

# La música en las representaciones de lo latinoamericano en los primeros filmes hollywoodenses con sonido incorporado (1927-1932)<sup>1</sup>

**Juan Carlos Poveda**

Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado

[jpoveda@uahurtado.cl](mailto:jpoveda@uahurtado.cl)

## Resumen

La rápida transición del llamado “cine mudo” al “cine sonoro”, producida a finales de los años veinte, trae consigo interrogantes relacionadas con las decisiones y negociaciones que enfrentaron directores musicales, compositores y arreglistas de la industria de Hollywood al momento de definir cómo caracterizar musicalmente lo latinoamericano. ¿Qué nociones y antecedentes de música latinoamericana habrían llegado a manos de estos músicos? ¿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 responder a estas interrogantes abordamos tres producciones hollywoodenses del período, concluyendo que en este se consolida la priorización de dos recursos técnicos para representar lo latinoamericano a través de la música: la instrumentación y el ritmo, los cuales contribuyeron a configurar y consagrar lo que se va a entender como “Música Latina” en la industria musical global, contribuyendo, además, a delinear procedimientos recurrentes en producciones posteriores alineadas con la política exterior estadounidense.

Palabras claves: música y alteridad; música y representación; música latina; música y cine; cine sonoro.

---

1. El desarrollo de esta investigación fue posible gracias al apoyo del XV Concurso Interno de Fomento a la Investigación, año 2018, de la Dirección de Investigación y Publicaciones de la Universidad Alberto Hurtado (DIP2018-8) y constituye una versión extendida del escrito “The Representation of Latin America in Hollywood Film Music in the Early Sound Era (1927-1932)”, el cual forma parte del volumen *Identity Mediations in Latin American Cinemas and Beyond. Culture, Music and Transnational Discourses*, editado por Laura Miranda y Cecilia Nuria Gil Mariño y publicado a fines del 2019 por Cambridge Scholars Publishing.

Agradezco aquí a las ayudantes Francisca Martorell, por su asesoría en el análisis de escenas de danzas españolas, y Dianilexis Echevarría, por su ayuda en el análisis de la música cubana incluida en uno de los filmes abordados. Asimismo, agradezco las observaciones y correcciones recibidas, las cuales favorecieron enormemente el escrito.

## Music in the Representations of Latin America in Hollywood Films of the Early Sound Era (1927-1932)

### Abstract

The rapid transition from the so-called "silent films" to the "sound films", that took place in the late 1920s, raises questions and speculations related to the decisions and negotiations faced by musical directors, composers and arrangers of Hollywood when defining how to musically characterize Latin America. What notions and background information of Latin American music would have reached the hands of the musicians of the Hollywood industry during the beginnings of the sound film era? What resources and musical procedures were used to represent and characterize the Latin American in the productions of that period? How did these elements contribute to the construction of Latin America through music? To address these questions, I analyze three Hollywood productions from this period. I conclude that instrumentation and rhythm consolidated as the go-to technical resources to represent Latin America through music, which helped to configure the "Latin Music" tag in the global music industry, also contributing to delineating recurrent procedures in subsequent productions aligned with US foreign policy.

Keywords: Music and Alterity, Music and Representation, Latin Music, Music and Film, Sound Films.

### Introducción

América Latina, o una idea geográfico-imaginaria de la misma, ha sido caracterizada, evocada y, en definitiva, representada<sup>2</sup> desde "afuera" a través de la música europea o estadounidense en distintos momentos, espacios y géneros musicales. Pensamos, por ejemplo, en la composición de óperas, sobre todo en el siglo XVIII –previo a la configuración del concepto "América Latina"–,<sup>3</sup> 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). También en un sinfín de piezas breves, canciones, marchas o valeses, escritos y publicados a lo largo del siglo 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 tales como Simón Bolívar, Bernardo O'Higgins o Jean Pierre Boyer (Stevenson 1977). Asimismo, en composiciones de músicos viajeros como las del austríaco Sigismund von Neukomm (1778-1858) (Angermüller 2001) y en especial las del estadounidense Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) (Lowens y Starr 2001), quienes retrataron, música mediante, regiones, estampas o experiencias vividas en sus travesías por la región. Finalmente, pensamos también en diversas obras concebidas en la imaginación de compositores como Anthony Phillip Heinrich (1781-1861) (Barron y Clark 2001), quienes, hasta donde sabemos, nunca visitaron los territorios aludidos en sus creaciones.

---

2. Entendemos aquí el concepto "representación" a través de autores como Edward Said (2008), Stuart Hall (2010) o Roger Chartier (1992), como el resultado de un acto cognitivo por medio del cual se produce un signo o símbolo que se instaura como el "doble" de una presunta "realidad" o de un "original". Atendiendo al vocablo, el prefijo "re" indicaría un volver a presentar lo que ya ha sido "presentado".

3. En relación al concepto, se sugiere consultar a Rojo (2001) y, orientando la reflexión al campo musical, a Kuss (2004).

No obstante, creemos que fue en el proceso de incorporación del sonido en el cine –fenómeno desarrollado durante las primeras décadas del siglo XX, tanto en la industria fílmica europea como en la estadounidense– lo que trajo consigo un importante desafío para la producción de representaciones de lo latinoamericano a través de la música.

Situándonos en la segunda mitad de la década de 1920, en el contexto de una ya pujante industria cinematográfica estadounidense, la recién mencionada 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 norteamericana ya tenía definidos diversos estereotipos para representar lo “latino”<sup>4</sup> –como, por ejemplo, la estereotipación de referentes culturales mexicanos, la “latinidad más próxima” a Hollywood (García Riera 1987, 153)–,<sup>5</sup> 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 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?

---

4. Ramírez Berg (2002) plantea que este 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, con 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, resulta de sumo interés 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, 409). 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).

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

Para abordar las interrogantes planteadas, hemos definido como objeto de estudio la música de largometrajes de ficción producidos por la industria de Hollywood entre 1927 y 1932, con 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 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)–, tomando en cuenta 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*–; que disponían de recursos tecnológicos que permitieron desarrollar procedimientos técnicos de avanzada –imagen en color, efectos especiales, equipamiento de filmación y edición, entre otros–; y que contaban con grandes planteles de artistas –actores, bailarines, artistas de variedades, orquesta, coro, compositores, arreglistas y letristas, entre otros–, así como numerosos equipos técnicos –vestuaristas, escenógrafos y técnicos, entre otros–. Incluso, estas producciones contaron con financiamiento para filmar escenas en locaciones lejanas a los estudios fílmicos.

En relación a lo anterior, cabe especificar que nuestra búsqueda se enmarcó en las producciones de las llamadas *Majors*, es decir, compañías cinematográficas con capacidad para producir, distribuir y exhibir filmes a nivel internacional. En el período abordado por esta investigación estas formaban un grupo de cinco firmas, las denominadas *Big Five*: 20th Century Fox –en este período llamada Fox Film Corporation (Kemp 2011, 17)–; Paramount; MGM (Metro-Goldwyn-Mayer)-Loew's; Warner Bros.; y RKO Radio Pictures.

En cuanto al período elegido, este se inicia en 1927, año que identificamos como el inicio de la era comercial del cine con sonido incorporado (Kemp 2011, 18), y finaliza en 1932, justo antes de la proclamación oficial de la "Política del buen vecino", iniciativa de la política exterior estadounidense que proclamó la no injerencia de Estados Unidos en los asuntos internos de los países de Latinoamérica y el Caribe, favoreciendo, asimismo, el intercambio comercial y los tratados bilaterales entre dicha nación y sus países "vecinos". Como es de suponerse, este hecho supuso un giro importante en el tono de las producciones culturales interregionales, y es por esto que se requeriría de un tratamiento distinto al presentado por este escrito.

De este modo, tomando en cuenta los criterios recién expuestos, hemos definido un corpus de tres producciones, la primera de las cuales es el cortometraje animado *The Gallopin' Gaucho* (*El gaucho galopante*), dirigida por Ub Iwerks (1928).<sup>6</sup> Si bien esta producción escapa a algunos de los parámetros que rigieron nuestra búsqueda, fue considerada aquí por ser el registro más antiguo que conocemos de cine sonoro de ficción situado argumentalmente en Latinoamérica y para cuya representación constatamos el uso de música latina.<sup>7</sup>

---

6. Reconozco mi llegada a esta producción gracias al trabajo de Plesch (2013).

7. 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, 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, en el contexto de esta investigación, 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 muy 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*, en el que figura también la participación de Alfred Newman (1901-1970) como director musical.

Para finalizar, no podemos cerrar esta sección introductoria sin antes aclarar nuestra opción de utilizar el concepto de “cine con/sin sonido incorporado”. 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, 1), proponemos aquí hablar de cine con o sin sonido incorporado debido a que, a nuestro parecer, utilizar categorías tradicionales como “cine mudo” o “cine 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, 1) 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 y Altman 2001; Altman 2007; Cooke 2012; Chion 1997; González y Purcell 2014).

### Lo “español” para representar lo latinoamericano

Un primer problema desde el cual quisiéramos abordar las construcciones de América Latina en la música de los primeros filmes con sonido incorporado tiene que ver con la utilización de referentes culturales españoles para representarla. Para situar dicho problema, tomamos como primer ejemplo las escenas iniciales del film de animación *The Gallopin' Gaucho*: un gaucha prófugo de la justicia –personificado por el ratón Mickey–, caracterizado con un sombrero andaluz y 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*]. 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 estado inspirada en La Habana.<sup>8</sup> Cabe agregar aquí que según Faltin (2008) esta es probablemente la canción en castellano con más versiones en la historia de la discografía. “La Paloma” es aquí danzada por la bailarina del salón –la ratona Minnie–, quien además ejecuta unas castañuelas que no se muestran de manera explícita en escena, sino desde el plano sonoro y sugeridas por el movimiento de las manos de la “ejecutante”. En adición, estas escenas presentan dentro del filme la primera música de carácter diegético, es decir, la música producida por algún personaje o dispositivo que forma parte de la acción en escena, en este caso, la ejecución del músico y la bailarina de la cantina (ver clip n°1).<sup>9</sup>



Imagen 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 producción–<sup>10</sup> fue instrumentar “La Paloma” con castañuelas y una guitarra cumpliendo un rol de acompañamiento rítmico y armónico. Con respecto a este 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*.

---

8. 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, en cambio, 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 Iradier “estudió el ritmo de las habaneras” y escribió “La Paloma” (Sáenz de Ugarte s.f.).

9. Los seis fragmentos fílmicos referidos en este escrito se encuentran disponibles en el siguiente enlace: <https://1drv.ms/u/s!Ar-XSjgavuiagSbnZnu0KwNXWxKR?e=lpPKOY>.

10. 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.

Con respecto a la utilización de una canción como “La Paloma” en esta representación de lo latino, cabe tener en cuenta que, como indica Goldmark, el rasgo más característico de la música para dibujos animados de Stalling fue su “fuerte dependencia” de canciones populares para caracterizar musicalmente situaciones y personajes (2005, 10). En este sentido, podríamos aventurarnos a pensar en un uso ya consolidado de “La Paloma” para representar lo latinoamericano en el medio musical. También cabe pensar aquí en una asociación naturalizada entre dicha canción y una idea de América Latina, teniendo en cuenta también la larga experiencia previa de Stalling como músico acompañante de filmes sin sonido incorporado, práctica que implicaba el dominio de asociaciones –algunas de ellas muy consolidadas– entre ciertos repertorios y géneros musicales con determinadas situaciones, estados de ánimo, países o culturas, las cuales eran sistematizadas en diversos manuales prácticos.<sup>11</sup>

Por otra parte, “La Paloma” obedece a lo que se clasifica como una *habanera*, la que es entendida en este escrito como una designación que se consolida durante la primera mitad del siglo XIX, y que alude a una canción que sintetiza elementos de las danzas de salón europeas y referentes rítmicos africanos, caracterizándose 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 en compás de dos cuartos:



Imagen 2 / Patrón rítmico de una Habanera.

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

11. Al respecto, consultar Altman (2007), González y Purcell (2014) y, en relación a la incidencia de estos manuales en la musicalización de cortos animados, Goldmark (2005). Además, no podemos dejar de mencionar el trabajo del músico estadounidense de origen estonio 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 de Hollywood por Latinoamérica en los años veinte mediante películas como las que citamos en la siguiente sección. 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 Artstyle con *copyright* de 1911, de modo que ya circulaba entre el público neoyorquino al momento de publicarse en el manual de Rapée (González y Purcell 2014); y 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 también están representados los países de América Latina.



Ahora bien, más allá de lo ambiguo y vulnerable que pueden resultar las explicaciones sobre los orígenes de una práctica musical, a nuestro juicio fue la particularidad rítmica otorgada por el saltillo del primer tiempo –la cual habría constituido una novedad dentro de los patrones rítmicos de las danzas de salón por entonces imperantes en Europa– lo que determinó su popularidad en espacios de la elite europea durante todo el siglo XIX, fortaleciéndose, asimismo, una connotación de música “exótica”, lo cual creemos resultó funcional para la evocación de temáticas, personajes o ambientes españoles o latinoamericanos. Al respecto, cabe evidenciar este uso representacional de la habanera en ámbitos de mayor popularidad, como la zarzuela (Febrés 1992), formato en el cual también fue presentada con nombres tales como “danza americana”, “americana” (Carpentier 2012), “tango cubano” (Vega 2016) 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, 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 y Fairley 2001; Carr, Preciado y Stevenson 2001; Sáenz de Ugarte s. f.).

Manteniéndonos 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 estuvo más bien relacionada con la representación de lo español. Ejemplos de esto último son *Habanera* (1908), de Raoul Laparra, y la ya mencionada *Carmen* (1875), considerada por muchos musicólogos un exponente esencial del exotismo y el colonialismo de la ópera francesa (Alonso et al. 2010, 88).<sup>12</sup> 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 y Emmanuel Chabrier, o en nacionalistas españoles muy vinculados a la escuela francesa como Isaác Albéniz y Manuel de Falla.

Este uso de la habanera dentro de diversas prácticas representacionales de lo latino, y sobre todo de lo español, puede entenderse dentro del proceso de construcción de “hispanismo” durante el siglo XIX en Europa (Alonso et al. 2010; Llano 2013). De acuerdo con Alonso et al., la construcción de imágenes nacionales españolas –entre ellas “pseudogitanismos”, “alhambrismos” o la elaboración del flamenco como un producto comercial híbrido– no fue un proceso que haya concernido solamente a intelectuales, políticos y artistas de dicha nación, sino también a otras naciones, sobre todo Francia y particularmente París.<sup>13</sup>

---

12. Al respecto, se sugiere consultar Llano (2013, 161-191).

13. Al respecto, Alonso et al. plantean que, a lo largo de la Edad Moderna, 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 negativa de España, los románticos reaccionaron 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, 83).



Como plantean Alonso et al., la configuración de un hispanismo musical habría sido un fenómeno complejo y fundamental en la historia de la música europea de los siglos XIX y XX, primero como una variante del 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, 89).

Ahora, si bien definir una genealogía que nos permita rastrear, desde lo musical, la consolidación del uso de referentes culturales españoles para representar lo latinoamericano es un propósito que sobrepasa las posibilidades de este trabajo,<sup>14</sup> creemos que antecedentes como los recién expuestos nos ayudan no solo a contextualizar nuestros casos de análisis en relación con el uso representacional de la habanera y de referentes culturales principalmente andaluces para representar lo latino, sino también a vislumbrar ciertas prácticas musicales para representar Latinoamérica que son luego consolidadas en los primeros años de cine con sonido incorporado.

Volviendo a nuestros casos de análisis, además de *The Gallopin' Gaucho* podemos mencionar la producción *The Kid from Spain*, largometraje del género comedia-musical que trata 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 involucrados y llevado de manera forzosa 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°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.

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 cadencias y conducciones melódicas frías, adornos melódicos, alternancia de

---

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

los modos mayor y menor, uso de géneros como el pasodoble<sup>15</sup> o el ya mencionado uso de guitarras y castañuelas para representar personajes, alusiones o locaciones latinoamericanas. Estos recursos y procedimientos españoles fueron, probablemente, utilizados por músicos acompañantes en la época del cine sin sonido incorporado con la misma intención representacional.

Un pasaje que evidencia lo planteado es la presentación de los créditos de apertura del filme, donde constatamos precisamente el uso de un pasodoble que, en alternancia con un *foxtrot*,<sup>16</sup> acompaña 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 buen vecino (1933-1945), 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°3).

A partir de lo planteado hasta el momento, pensamos que el uso 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. Más allá de la "exactitud" geográfica o naturalista con la cual aludir a una cultura diferente, lo que cobra relevancia acá –y en este planteamiento reconocemos la lectura de Plesch (2013), Said (2008), Scott (1998) y 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).

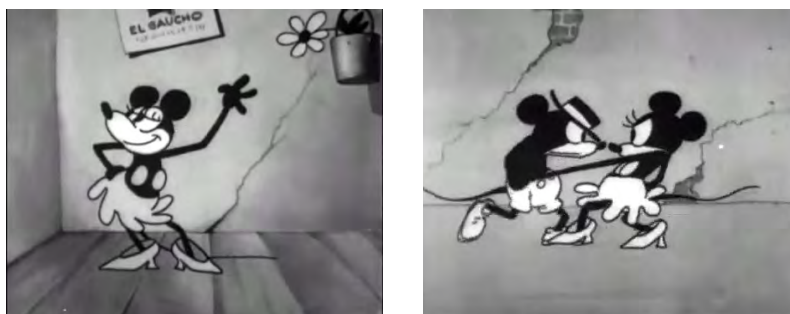
---

15. 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. Probablemente, el ejemplo más popular de la música que acompaña esta danza sea "España Cañí" (1923), de Pascual Marquina Narro. Ahora bien, un asunto interesante a destacar, es que en la actualidad la danza del pasodoble forma parte de los bailes oficiales de las competencias de *Ballroom dance*, donde figura en la categoría de baile "latino" junto a géneros como la samba, el cha-cha-chá, la rumba, el bolero o el mambo.

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

## 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 bailar 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 sonrío, 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 habanera<sup>17</sup> 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°4).



Imágenes 3 y 4 / Minnie y Mickey parodiando estereotipos de *Latin Woman/Lover* a través del tango en *The Gallopin' Gaucho*.

En el desarrollo de la escena, tanto la actitud de seductor de Gaucho como la sensualidad de la bailarina –esto, obviamente, en el contexto de un cortometraje de animación humorístico– tributan a los estereotipos del *Latin Lover*, en el caso masculino, y de la *Latin Woman* desinhibida y osada, en el femenino, construcciones ya consolidadas en el cine sin sonido incorporado.<sup>18</sup> En efecto, esta escena y sus clichés representacionales estarían parodiando a otra, perteneciente a *The Four Horsemen* (Ingram 1921), producción que constituye un “mito fundacional” (Ochoa 2003, 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. 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).

17. 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 (Vega 2016). Si bien esta hipótesis puede resultar muy significativa para esta investigación, abordarla en profundidad nos desviaría de nuestros propósitos más prioritarios.

18. 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 del éxito del tango en Estados Unidos es el correlato sexual que contenía la performance dancística con la que se promocionaba dicho género en su época de mayor apogeo.<sup>19</sup> Al respecto, Matallana atribuye el éxito del tango en Estados Unidos no solo al hecho de que las sociedades de algunas de las ciudades más pujantes de dicha nación intentaran 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, 28).

Este uso del tango –de origen popular y urbano– personificado en la figura del gaucho – vinculado más bien al mundo rural de las pampas–, acompañado de una mujer vestida de andaluza, resulta una ficción configurada probablemente en los espectáculos parisinos de comienzos de siglo (Ochoa 2003), y su escenificación por parte de Hollywood en ambientes rudos, salvajes y masculinos resulta una construcción probablemente influenciada por el género *western*. Sin embargo, y como ocurre en *The Four Horsemen* y muchos otros casos, esta imagen salvaje, rural, popular y local del tango, ha sido recurrentemente contrastada y complementada –manteniendo, no obstante, la música– con otra de carácter más bien cívica, urbana, aristocrática y cosmopolita, tomando como escenario los circuitos de la élite bonaerense, la cual, por lo demás, habría sido la responsable de llevar el tango a París (Ochoa 2003, 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 filmica 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 moderna.<sup>20</sup> El país 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

---

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

20. Para abordar la industria del turismo estadounidense en América Latina y sus connotaciones imperialistas durante el siglo XX, se sugiere consultar a Merrill (2009).

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 son:<sup>21</sup>



Imagen 5 / Patrón rítmico de un son.

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, donde se entera de que falleció años atrás por una enfermedad que azotó su pueblo. Pero, 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, 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 abordados por estudios de exotismo musical y afines (Bellman 1998; Born y Hesmondhalgh 2000; Lee y Segal 2015; Locke 2009; Taylor 2007; y Tsou 2015).

En lo que a música se refiere, en contraste con la musicalización de los personajes estadounidenses –principalmente con marchas e himnos militares–,<sup>22</sup> constatamos que en

21. Para una introducción más profunda al concepto, se sugiere consultar a Sublette (2004, 257-272) y Pérez Firmat (2014). Tomando como referencia a este último autor, 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.

22. Respecto de esta predominancia de música militar, cabe tener en cuenta la fuerte presencia de *marines* en la vida cotidiana del cubano, tanto en la intervención estadounidense en el proceso de emancipación de España (1898), como durante sus primeros años de vida “independiente”, etapa determinada por la construcción de diversas bases militares en la isla –entre ellas Guantánamo (1903)– y la fuerte injerencia económica y política de Estados Unidos, todo amparado por la Enmienda Platt (1901-1934). 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 su propuesta musical.

la música con la cual se presenta a Cuba y sus habitantes el factor rítmico será determinante, realzando las situaciones de fiesta, carnaval y baile. Una de las escenas con la cual podemos ejemplificar lo recién expuesto, se produce cuando el soldado Terry es invitado por Nenita a un "guateque".<sup>23</sup> 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 nº5). Este estereotipo de mujer latina sería inscrito en el cine sonoro a través de repertorios tropicales por lo general derivados del patrón rítmico del son, expresado corporalmente con un infaltable movimiento de caderas, y una recurrencia a pasos de baile tomados de la danza flamenca. En efecto, un año después, la misma productora (MGM) incluiría en *The Kid from Spain* una escena en la que presenta el sugerente show de una bailarina "latina" –interpretada por la 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 nº6).



Imagen 6 / 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, el tango y 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

---

23. Término que en Cuba alude a una fiesta campesina en la que se baila y se canta.

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 música.<sup>24</sup>

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

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, 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, según nuestra pesquisa, el primer largometraje de la era sonora en incluir la participación de músicos latinoamericanos. Los invitados fueron aquí los cubanos Ernesto Lecuona (1895-1963) –virtuoso y versátil músico, figura fundamental en la cultura musical de su país durante el siglo XX– y los integrantes de la Orquesta Hermanos Palau –acreditada en el filme como *Palau Brothers Orchestra*–.<sup>25</sup> Esta inclusión de músicos latinoamericanos es un procedimiento que va a realizarse en producciones posteriores de la década, incluyendo figuras como el brasileño Raúl Roulien o los mexicanos Tito Guízar o Agustín Lara. 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 *Orchestra*, y el cubano Desi Arnaz, entre otros. Constatamos que estas participaciones incidieron radicalmente no solo en los resultados musicales de este tipo de producciones fílmicas, sino también en sus performances.

Otro aspecto de esta producción relacionado a los recursos que utilizaría la Política del buen vecino es el interés por mostrar a las audiencias estadounidenses aspectos locales de América Latina, tales como su geografía, costumbres, monumentos o festividades, aspecto que, aunque fue abordado con mayor profundidad en una gran cantidad de documentales producidos por el gobierno estadounidense con fines propagandísticos, 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 bronces. 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

---

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

25. 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.



Sánchez de Fuentes (1874-1944).<sup>26</sup> Cabe destacar que en este pasaje se incluyen unas claves, instrumento que se convertiría en una especie de ícono tímbrico al momento de evocar Cuba.<sup>27</sup>

Otro ejemplo similar se da en la muestra de imágenes de una iglesia local y 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 señalar es la mencionada escena de la fiesta campesina, en la cual, en medio de elementos propios del festejo, tales como la preparación de cerdos a la leña o el consumo de ron, podemos apreciar a unos guajiros –encarnados, recordemos, por músicos cubanos profesionales–, 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), y 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 7** / Músicos de la Orquesta de los Hermanos Palau actuando como guajiros en *The Cuban Love Song*, ejecutando instrumentos tradicionales en escenas del “guateque”: guitarra, quijada, maracas, güiros y cencerro.

---

26. 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, además 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.

27. 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.



**Imagen 8** / 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; y 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”,<sup>28</sup> convirtiéndose rápidamente en un éxito de ventas, siendo versionada hasta nuestros días por diversos artistas.<sup>29</sup>

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.<sup>30</sup> No obstante,

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

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

30. Además de la música cubana, el filme se compone de canciones e himnos militares estadounidenses, entre las que se encuentra el himno de los *marines* –basado en el “Duetto de los gendarmes” de la ópera *Geneviève de Brabant* de Jacques Offenbach (1859)–, el cual musicaliza los créditos iniciales del filme. En adición a esta música preexistente, la producción contempla también música original, consistente en dos canciones escritas por Dorothy Fields, Jimmy McHugh y Herbert Stothart, entre las cuales se destaca “The Cuban Love Song”. Escrita acorde a códigos musicales que podemos encontrar en una escena romántica hollywoodense –importancia de la melodía, preponderancia de las cuerdas frotadas (sobre todo el violín), uso de valores largos que disipan la percepción de una regularidad en el plano rítmico, entre otros–, “The Cuban Love Song” era interpretada por el soldado Terry (Lawrence Tibbett) en dos pasajes altamente emotivos del filme y se convirtió rápidamente en un *hit* dentro de la industria musical del período, siendo grabado e interpretado por diversas orquestas y solistas.

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 en la música incidental a través de la cita a breves motivos de estas músicas o del uso de instrumentos como las claves.

### **Balance final**

Tomando como referencia las tres interrogantes planteadas por este escrito, las cuales interrelaban por las nociones y antecedentes de música latinoamericana que habrían llegado a los músicos de la industria de Hollywood en los primeros años del cine con sonido incorporado; 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; 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 con cuerdas de nylon, las castañuelas y, de manera particular en *The Cuban Love Song*, instrumentos locales tales como 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 los estereotipos sexualizados del *Latin Lover* y la *Latin Woman*. Ambos recursos, instrumentación y ritmo, habrían constituido un factor de novedad para las audiencias estadounidenses, contribuyendo a inscribir, desde lo musical, una noción musical de lo “latino” construida en torno a los tópicos de lo festivo, tropical, sensual, intenso, exótico, salvaje y exuberante. Sostenemos que estos dos recursos contribuyen a configurar y consagrar lo que se va a entender como “Música Latina” en la industria musical global.

Como tercera y última idea, cabe pensar que la propuesta musical de los filmes abordados –principalmente la de *The Cuban Love Song*– contribuyó a delinear algunos procedimientos que resultarían recurrentes en producciones posteriores de la industria fílmica estadounidense, particularmente las que se concebirían bajo los preceptos de la Política del buen vecino (1933-1945).

De este modo, resulta pertinente reflexionar sobre cómo estos recursos técnicos, nociones y gestos, han generado estereotipos que se encuentran muy presentes en las narrativas de

lo latino producidas por las actuales industrias del entretenimiento, y parte del desafío que plantea y tiene aún por delante esta investigación, es continuar problematizando al respecto, contribuyendo a robustecer la reflexión en torno a lo que somos y lo que se ha dicho que somos.

## Bibliografía

- Abel, Richard y Rick Altman, eds. 2001. *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Alonso, Celsa, Julio Arce, Teresa Fraile, Ángel Medina, Laura Miranda, Julio Ogas, Ana Pozo, Javier Suárez-Pajares y Eduardo Viñuela. 2010. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU.
- Altman, Rick. 2007. *Silent Film Sound*. Nueva York: Columbia University Press.
- Angermüller, Rudolph. 2001. "Neukomm, Sigismund Ritter von". En *Grove Music Online*. Acceso: 7 de febrero de 2019. *Oxford Music Online*.
- Barron, David y J. Bunker Clark. 2001. "Heinrich, Anthony Philip". En *Grove Music Online*. Acceso: 7 de febrero de 2019. *Oxford Music Online*.
- Barulich, Frances y Jan Fairley. 2001. "Habanera". En *Grove Music Online*. Acceso: 7 de febrero de 2019. *Oxford Music Online*.
- Bellman, Jonathan, ed. 1998. *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press.
- Bennett, Marek. 2013. "Kingdom Coming". *The Hardtracks- Folk Music of the Antebellum & Civil War Eras*, 23 de febrero. <https://civilwarfolkmusic.com/2013/02/23/1862-kingdom-coming-work/>.
- Birbili, María. 2015. "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.
- Born, Georgina y David Hesmondhalgh, eds. 2000. *Western Music and Its Others*. Berkeley: University of California Press.
- Bost, David H. 1987. "A Night at the Opera: Concierto Barroco and Motezuma". *Revista de Estudios Hispánicos* 21 (2): 23-38.
- Carpentier, Alejo. 2012. *La música en Cuba*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.
- Carr, Bruce, Dionisio Preciado y Robert Stevenson. 2001. "Iradier, Sebastián de". En *Grove Music Online*. Acceso: 7 de febrero de 2019. *Oxford Music Online*.

Chartier, Roger. 1992. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.

Chion, Michel. 1997. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

Conyers, Claude. 2012. "Foxtrot". En *Grove Music Online*. Acceso: 24 de agosto de 2019. *Oxford Music Online*.

Cooke, Mervyn. 2012. *A History of Film Music*. Nueva York: Cambridge University Press.

Díaz Ayala, Cristóbal. 1998. *Si te quieres por el pico divertir: historia del pregón musical latinoamericano*. San Juan: Cubanacán.

Febrés, Xavier. 1992. "Primera aproximación a la Habanera en Cataluña". En *Boletín Americanista* 42-43: 349-365. Barcelona: Universitat de Barcelona.

García Riera, Emilio. 1987. *México visto por el cine extranjero*. México D.F.: Ediciones Era / Universidad de Guadalajara.

Garramuño, Florencia. 2007. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Goldmark, Daniel. 2005. *Tunes for 'Toons. Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press.

Gomery, Douglas. 1996. "The Rise of Hollywood". En *The Oxford History of World Cinema*, editado por Geoffrey Nowel-Smith, 43-53. Nueva York: Oxford University Press.

Góngora, Francisco. 2015. "Sebastián Iradier, según Pío Baroja". *El Correo*. 25 de agosto. Acceso: 21 de junio de 2018. <http://www.elcorreo.com/alava/araba/201508/25/sebastian-iradier-segun-baroja-20150825072502.html>.

González, Juan Pablo y Fernando Purcell. 2014. "Amenizar, sincronizar, significar: música y cine silente en Chile, 1910-1930". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 35 (1): 88-114.

Gunckel, Colin. 2015. *Mexico on Main Street. Transnational Film Culture in Los Angeles before World War II*. Nueva Brunswick / Nueva Jersey / Londres: Rutgers University Press.

Hall, Stuart. 2010. "El espectáculo del otro". En *Sin Garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Víctor Vich y Catherine Walsh, 419-445. Popayán, Lima, Bogotá y Quito: Envió editores, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Javeriana, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.

Johnson, H. Earle. 1964. *Operas on American Subjects*. Nueva York: Coleman-Ross.

- Jouve-Martín, José Ramón. 2010. "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 (2): 203-220.
- Kemp, Philip. 2011. *Cine. Toda la historia*. Santiago de Chile: Contrapunto.
- Lam, Rafael. 2013. "The Real Story behind 'El Manisero'". *Granma*, 6 de septiembre. Acceso: 20 de julio de 2018. <http://www.granma.cu/idiomas/ingles/culture-i/6sept-manisero.html>.
- Lee, Hyunseon y Naomi Segal, eds. 2015. *Opera, Exoticism and Visual Culture*. Bern: Peter Lang.
- Llano, Samuel. 2013. *Whose Spain? Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1909-1929*. Oxford: Oxford University Press.
- Locke, Ralph P. 2009. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lowens, Irving y S. Frederick Starr. 2001. "Gottschalk, Louis Moreau". En *Grove Music Online*. Acceso: 7 de febrero de 2019. *Oxford Music Online*.
- Mason, Peter. 1998. *Representations of the Exotic*. Londres: John Hopkins University Press.
- Matallana, Andrea. 2016. *El Tango entre dos Américas. Representaciones en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX*. Buenos Aires: Eudeba.
- Mendible, Myra. 2007. *From Bananas to Buttocks. The Latina Body in Popular Film and Culture*. Austin: University of Texas Press.
- Mendívil, Julio. 2013. "El origen de la música". *Suburbano*, 13 de febrero. Acceso: 17 de abril de 2018. <http://suburbano.net/el-origen-de-la-musica/>.
- Merril, Dennis. 2009. *Negotiating Paradise. U.S. Tourism and Empire in Twentieth-Century Latin America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Núñez Ronchi, Ana. 2014. "Los indios americanos en las escenas líricas europeas: de los hermanos Purcell (1695) a Carl Heinrich Graun (1755)". *Revista de Indias* LXXIV (261): 483-506.
- Ochoa, Pedro. 2003. *Tango y cine mundial*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Peña Ovalle, Priscilla. 2011. *Dance and the Hollywood Latina. Race, Sex, and Stardom*. Nueva Brunswick / Nueva Jersey / Londres: Rutgers University Press.
- Pérez Firmat, Gustavo. 2014. "Rhumba (Rumba)". En *Latin Music: Musicians, Genres, and Themes*, editado por Ilan Stavans, 661-667. California: Greenwood Press.

Plesch, Melanie. 2013. "Topics of Spanishness in Tango Scenes. A Postcolonial Reading of Mainstream Film". Ponencia presentada en *Tango: Argentine Music and Dance, Argentine Identity*, Riverside, 26 de abril.

Ramírez Berg, Charles. 2002. *Latino Images in Film. Stereotypes, Subversion & Resistance*. Austin: University of Texas.

Rapée, Erno. 1924. *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*. Nueva York: G. Schirmer.

Reynoso, Carlos. 2006. *Antropología de la Música. De los Géneros tribales a la globalización. Volumen I: Teorías de la simplicidad*. Buenos Aires: SB.

Rice, John A. 2011. "Montezuma at Esterházy: A Pasticcio on a New World Theme". Ponencia presentada en *Joseph Haydn & Die Neue Welt: Musik- und kulturgeschichtliche Perspektiven*, Eisenstadt, 13 al 15 de septiembre.

Rodríguez, Clara E., ed. 1997. *Latin Looks. Images of Latinas and Latinos in the U.S. Media*. Boulder: Westview Press.

Rojas Mix, Miguel. 2015. *América Imaginaria*. Santiago de Chile: Pehuén.

Rojo, Grinor. 2001. "Nota sobre los nombres de América". *Atenea* 483: 63-75.

Sáenz de Ugarte, José Luis. s.f. "Sebastián Iradier Salaverri". *Diccionario Biográfico Español. Real Academia de la Historia*. Acceso: 13 de enero de 2019. <http://dbe.rah.es/biografias/12967/sebastian-iradier-salaverri>.

Said, Edward. 2008. *Orientalismo*. Barcelona: Debols!llo.

Scott, Derek B. 1998. "Orientalism and Musical Style". *Musical Quarterly* 82 (2): 309-335.

Stevenson, Robert. 1977. "Visión musical norteamericana de las otras Américas hacia 1900". *Revista Musical Chilena* 31 (137): 5-35.

Storm Roberts, John. 1999. *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States*. Oxford / Nueva York: Oxford University Press.

Sublette, Ned. 2004. *Cuba and It's Music. From the First Drums to the Mambo*. Chicago: Chicago Review Press.

Taylor, Timothy. 2007. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Durham: Duke University Press.

Tsou, Judy. 2015. "Composing Racial Difference in Madamma Butterfly: Tonal Language and the Power of Cio-Cio-San". En *Rethinking Difference in Music Scholarship*, editado por Olivia Bloechl, Melanie Lowe y Jeffrey Kallberg, 214-37. Cambridge: Cambridge University Press.



Vasey, Ruth. 1996. "The World-Wide Spread of Cinema". En *The Oxford History of World Cinema*, editado por Geoffrey Nowel-Smith, 53-62. Nueva York: Oxford University Press.

Vega, Carlos. 2016. *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina-Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega".

Woll, Allen L. 1977. *The Latin Image in American Film*. Los Angeles: University of California.

## Filmografía

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

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

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

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

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

McCarey, Leo. 1932. *The Kid from Spain*. Blanco y negro. Comedia, Musical, Romance. Samuel Goldwyn Company.

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

**R**