

22. *THE CUBAN LOVE SONG* (1931), FILME PRECURSOR DE LA DIPLOMACIA CULTURAL ESTADOUNIDENSE

JUAN CARLOS POVEDA

Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile

Resumen: *The Cuban Love Song* es un filme de 1931 dirigido por Woodbridge Strong Van Dyke y producido por Metro-Goldwyn-Mayer. Junto con ser probablemente el primer filme del género musical situado argumentalmente en América Latina, esta producción, que contó con la participación de Ernesto Lecuona, la Orquesta Hermanos Palau y el uso de repertorio popular cubano, contiene el germen de una serie de recursos y procedimientos musicales utilizados posteriormente por la diplomacia cultural estadounidense de los años treinta y cuarenta, con la finalidad de fortalecer su posición estratégica en América Latina y hacer frente a los avances del fascismo. El análisis de este tipo de filmes trae consigo interrogantes relacionadas con las nociones y antecedentes de música latinoamericana que habrían llegado a los músicos de la industria hollywoodense; con los recursos y procedimientos musicales que se utilizaron para representar y/o caracterizar lo latinoamericano; y con las maneras en que estos elementos contribuyeron a la construcción de un imaginario latinoamericano a través de la música. Este trabajo sostiene que atender a estas interrogantes tributa al entendimiento de la configuración de la “música latina” como una categoría discográfica de alcance global.

Palabras clave: diplomacia cultural, “política del buen vecino”, música y cine, Ernesto Lecuona, Hollywood, música latina, representación.

THE CUBAN LOVE SONG (1931), PRECURSOR FILM OF UNITED STATES CULTURAL DIPLOMACY

Abstract: *The Cuban Love Song is a 1931 film directed by Woodbridge Strong Van Dyke and produced by Metro-Goldwyn-Mayer. Along with being probably the first film of the musical genre located in Latin America, this production—which included the participation of Ernesto Lecuona, the Hermanos Palau Orchestra and the use of Cuban popular repertoire—contains the seeds of a series of musical resources and procedures used later by the American cultural diplomacy of the 1930s to strengthen its strategic position in Latin America and confront the advances of fascism. The analysis of this type of film brings with it questions related to the notions and background of Latin American music that would have reached the musicians of Hollywood, with the musical resources and procedures they used to represent and characterize Latin America and Latin Americans, and with how these elements contributed to the construction of an imaginary of what Latin America is. This essay argues that attending to these questions contributes to a better understanding of the configuration of “Latin music” as a record category of global reach.*

Keywords: cultural diplomacy, Good Neighbor Policy, film music, Ernesto Lecuona, Hollywood, Latin music, representation.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se desprende de los resultados obtenidos por mi proyecto doctoral (Poveda 2019), el cual abordó la música en las representaciones de lo latinoamericano en largometrajes de ficción hollywoodenses durante el periodo de la llamada “Política del buen vecino”. Este concepto, de manera preliminar, puede entenderse como una iniciativa de la política exterior estadounidense desarrollada oficialmente entre 1933 y 1945 que supuso la no injerencia de Estados Unidos en los asuntos internos de países de Latinoamérica y Caribe; ello favoreció, asimismo, el intercambio comercial y diversos tratados bilaterales, todos procesos en los cuales la diplomacia cultural jugó un rol estratégico. Para el logro de los objetivos de aquella investigación, se revisaron cerca de un centenar de largometrajes de ficción con una destacada presencia de América Latina y su música en sus narrativas, producidos por la industria de Hollywood durante el periodo ya aludido (1933-1945). Este

ejercicio me llevó a confirmar la importancia y valoración estratégica que tuvo lo musical en la empresa propagandística que el gobierno estadounidense desarrolló durante aquellos años. En adición, dicho ejercicio de análisis me permitió identificar y definir una serie de recursos y procedimientos musicales que se utilizaron para representar lo latinoamericano y tributar, en clave musical, a los ideales de la “buena vecindad”.

Ahora bien, a fines de 1931, poco más de un año antes de la promulgación oficial de la “política del buen vecino” y, por ende, del periodo cubierto por mi proyecto, se lanzó un filme que anticipó y puso en práctica varios de los recursos y procedimientos musicales que se aplicarían posteriormente, de manera sistemática y con grandes recursos, en los filmes de buena vecindad producidos por la industria de Hollywood con la estrecha colaboración del gobierno estadounidense. Este fue el caso de *The Cuban Love Song*, filme de ficción y del género musical, dirigido por W. S. Van Dyke y producido por Metro-Goldwyn-Mayer.

Teniendo como objetivo evidenciar qué recursos y procedimientos musicales propios de los filmes de “buena vecindad” pueden reconocerse de manera anticipada en *The Cuban Love Song*, se procedió a visionar el filme íntegramente, realizando un “análisis cronológico” (Caldera-Serrano 2014) en el cual se registraron todas las apariciones de música —diegética y no diegética— y su correlato argumental, visual y dramático. Asimismo, se documentaron aspectos sonoro-musicales relacionados al plano tímbrico, melódico, armónico y rítmico; así como a los tópicos líricos expuestos —esto en el caso de las canciones con texto verbal—, la información autoral y los títulos de las composiciones.

Con este trabajo, se espera contribuir a la integración de lo musical en el estudio de los intereses de Estados Unidos en América Latina. Como ya he sostenido en trabajos previos, la inclusión de lo musical en el estudio de las representaciones de lo latinoamericano enriquecería y complementarí­a la literatura académica existente sobre lo que se ha entendido como lo “latino” o “latinoamericano” en el contexto de la cultura de masas; este concepto ha sido por lo general indiferente a la dimensión de lo sonoro y lo musical, componente que resultó ser uno de los más persuasivos y estratégicos en las representaciones de la industria hollywoodenses de lo latinoamericano para apelar a las emocionalidades en sus audiencias y así favorecer un proyecto de hegemonía (Poveda 2019: 5).

I. MARCO CONTEXTUAL

El 4 de marzo de 1933, el demócrata Franklin Delano Roosevelt iniciaba el primero de sus cuatro gobiernos con el inmenso desafío de afrontar las consecuencias de la Gran Depresión. En este contexto, existiendo la necesidad de abrir nuevos mercados internacionales para superar la crisis (Purcell 2012: 101), Roosevelt propuso, en el marco de su *New Deal*, un nuevo proyecto de relaciones diplomáticas con América Latina. Dicha propuesta transitaba desde el estilo de la denominada “política del gran garrote” (*Big Stick*), caracterizada por el intervencionismo de políticas coercitivas como la Doctrina Monroe (1823) o la Enmienda Platt (1901), a la formulación de una “política del buen vecino” (*Good Neighbor Policy*), la cual más bien buscó estrechar lazos con la región. La metáfora de la buena vecindad fue presentada por Roosevelt dentro de su discurso inaugural, planteando que el respeto de los derechos propios de una nación implicaba el compromiso de respetar los derechos de las otras, generando una “interdependencia” que Estados Unidos no solo debía asumir, sino también ofrecer.¹

Esta idea de referirse a los países “vecinos” como unidades autónomas, que debían respetarse y valorarse con el fin de generar una red colaborativa continental, abría perspectivas al proyecto del Panamericanismo, generando nuevas oportunidades y posibilidades de relaciones económicas, políticas y culturales. No obstante, el objetivo implícito en esta “buena vecindad” era establecer, finalmente, un dominio hemisférico que permitiera a Estados Unidos impedir que el fascismo, que se fortalecía en Europa y Asia, ampliara sus dominios en Latinoamérica, afectando, en consecuencia, los intereses estadounidenses en la región (Bender 2002). En este escenario, la diplomacia cultural jugó un rol fundamental (Nye 1990, De Grazia 2005 y Salvatore 2006).

En lo que refiere al ámbito cinematográfico, esta apertura a mercados internacionales trajo consigo desafíos y tensiones relacionadas a la caracteriza-

¹ Transcripción disponible en “Franklin D. Roosevelt Presidency, March 4, 1933”, en *Presidential Speeches*, University of Virginia, Miller Center, <https://millercenter.org/the-presidency/presidential-speeches/march-4-1933-first-inaugural-address> [Consultado 22/08/2023].

ción de otras culturas, y ya en época de cine con sonido incorporado,² con los lenguajes y músicas utilizadas en dicha operación. Con respecto a las formas de representar lo latinoamericano, la industria fílmica estadounidense de los años veinte y comienzos de los treinta no estaba en sintonía con el tono de políticas gubernamentales cada vez más preocupadas por fortalecer las relaciones diplomáticas con vecinos. La constante estereotipación de lo latino había provocado, hasta entonces, no solo una creciente tensión en términos de política externa, motivando boicots y la suspensión de importación de algunos filmes estadounidenses en países como Cuba y México, sino también, en términos de política interna, la obstaculización de algunas iniciativas de apoyo a la región (Bender 2002: 23).

Con la finalidad de contrarrestar la situación recién descrita, la industria fílmica estadounidense, a instancias del Departamento de Estado, comprometió la revisión de guiones con el fin de evitar alusiones a Latinoamérica que pudieran considerarse ofensivas. Esta acción se materializó a través de la *Administración del Código de Producción* (*Production Code Administration*, en adelante, PCA), entidad establecida en 1934 por la entonces *Asociación de productores y distribuidores cinematográficos de Estados Unidos* (*Motion Picture Producers and Distributors of America*) con la finalidad de fiscalizar con mayor rigor el cumplimiento de las normas de censura contenidas en el *Código de producción cinematográfica* (*Motion Picture Production Code*), popularmente

² Con relación a esta denominación, si bien resulta muy frecuente el uso de categorías como “cine mudo” o “cine sonoro”, en sintonía con autores como Chion, quien sostiene que debiera hablarse de un “cine con sonido grabado-sincronizado” (1997: 64) o Cooke, para quien “el cine nunca ha sido silente” (Cooke 2012), mi opción es hablar de “cine con/sin sonido incorporado”. Esta opción se fundamenta en que, a mi parecer, hablar de cine “mudo” o “sonoro” invisibiliza la dimensión sonora de producciones cuya proyección implicó generalmente un acompañamiento musical, a cargo de instrumentos solistas, conjuntos pequeños o grandes orquestas, el cual variaba según las posibilidades e intenciones de los administradores del recinto. Además, 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 2004, Cooke 2012, Chion 1997 y González y Purcell 2014).

conocido como el “Código Hays”, que rigió como tal entre 1930 y 1968. La aprobación de la PCA constituyó entonces un requerimiento previo que debían cumplir los cineastas antes del estreno de sus producciones.

No obstante, a pesar de las intenciones proclamadas por la nueva “política del buen vecino”, basta una revisión general de los primeros filmes de “buena vecindad” para constatar representaciones de América Latina que, si bien podían ser consideradas graciosas, inofensivas o incluso educativas para las audiencias estadounidenses, resultaban igualmente ofensivas para las latinoamericanas (Poveda 2019). Representaciones con referentes culturales o geográficos muy lejanos a la cultura aludida, o bien, personajes promiscuos, embusteros, exageradamente sentimentales, flojos, salvajes o torpes fueron motivos más que suficientes para levantar reclamos por parte de algunos países de la región (Bender 2002 y Woll 1977).³

2. *THE CUBAN LOVE SONG*

The Cuban Love Song es el primer largometraje musical producido por Hollywood situado argumentalmente en América Latina en el cual es posible reconocer la implementación de una serie de recursos y procedimientos musicales característicos de las futuras producciones que tributaron a la “política del buen vecino”. Como ya se indicó, este fue producido en 1931 por Metro-Goldwyn-Mayer y dirigido por el estadounidense Woodbridge Strong Van Dyke, reconocido también por exitosas producciones como *Tarzan the Ape Man* (1932), *The Thin Man* (1934) o *San Francisco* (1936). Para sus roles protagonistas, *The Cuban Love Song* contó con las actuaciones del actor y cantante de ópera estadounidense Lawrence Tibbett (1896-1960), así como de uno de los primeros íconos latinoamericanos del cine de Hollywood, la versátil artista mexicana María Guadalupe Villalobos Vélez (1908-1944), conocida en la industria como Lupe Vélez.

En cuanto a la música original, la producción contó con relevantes figuras dentro del ámbito de la música para filmes: Dorothy Fields (1905-1974),

³ Situando el problema en casos nacionales específicos, sugiero consultar trabajos como el de Cecilia Gil Mariño (2017) para el caso brasileño, el de Fernando Purcell (2012) para el chileno o el de Emilio García Riera (1987) para el mexicano.

James “Jimmy” McHugh (1893-1969) y Herbert Stothart (1885-1949), este último encargado también de la música incidental. “The Cuban Love Song” y “Tramps at Sea” fueron las canciones compuestas para el filme, las cuales circularon de manera independiente en medios y soportes como la radio, discos de 78 rpm o partituras, siempre como parte de estrategias promocionales sincronizadas y simbióticas de la industria cultural del periodo.

La trama se ambienta en 1917 y desarrolla la historia de Terry Burke (Lawrence Tibbett), *marine* que viaja a La Habana, lugar donde conoce a Nenita Lopez [*sic*] (Lupe Vélez). Ambos se enamoran e inician una relación. No obstante, Terry no menciona que ya está comprometido para casarse en su país de origen. Al poco tiempo, Estados Unidos declara su ingreso a la Primera Guerra Mundial, por lo que el soldado es llamado a combatir, debiendo abandonar Cuba, perdiendo todo contacto con Nenita. Terry es herido en batalla y enviado de vuelta a su ciudad de origen, Nueva York, donde finalmente concreta su matrimonio. Diez años después, Terry y su acaudalada esposa Crystal asisten a un exclusivo club nocturno para celebrar su aniversario. En el lugar, un conjunto musical ejecuta “El manisero” [*sic*], canción atribuida al cubano Moisés Simons (1889-1945), utilizada en el filme para musicalizar el personaje de Nenita. Dicha audición provoca una profunda nostalgia en el veterano, por lo que decide viajar a La Habana y buscar a su antiguo amor. No obstante, este se entera que Nenita falleció años atrás por una enfermedad que azotó a su aldea. Acongojado y nostálgico, por casualidad se cruza con un niño que resultó ser su hijo de la relación con Nenita. Feliz, Terry toma al niño y se lo lleva a vivir con él y su esposa a Estados Unidos.

En términos argumentales, esta es una trama que puede denominarse como un “melodrama colonial”. Se obedece aquí al tópico del colonizador, en este caso, un soldado estadounidense racional, dominante, eficiente, fuerte y viril, dotado de una potente voz de tesitura grave (barítono) que “conquista” y recibe el amor abnegado de una nativa, presentada esta última como un personaje ingenuo, bienintencionado, de gran belleza y sensualidad, aunque, a la vez, torpe y exaltado, caracterizado sonoramente con una estridente tesitura aguda. Uno de los pasajes más esclarecedores al respecto ocurre cuando, estando Nenita y Terry juntos, al aire libre en un pasaje de tinte “selvático”, se escucha a lo lejos una mujer entonando el intervalo característico de tercera menor de “El manisero” (“Maní...”),

canción que Nenita inmediatamente comienza a cantar y enseñar a Terry. El soldado, quien a pesar de no hablar castellano aprende en pocos intentos la canción y se “apropia” de ella entonándola con una potencia vocal que deslumbra, silencia y, finalmente, “domina” a Nenita (clip 1).⁴ Este arquetipo narrativo puede encontrarse en un sinfín de ejemplos musicales, como ocurre con las óperas *Madama Butterfly*, *Lakmé* y otras similares, abordadas por estudios de exotismo musical y afines (Bellman 1998, Born y Hesmondhalgh 2000, Lee y Segal 2015, Locke 2009, Taylor 2007 y Tsou 2015).

3. PRIMER RECURSO DE “BUENA VECINDAD”: LA INCLUSIÓN DE MÚSICAS/OS LATINOAMERICANAS/OS

Un primer recurso de buena vecindad que puede reconocerse en *The Cuban Love Song* es la inclusión de música/os latinoamericanas/os, ya sea como actrices o actores del reparto, como músicas/os y/o dentro de la producción de la música del filme, siempre tributando a tramas o situaciones de amistad panamericana. Esta inclusión fue un recurso muy utilizado en producciones posteriores, en las que se invitó a figuras como el brasileño Raúl Roulien o los mexicanos Tito Guízar o Agustín Lara. Comenzando los años cuarenta y ya contando con mayores presupuestos provenientes tanto de la industria fílmica como del gobierno estadounidense, se contrató a músicas/os ya consagradas/os en las industrias centro y sudamericanas, tales como la cantante de origen portugués Carmen Miranda y su conjunto Bando da Lua, el violinista y director catalán criado en La Habana Xavier Cugat y su orquesta, o el percusionista cubano Desi Arnaz. No obstante, la lista resulta mucho más extensa con artistas de diversa trayectoria que buscaban abrirse camino en Estados Unidos: Aurora Miranda —hermana de Carmen—, el trío The Flores Bros, Armida, Las Hermanas Padilla, el Trío Guadalajara, Néstor Amaral, Chuy Reyes, Jorge Negrete, “Lina” Romay, “Miguelito” Valdés o “Pepe” Guízar.

⁴ El pasaje aludido puede consultarse en el siguiente enlace: <https://www.dropbox.com/scl/fi/slc9rxv1qafpwwx69592b/Clip-1.mp4?rlkey=vwb143wzsk8owkf7ho4vihd19&dl=0>.

Estas participaciones de músicas/os latinoamericanas/os incidieron no solo en los resultados musicales de este tipo de producciones fílmicas —las cuales tenían resultados muy distintos cuando quedaban a cargo de músicos estadounidenses—, sino también en las *performances* de sus números musicales, esto en términos de vestuario, pasos de baile, coreografías, gestualidades, entre otros elementos. Para el caso de *The Cuban Love Song*, fueron invitados a grabar y rodar en los estudios de la Metro-Goldwyn-Mayer los cubanos Ernesto Lecuona (1895-1963) —figura fundamental en la cultura musical de su país— y los integrantes de la Orquesta Hermanos Palau, acreditados en el filme como los Palau Brothers' Cuban Orchestra (figura 22.1). Si bien el análisis del filme no me permitió constatar la aparición de Lecuona en escena, su aporte como director y arreglista fue determinante para dotar de cierta “autenticidad” —como se tratará en la siguiente sección, una intención recurrente en las producciones culturales de buena vecindad— los pasajes de la trama relacionados con La Habana. En cuanto a los músicos de la Orquesta Hermanos Palau, estos aparecen en pantalla en tres ocasiones. La primera en un “guateque” —fiesta campesina—, la segunda como músicos en escenas de tiempo de carnaval, y la tercera como orquesta en un exclusivo club de Nueva York.



Figura 22.1: *Izquierda:* Mención a Ernesto Lecuona y los Palau Brothers' Cuban Orchestra en los créditos de apertura del filme *The Cuban Love Song* (1931). *Derecha:* Lecuona y los músicos de la Orquesta Hermanos Palau en Hollywood [de izquierda a derecha: Ernesto Lecuona, Luis López, Rafael Palau, Alberto Bolet, la artista cubana de origen español Sol Pinelli, el actor cómico estadounidense Buster Keaton, Genaro Palau, Raimondo Palau, Lorenzo Palau, Philippe Palau, Félix Guerrero, Alfredo “Boca Chula” Hernández, y Fernando Díaz]. Fotógrafo desconocido.

4. SEGUNDO RECURSO DE “BUENA VECINDAD”: LA PROMOCIÓN TURÍSTICA Y CULTURAL DE LATINOAMÉRICA

Otro aspecto relacionado a los recursos que utilizó la “política del buen vecino” fue el interés por mostrar a las audiencias estadounidenses aspectos locales de América Latina, tales como su geografía, costumbres, monumentos o festividades. Si bien este recurso fue desarrollado con mayor profundidad en una gran cantidad de documentales producidos por el gobierno estadounidense con fines propagandísticos, también fue incorporado en la producción de filmes de ficción. Un ejemplo de esto puede constatarse en el momento en que el soldado Terry zarpa en un barco militar desde San Francisco hacia La Habana. La travesía en cuestión se narra visualmente con imágenes del paso por el Canal de Panamá y luego del Puerto de La Habana, incluyendo el icónico Faro del Castillo del Morro y el título “CUBA” en pantalla.

En términos sonoros, el trayecto se musicaliza con un poturrí orquestal que se inicia citando primero la melodía de “Tramps at Sea” —como ya se dijo, original del filme— y luego la canción patriótica estadounidense “Columbia, the Gem of the Ocean” (compuesta por David T. Shaw hacia 1843), transitando luego —ya en aguas cubanas— hacia un carácter totalmente distinto. El protagonismo ahora ya no está en los bronces, sino en los violines que citan la melodía principal de la habanera “Tú”, escrita hacia 1892 por el cubano Eduardo Sánchez de Fuentes.⁵ Cabe destacar que, en este pasaje, escrito para el filme por Herbert Stothart y ejecutado por la orquesta del estudio fílmico, se incluyen unas claves, instrumento que se convertiría en una especie de ícono tímbrico al momento de evocar

⁵ La habanera “Tú”, escrita por Sánchez de Fuentes con letra de su hermano Fernando, alias “Fernán”, gozó de una gran popularidad en circuitos de la élite cubana, llegando a ser utilizada para retratar musicalmente la ciudad de La Habana incluso en filmaciones muy posteriores tales como *The Godfather II* de Coppola (1974). Cabe indicar que, hacia 1898, la canción fue grabada —por aquel entonces en sistema de cilindros— por la soprano cubana Rosalía “Chalía Herrera” Gertrudis de la Concepción (1864-1948), quien, además de difundir música española y cubana en circuitos líricos de la élite europea y estadounidense, fue una de las artistas pioneras en la generación de registros discográficos en Latinoamérica.

a Cuba.⁶ Estando ya en La Habana —representada combinando imágenes “reales” con tomas realizadas en sets hollywoodenses, con imágenes del campanario de una iglesia local y de campesinas vendiendo frutas y enseres en las calles—, la música incorpora el uso del güiro y la trompeta con sordina —esta última adoptada de las *Big Bands* por las orquestas de baile latinas—, desarrollando dos motivos melódicos de “El manisero”, principalmente el ya mencionado intervalo característico de tercera menor (“Maní...”), el cual también interpreta la vendedora de maní Nenita a modo de pregón en su primera aparición en el filme (clip 2).⁷

Cabe agregar aquí que “El manisero” fue una canción que provocó un gran impacto en la sociedad estadounidense, atribuyéndosele nada menos que la popularización de lo que se entendió como “rumba” en Estados Unidos y Europa (Pérez Firmat 2014, Storm Roberts 1999 y Sublette 2004). Esta fue escrita alrededor de 1928 para la artista cubana Rita Montaner, quien fue la responsable de grabarla ese año para Columbia Records. No obstante, la versión más difundida fue la del director cubano Don Azpiazu y su Havana Casino Orchestra. Esta fue 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”, convirtiéndose rápidamente en un éxito de ventas, siendo versionada hasta nuestros días por diversos artistas.

Otro ejemplo de este recurso se da en el momento en que Nenita invita a Terry a un guateque, en el cual, en medio de elementos propios del festejo tales como la preparación de cerdos a la leña o el consumo de ron, pueden apreciarse unos guajiros —encarnados por los músicos de la Orquesta Hermanos Palau— ejecutando un arreglo que alterna dos canciones populares cubanas no acreditadas en el filme (figura 22.2). La primera, el son “Buche

⁶ El pasaje en cuestión está escrito en compás de tres cuartos, ejecutándose la clave en el primero y tercero, lejano a la particularidad rítmica del género habanera y la tradición afrocubana.

⁷ Accesible en <https://www.dropbox.com/scl/fi/nhmu4osggf84drkd70t1a/Clip-2.mp4?rlkey=nseg9nk7lz4y1k7659osjxech&dl=0>.

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. Esta 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 y bongós, junto con otros más reconocibles como el cencerro o la guitarra, los cuales son retratados mediante primeros planos (figura 22.3), anticipando un gesto narrativo documental y pedagógico de "buena vecindad" que resultaría un procedimiento propagandístico recurrente en producciones posteriores (clip 3).⁸



Figura 22.2: Fotograma de *The Cuban Love Song* (1931) con los músicos de la Orquesta de los Hermanos Palau actuando como guajiros y ejecutando instrumentos tradicionales (guitarra, quijada, maracas, güiros y cencerro).

Acorde a los criterios autorales y de valoración de la música en el cine del periodo, ninguna de las composiciones cubanas aquí mencionadas figura en los créditos iniciales. No obstante, la presencia de estas músicas ya sea

⁸ Accesible en <https://www.dropbox.com/scl/fi/ih0ak9n2st6xidegx5uno/Clip-3.mp4?rlk=eyJ3b290aW49ZGZg69gum9o8vq549&dl=0>.



Figura 22.3: Fotograma de *The Cuban Love Song* (1931) con primeros planos de instrumentos musicales cubanos.

en las escenas musicales con música diegética —fiesta campesina, escenas de carnaval, interpretación de “El manisero” por el conjunto del club nocturno neoyorquino— como en otras en las que se alude a Cuba o a Nenita a través de la música incidental —a través de la cita y desarrollo de breves motivos o del uso de instrumentos cubanos— resultó determinante tanto en términos del desarrollo argumental como en la caracterización sonora de los personajes latinoamericanos.

ALGUNAS REFLEXIONES A MODO DE CIERRE

Lo que he propuesto en este trabajo ha sido, en términos generales, una aproximación desde lo musical a los intereses de Estados Unidos en América Latina en el marco de una estrategia de política exterior que llevaba algu-

nos años delineándose y se oficializa hacia 1933 con el ascenso de Franklin Delano Roosevelt. En particular, se reconocieron y evidenciaron en *The Cuban Love Song* algunos recursos y procedimientos musicales que fueron ocupados pocos años después de manera recurrente y sistemática en filmes musicales de buena vecindad. Se puso atención aquí en el proceso en el que la dimensión sonora, y más específicamente la musical, se convirtió en un factor ineludible en la producción de filmes y sus códigos representacionales, obligando a las y los músicos de la incipiente industria del llamado “cine sonoro” —iniciada hacia 1927— a tomar ciertas decisiones estilísticas con las cuales musicalizar estas representaciones en un soporte que ya no permitiría cambios posteriores.

De este modo, este ejercicio decantó, como es de suponerse, en ciertas conclusiones y desafíos que pueden desarrollarse en un futuro análisis más profundo del filme en cuestión. En primer lugar, cabe señalar que la metodología aquí utilizada, centrada en términos de producción más que de recepción, metodológicamente resultó benéfica y articuladora del punto de partida. No obstante, en cada momento del análisis emergió la interrogante por la recepción de estas representaciones de “cubanidad” no solo en Cuba, sino también en otras audiencias latinoamericanas. Cabría estudiar qué reacciones suscitó el filme —que por trabajos como los de Morgan Feeney (2019: 66-67) o Gustavo Pérez Firmat (2014) me consta que fueron muy negativas—, cómo estas recepciones afectaron las relaciones diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos y qué discursos identitarios —escritos y musicales— provocaron, considerando aquí negociaciones y autoexotismos.

Como segundo punto, resulta fundamental profundizar a futuro la relación entre Cuba y Estados Unidos en dicho periodo como un antecedente fundamental para la construcción de latinidad en las producciones culturales de “buena vecindad” y el mercado turístico. Como complemento a la fundacional relación con México —la “latinidad más próxima” a Hollywood (García Riera 1987: 153)—, la presencia de Estados Unidos en Cuba resultó permanente y dominante desde la ayuda prestada para desprenderse del dominio español en los últimos años del siglo XIX.

En tercer lugar, en este periodo ya se aprecia la práctica de directores musicales, compositores y arreglistas de la industria cinematográfica de dar gran relevancia a dos recursos técnicos para representar lo latinoamericano

a través de la música: lo tímbrico y lo rítmico. Lo primero fue utilizado para ofrecer sonoridades distintas a las de los instrumentos musicales del canon sinfónico europeo o la música popular estadounidense, acudiendo, por ejemplo, a idiófonos de ascendencia aborigen afroamericana —tambores de distintos tipos y tamaños, güiro, quijada de equino, instrumentos con semillas, entre otros—, o a la instrumentación propia de conjuntos de bailes tropicales —básicamente bronces y percusiones—. En cuanto a lo rítmico, este fue un recurso pensado con connotaciones primitivistas, directamente relacionado con lo corporal y, en consecuencia, lo sexual, utilizado en este caso a través de ritmos de origen afro. Ambos recursos, timbre y ritmo, constituyeron a mi juicio un factor de novedad para las audiencias estadounidenses, contribuyendo a inscribir en la cultura de masas una idea de lo latinoamericano basada generalmente en lo festivo, tropical, sensual, intenso, salvaje y exuberante. Asimismo, creo que este fenómeno producido desde la industria fílmica resulta fundacional, tanto en términos de construcción como de inscripción y proyección, de una noción de lo que a partir de entonces se entiende en la industria musical global como “música latina”.

De este modo, se entiende que la inclusión de lo musical en el estudio de las representaciones de lo latinoamericano enriquecería y complementaríala literatura académica existente sobre lo que se ha entendido como lo “latino” o “latinoamericano” en el contexto de la cultura de masas. Esto resulta clave por cuanto se ha obviado la dimensión de lo sonoro y lo musical, componente de las representaciones hollywoodenses de lo latinoamericano que 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.

BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Richard, y ALTMAN, Rick (eds.) (2001): *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- ALTMAN, Rick (2004): *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press.
- BELLMAN, Jonathan (ed.) (1998): *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press.

- BENDER, Pennee (2002): *Film as an Instrument of the Good Neighbor Policy, 1930s-1950s*. Tesis doctoral, New York University.
- BORN, Georgina y HESMONDHALGH, David (eds.) (2000): *Western Music and Its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press.
- CALDERA-SERRANO, Jorge (2014): “Resumiendo documentos audiovisuales televisivos: propuesta metodológica”, en *Perspectivas em Ciência da Informação*, 19/2: pp. 147-158.
- CHION, Michel (1997): *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- COOKE, Mervyn (2012): *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DE GRAZIA, Victoria (2005): *Irresistible Empire. America's Advance through 20th-Century Europe*. Cambridge: Harvard University Press.
- FEENEY, Megan (2019): *Hollywood in Havana. US Cinema and Revolutionary Nationalism in Cuba before 1959*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1987): *México visto por el cine extranjero* (6 vols.). Ciudad de México: Ediciones Era y Universidad de Guadalajara.
- GIL MARIÑO, Cecilia Nuria (2017): “De la selva al sugar love. Imágenes de Hollywood sobre Brasil: usos locales y relaciones entre cine, diplomacia cultural y turismo en los años treinta”, en *Significação*, 44/47: pp. 200-218.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo y PURCELL, Fernando (2014): “Amenizar, sincronizar, significar: Música y cine silente en Chile, 1910-1930”, en *Latin American Music Review*, 35/1: pp. 88-114.
- LEE, Hyunseon y SEGAL, Naomi (eds.) (2015): *Opera, Exoticism and Visual Culture*. Bern: Peter Lang.
- LOCKE, Ralph P. (2009): *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NYE, Joseph S. (1990): *Bound to Lead. The Changing Nature of American Power*. New York: Basic Books.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo (2014): “Rhumba (Rumba)”, en Ilan Stavans (ed.), *Latin Music: Musicians, Genres, and Themes*. Westport: Greenwood Press, pp. 661-667.
- (2010): *The Havana Habit*. New Haven: Yale University Press.
- POVEDA, Juan Carlos (2019): “Hello friends, cantemos”: *La música en las representaciones de lo latinoamericano en largometrajes de ficción hollywoodenses durante el período de la Política del buen vecino (1933-1945)*. Tesis doctoral, Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/185427> [Consultado 16/08/2023].

- PURCELL, Fernando (2012): *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile, 1910-1950*. Santiago: Taurus.
- SALVATORE, Ricardo (2006): *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- STORM ROBERTS, John (1999): *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States*. Oxford: 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 Olivia Bloech, Melanie Lowe y Jeffrey Kallberg (eds.), *Rethinking Difference in Music Scholarship*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 214-237.
- WOLL, Allen L. (1977): *The Latin Image in American Film*. Los Angeles: University of California Press.