laFuga

South America, Take it Away

El fin de la buena vecindad en las representaciones de lo latinoamericano de la música de largometrajes de ficción hollywoodenses de posguerra

Por Juan Carlos Poveda

Tags | **Cine clásico | Género musical | Geopolítica | Representaciones sociales | Estudio cultural | Musicología | Estados Unidos**

Doctor en Estudios Latinoamericanos. Su principal línea de investigación se desarrolla en torno a la relación entre música e infancia en el Chile contemporáneo. Asimismo, ha trabajado con el fenómeno de las representaciones de América Latina a través de la música del cine clásico de Hollywood. Desde el 2012 se desempeña como académico del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado.

Introducción

Bananas. Tambores. Cánticos tribales. Una deidad de apariencia polinésica. Un particular estilo de música afrocubana, un apoteósico desplante coreográfico de bailarinas y músicos percutiendo quijadas equinas, congas, claves e instrumentos de diversas tradiciones. Mujeres exuberantes. Una ágil danza ritual. Gritos catárticos. Un mono percutiendo y saltando arriba de los tambores…

La reciente descripción obedece a uno de los números musicales del filme Neptune's Daughter, dirigido por Edward Buzzell y producido en 1949 por la Metro Goldwyn Mayer (en adelante, MGM). En esta, la orquesta del legendario violinista y director catalán Xavier Cugat (1900-1990) interpreta "Jungle Rhumba", composición de Toni Beaulieu escrita para esta comedia musical y romántica protagonizada por dos parejas, una atractiva y dominante formada por Esther Williams y Ricardo Montalbán, y la otra, torpe y humorística, por Red Skelton y Betty Garret[1].

Si consideramos que -como explicaré a la brevedad- hacia fines de la década del cuarenta la sociedad estadounidense ya contaba con cierto "entrenamiento audiovisual" de lo que era la cultura latinoamericana -sus geografías, pueblos, músicas, tradiciones, etc.-, ¿por qué resultaban un éxito filmes como Neptune's Daughter, llenos de representaciones estereotipadas de lo latinoamericano?

Para responder en parte a la interrogante anterior presento aquí algunas ideas desprendidas del análisis de la música diegética original de algo más de una quincena de filmes de ficción, con una importante presencia de América Latina y su música en sus narrativas, producidos por la industria de Hollywood en un marco temporal que se inicia con el término de la Segunda Guerra Mundial (1945) y se cierra con el advenimiento de la Revolución Cubana (1ro de enero de 1959). Es decir, en una fase final de lo que generalmente se entiende como el período clásico hollywoodense.

Cabe indicar que, dentro del marco de las representaciones, una idea que resulta aquí central es la de representaciones que pueden entenderse como "exóticas", esto por su producción principalmente unilateral (Mason, 1998) como por su mecánica de conceptualización, designación y representación de otro a partir de una combinación de signos provenientes de diversos orígenes culturales y geográficos, generando una representación desambientada y desterritorializada (Poveda, 2019). Estas representaciones exo⊠ticas -y exotizadoras- tributan perfectamente a la lo⊠gica del especta⊠culo y el entretenimiento de estos filmes, en los cuales, a partir de lo planteado por Scott, no resulta necesaria ni requerida una precisio⊠n cienti⊠fica o naturalista al momento de escoger los referentes culturales y geogra⊠ficos para representar a un "Otro" u "Otra", sino ma⊠s bien el dominio de un repertorio de "significantes orientalistas" (1998, p. 309).

Finalizo esta presentación indicando que en el transcurso del escrito incluyo referencias a ciertos pasajes de filmes, los cuales son aquí incluidos a través de enlaces a la plataforma YouTube. En muchos casos, estos fragmentos hablan más que los argumentos aquí planteados, razón por la que su revisión resulta tanto fundamental como complementaria.

La música y el cine del buen vecino

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, p. 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" -el 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 que buscó más bien estrechar lazos con la región.

Para materializar esta metáfora de "buena vecindad" el gobierno estadounidense, a través de diversos actores y entidades, emprendió una titánica empresa propagandística que tuvo como último fin establecer un dominio continental para anticiparse a los desafíos y amenazas de sería la Segunda Guerra Mundial. En dicha labor, la industria de Hollywood y en particular las comedias musicales y románticas de Hollywood fueron un aliado estratégico. Al respecto, la música fue probablemente el medio más persuasivo y estratégico utilizado por la industria fílmica hollywoodense para desarrollar representaciones de lo latinoamericano que tributaron al proyecto de hegemonía impli⊠cito en la Poli⊠tica del buen vecino (Poveda, 2019). Para este fin, dicha industria, bajo la supervisio⊠n y apoyo gubernamental, se propuso primeramente revertir ciertos estereotipos que reforzaban ideas poco favorables de Ame⊠rica Latina que, parado⊠jicamente, esta misma industria habi⊠a ayudado a consolidar –promiscuidad, deshonestidad, sentimentalismo, flojera, salvajismo, entre otras–, esto mediante la produccio⊠n de representaciones que realzaban más bien aspectos particulares de la regio⊠n –su cultura, geografi⊠a, flora, fauna, entre otros– que podi⊠an resultar interesantes, atractivas e incluso educativas para las audiencias estadounidenses. Asimismo, junto con estos aspectos particulares, se ensalzaron tambie⊠n puntos en comu⊠n entre la regio⊠n aludida y Estados Unidos, aquello con la finalidad de consolidar un ideal de dia⊠logo, cooperacio⊠n y unio⊠n panamericana.

En te⊠rminos musicales, este tipo de producciones recurrio⊠ a procedimientos tales como la inclusio⊠n de mu⊠sicos y agrupaciones latinoamericanas en pantalla. Asi⊠ también al uso de repertorio de diversas tradiciones musicales de las regiones latinoamericanas aludidas, donde tambie⊠n se lucieron instrumentos y conformaciones instrumentales especi⊠ficas. No obstante, quizás el procedimiento más significativo fue la generación de secuencias con un dia⊠logo, alternancia o fusio⊠n de tradiciones y estilos musicales latinoamericanos y estadounidenses con sus consecuentes danzas e idiomas, con el fin de simbolizar, desde una perspectiva musical, un dia⊠logo e intercambio amistoso y supuestamente horizontal entre la cultura estadounidense y la latinoamericana.

Take back your Samba, your Rhumba, your Conga…

Una vez finalizada la Segunda Guerra, el interés por concebir producciones culturales sobre América Latina no volvería a repetirse con la intensidad de los años 30 y, sobre todo, de la primera mitad de la del 40. En efecto, en pleno proceso de término del conflicto se produce el cierre de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, OCIAA), principal entidad gubernamental dirigida por Nelson Rockefeller encargada durante los años de guerra de la producción, distribución y monitoreo de propaganda a través de diversos medios de comunicación. Reveladora de este proceso resulta el mensaje de "South America, Take it Away" ("Sudamérica, llévate de vuelta"), por entonces una exitosa canción de Harold Rome escrita para el musical de Boradway Call me Mister (1946) donde las voces de Bing Crosby y las Andrew Sisters cantaban que, si bien "en la tierra del carrito de hot-dogs, la bomba atómica y el Good Humor Man" se pensaba que los "vecinos sudamericanos" eran "amados" y "grandiosos" cuando tocaban su música, se declaraba también estar ya "cansados de menearse" al ritmo de "aquel plan

panamericano". Y es por esta razón que se pide a Sudamérica un "favor": "llevarse de vuelta" su samba, su rumba y su conga, aludiendo a que, si bien gustaban las "relaciones de vecindad", resultaba muy difícil seguir resistiendo el esfuerzo físico que implicaba bailar dichos ritmos [2] .

En consecuencia, encontrándose Estados Unidos ahora en una situación de privilegio y sin tener que atender con urgencia a los códigos diplomáticos, pedagógicos y documentales de la buena vecindad, las nuevas producciones cinematográficas con temáticas latinoamericanas entraron en una fase de mayor relajo en cuanto al desarrollo de fantasía y exotismo. De este modo, si bien es posible constatar resabios de la buena vecindad en filmes como Fiesta (Thorpe, 1947, MGM) [3] ; Carnival en Costa Rica (Ratoff, 1947, Twentieth Century Fox) [4] o Sombrero (Foster, 1953, MGM) [5] , la tónica de este tipo de filmes fue más bien exacerbar la idea de una América Latina como destino turístico paradisíaco, abundante en sensualidad y exuberancia. Es así como pueden entenderse números musicales como "Yo te amo mucho and that's that" (Sam H. Stept & Ervin Drake) de Holiday in Mexico (Sidney, 1946, MGM), comedia musical con historias de romance entre diversos miembros del ambiente diplomático estadounidense -incluyendo la embajada británica- desarrolladas en un México de mariachis, fiesta y españolismos donde ya destaca Xavier Cugat como estrella musical de MGM [6] .

Así también On a Island with You (Thorpe, 1948b, MGM), donde las sambas y "rhumbas" interpretadas por la orquesta de Cugat fueron el ingrediente elegido para caracterizar sonoramente una paradisíaca isla de la polinesia [7] , tributando además a la consolidación del género discográfico Exotica, estilo de música ambiental orquestada que ofrecía la posibilidad de "viajar", desde la comodidad del living room, a mundos lejanos y exóticos a través de la tecnología de un cada vez más sofisticado y aparatoso reproductor de audio casero [8] .

Es de este modo que se entiende un considerable número de producciones con tramas desarrolladas en cruceros de placer con destinos latinoamericanos, tópico desarrollado con el apoyo de la industria turística estadounidense, otro de los sectores involucrados y beneficiarios de la gesta de la buena vecindad [9] . En estas historias, la música fue la protagonista de la entretención ofrecida tanto en el barco como en el lugar de destino. Testimonios de esta idea son Road to Rio (McLeod, 1947, Paramount) o Luxury Liner (Whorf, 1948, MGM), ambas concebidas utilizando hits musicales ya utilizados en filmes del período de la buena vecindad como "El Manisero" - atribuida al cubano Moisés Simons y popularizada en EE.UU. a inicios de la década de los treinta como "The Peanut Vendor"-, que es aquí interpretada por Cugat y su orquesta, o "Aquarela do Brasil" de Ary Barroso, conocida y utilizada por el Hollywood de los cuarenta como "Brazil". Puede mencionarse aquí también a Nancy Goes to Rio (Leonard, 1950, MGM), filme que constituyó el cierre de la etapa de Carmen Miranda con MGM y que presentó una artificial ambientación de Brasil que incluía algunos músicos 'latinos' oscurecidos con maquillaje para reforzar una representación de latinidad o números que superpusieron el samba con el acervo caribeño de la conga [10] .

Continuando con Brasil -o más bien con una idea representacional de dicha nación- puede mencionarse Latin Lovers (1953), producción de Mervyn LeRoy y la MGM que insiste con la trama de la turista estadounidense acaudalada que, al visitar una localidad latinoamericana experimenta un romance en el cual lo musical, particularmente la danza y los ritmos afroamericanos, actúan como un catalizadores de una sensualidad y erotismo no conocidos en su tierra de origen. Es así que la protagonista, la jugadora de polo Nora Taylor (Lana Turner), toma un vuelo a la aún capital Río de Janeiro [11] . Es en dicha ciudad donde Taylor conoce al Latin Lover Roberto Santos (Ricardo Montalbán), de quien se siente de inmediato profundamente atraída, sobre todo después de bailar samba con él [12] . Cabe añadir aquí que, a diferencia de un samba de carácter carnavalesco y masivo -recurso explotado en filmes anteriores ambientados en una idea de Brasil-, este género musical se aborda ahora de manera más reposada y danzada con mucha sensualidad en pareja, de manera similar a como Hollywood retrató al tango en las primeras décadas del siglo [13] .

Con respecto a esta última idea de lo percusivo como ingrediente clave en la sexualización de lo latinoamericano, podría mencionar aquí películas de menor presupuesto de Columbia como Holiday in Havana (Jean Yarbrough, 1949) -con el protagonismo del percusionista y actor cubano-estadounidense Desi Arnaz, poco antes de convertirse en una celebridad con la serie televisiva I Love Lucy (1951-1957)- y sobre todo Cha Cha Cha Boom (Sears, 1956), la cual cuenta con

la participación de diversos conjuntos y artistas, entre ellos Dámaso Pérez Prado, presentado en los créditos de apertura como "King of Mambo". De este filme destaco el momento en el que el productor estadounidense Bill Haven (Stephen Dunne) viaja a Cuba en busca de un estilo musical novedoso e impactante para llevar a EE. UU. Una vez en La Habana, Haven es llevado a la 'jungla', a seis horas de la ciudad, a la "fiesta" del mes de los campesinos de las plantas de azúcar a conocer -usando las palabras de un personaje cubano- la música de Pérez Prado, "música nativa", "directo del corazón de Cuba". Es así como el productor en cuestión se enfrenta con una orquesta de vientos y percusiones y una veintena de danzantes bailando de manera frenética y descalzos sobre la tierra. Si bien la orquesta se compone de instrumentos de viento modernos (saxos, trombones y trompetas), los músicos -disciplinadamente dispuestos por fila, atendiendo las indicaciones del director Pérez Prado tanto a través de su batuta o gritos característicos- figuran vestidos de guajiros (campesinos cubanos). Y para el caso de las percusiones, si la moderna caja de la batería no posee el aspecto 'rústico' demandado por el código exotista, se la envuelve con una tela para darle un toque 'primitivo' y estar más a tono con las congas (fabricadas de madera y cuero). Luego de una pausa, la bailarina estadounidense Silvia Lewis, interpretando aquí a la cubana Nita Munay, interviene con una erotizada, violenta y 'primitiva' danza de 'cortejo' -incluyendo alaridos y frases en un supuesto dialecto afrocubano- al ritmo de fragmentos de las composiciones de Pérez Prado "Crazy... Crazy..." y Voodoo Suite [14].

La recién descrita escena -que por lo demás hace recordar el número "Jungle Rhumba" descrito al inicio de este escrito- contrasta por su primitivismo con el resto del filme, desarrollado en elegantes clubes musicales de Nueva York, donde diversos conjuntos -cubanos y estadounidenses- se presentan en un filme musical muy en sintonía con otros filmes de carácter promocional de nuevos estilos musicales dirigidos por Fred Sears [15].

Es justamente con esta idea de primitivismo que cierro mi escrito, particularmente con un filme que presenta otro tipo de estereotipación de América Latina: la representación arcaizante. Secret of the Incas es una producción de Jerry Hooper (1954) y Paramount que no se centra en el vudú, seudo-deidades polinésicas, mujeres exuberantes o fiestas tropicales, sino más bien en una historia de aventuras, exploración, romance y ambición por algún objeto valioso de una cultura arcana, en este caso la Inca. Este fue, en esencia, el formato que sirvió de modelo a Spielberg y Lucas casi tres décadas después para construir su primer Indiana Jones (Heaney, 2010).

Contando con gran parte de escenas captadas en Cuzco y Machu Picchu, la identidad musical del filme giró en torno a la virtuosa cantante peruana Zoila Augusta Emperatriz Chávarri del Castillo, más bien conocida como Yma Sumac. Sumac, quien inscribe aquí su debut en Hollywood interpretando supuestos cantos incas ancestrales - en realidad composiciones de su esposo y representante Moisés Vivanco arregladas para el filme por David Buttolph- es retratada aquí como una lugaren□a de la elite que actúa como intermediaria entre "indios animistas, supersticiosos y primitivos" y científicos y funcionarios que trabajaban en estos sitios arqueológicos. Su personaje es tambie□n una suerte de sacerdotisa que ofrenda a la momia encontrada en el sitio (Mendoza, 2015, p. 215). Ahora bien, como indica Mendoza, esta caracterización de Sumac -que por lo demás grabó todas sus imágenes en Hollywood- fue una clara estrategia para hacerla ma□s vendible. La música aquí no se asemeja en absoluto a las prácticas sonoras indígenas de los Andes peruanos. Ninguna de las danzas o instrumentos musicales locales retratados por la cámara fueron considerados para el filme. En su reemplazo, se usaron arreglos orquestales con escalas pentatónicas y tambores afrocaribeños que se asemejaban más al ya mencionado género Exotica. Volviendo a citar a Scott (1998), no resultaba necesaria ni requerida una precisio□n cienti□fica o naturalista al momento de escoger los referentes culturales y geogra□ficos para representar a un otro, sino más bien, el dominio de un repertorio de "significantes orientalistas" ya sentado en la lógica del espectáculo y entretenimiento hollywoodense [16].

Conclusiones

Creo haber entregado aquí evidencias de la libertad creativa que operó dentro de la industria hollywoodense en sus filmes musicales de posguerra sobre América Latina., El fin de la Guerra y la posicio□n de privilegio que logra Estados Unidos en el contexto global configuran un espacio libre de

mayores compromisos diplomáticos con la región, dejando atrás una enorme cantidad de producciones fílmicas -de ficción y no ficción- sobre los vecinos del sur y abriendo un espacio de relajo para desarrollar la fantasi⊠a y el exotismo. En esta labor, la música continuó siendo un componente clave para caracterizar sonoramente estas nuevas representaciones de lo latinoamericano. Asi⊠, en lugar de retratar fiestas, espacios, costumbres y las mu⊠sicas, mu⊠sicos e instrumentos que lo acompan⊠aban, o bien, en reemplazo de declarar la buena vecindad en clave musical, lo latino se convirtió en un nuevo ingrediente del cocktail exo⊠tico a ofrecer en el ocaso del cine clásico de Hollywood. No importaba aquí la precisión científica o la veracidad cultural, a la vez que se abría un permiso para que la industria jugara -una vez más- con los estereotipos.

Si bien este las músicas de este tipo de filmes no constituyen una posibilidad estéticamente atractiva para la academia -menos aún para lo que asumimos como "buen gusto"-, estas constituyen, tanto por su potencial persuasivo como por la amplia circulación comercial de este tipo de filmes, un valioso recurso para desarrollar relecturas de fenómenos y procesos históricos como los aquí aludidos. Y es en este sentido que creo por lo menos interesante abordar los modos en que la música tributa a representaciones "excesivas" o "desbordadas" que, si bien son coherentes con los códigos de los procesos exotizadores, contravienen a la vez los parámetros canónicos de lo clásico, incidiendo nada menos que en lo que en las actuales industrias del entretenimientose entiende por "latino" y por "música latina".

Referencias

Adinolfi, Francesco. (2008). Mondo Exotica: Sounds, Visions, Obsessions of the Cocktail Generation. Duke University Press.

Foster, N. (Director). (1953). Sombrero (Musical, Romance; Color). Metro Goldwyn Mayer.

Freeland, T. (Director). (1933). Flying Down to Rio (Comedia, Musical, Romance; Blanco y negro). Radio Keith Oprpheum.

Hayward, P. (1999). Widening the Horizon. Exoticism in Post-War Popular Music. John Libbey & Company.

Heaney, C. (2010). Cradle of Gold: The Story of Hiram Bingham, a Real-Life Indiana Jones and the Search for Machu Picchu. Palgrave - Macmillan.

Hooper, J. (Director). (1954). Secret of the Incas (Aventura; Color). Paramount.

Leonard, R. Z.(Director). (1950). Nancy Goes to Rio (Comedia Musical; Color). Metro Goldwyn Mayer.

LeRoy, M. (Director). (1953). Latin Lovers (Comedia, Música, Romance; Color). Metro Goldwyn Mayer.

McLeod, N. Z.(Director). (1947). Road to Rio (Comedia Musical; Blanco y negro). Paramount.

Mendoza, Z. (2015). Del folklore a lo exótico: Yma Sumac y la representación de la identidad inca. En Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo (pp. 207–219). Instituto de Etnomusicología Pontificia Universidad Católica del Perú.

Merril, D. (2009). Negotiating Paradise. U.S. Tourism and Empire in Twentieth-Century Latin America. University of North California Press.

Poveda, J. C.(2016). Blackboard Jungle: Rock and Roll, juventud y conservadurismo en la sociedad estadounidense de los años cincuenta. En Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock. La Calabaza del Diablo.

Poveda, J. C.(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) [17] . Universidad de Chile.

Poveda, J. C.(2020). Antecedentes y reflexiones sobre la música y las representaciones de lo latinoamericano en los primeros filmes con sonido incorporado (1927-1932). Resonancias, 24(46),

55–77. https://doi.org/10.7764/res.2020.46.4

Purcell, F. (2012). ¡De película! Hollywood y su impacto en Chile. 1910-1950. Taurus.

Ratoff, G. (Director). (1947). Carnival in Costa Rica (Musical, Comedia, Romance; Color). Twentieth Century Fox Film Corporation.

Schwartz, R. (2004). Flying Down to Rio: Hollywood, Tourists, and Yankee Clippers. Texas A&M University Press.

Scott, D. B.(1998). Orientalism and Musical Style. Musical Quaterly, 82.2, 309–335.

Sidney, G. (Director). (1946). Holiday in Mexico (Comedia Musical; Color). Metro Goldwyn Mayer.

Thorpe, R. (Director). (1947). Fiesta (Comedia Musical Romántica; Color). Metro Goldwyn Mayer.

Thorpe, R. (Director). (1948). On a Island with You (Musical, Comedia, Romance; Color). Metro Goldwyn Mayer.

Van Dyke, W. S.(Director). (1931). The Cuban Love Song (Musical, Romance; Blanco y negro). Metro Goldwyn Mayer.

Whorf, R. (Director). (1948). Luxury Liner (Musical, Comedia, Romance; Color). Metro Goldwyn Mayer.

Notas

1

Fragmento disponible en: https://youtu.be/9CAri_YzgZk

2

Versión original disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=GhlCVpkrdXc. Texto: https://www.lyrics.com/lyric/1359031/The+Andrews+Sisters/South+America%2C+Take+It+Away%21

3

Producción ambientada en México que, si bien contiene exotismo y sexualización, este presenta recursos de buena vecindad que, en definitiva, reflejan el interés estratégico por las relaciones con dicha nación entrados ya los años cuarenta. Por ejemplo, se incluyen escenas filmadas en el país aludido, llegando a incluirse agradecimientos a su gente en los créditos de apertura. Asimismo, se incluye una gran cantidad de música tradicional mexicana y el protagonista es un músico local (encarnado por un entonces debutante en Hollywood Ricardo Montalba⊠n) "capaz" de componer música sinfónica como cualquier compositor europeo o estadounidense. Añado aquí la inclusión de la obra Fantasi⊠a mexicana para orquesta, adaptación encargada a John Green de El salo⊠n Mexico del estadounidense Aaron Copland (1900-1990), figura clave de la diplomacia musical estadounidense en América Latina.

4

Filme con una gran cantidad de escenas rodadas en Costa Rica, las cuales adquieren un valor histo⊠rico debido a la destrucción dejada por la Guerra Civil acaecida al año siguiente de la producción. Tal como en anteriores filmes de la buena vecindad, se invita a diversos músicos latinos, comenzando por la música del filme, encargada al cubano Ernesto Lecuona, quien apuesta aqui⊠ por variados estilos (incluidos los inevitables espan⊠olismos). Participaron también en escena el brasileño Aloysio de Oliveira -quien por un tiempo formó parte de Bando da Lua, el conjunto que acompañó a Carmen Miranda en sus años en la TCF- y los Lecuona Cuban Boys.

5

Filme muy similar a Fiesta: ambientación en México, escenas rodadas en dicho país, una importante inclusión de su repertorio popular y tradicional, así como agradecimientos al país y su gente en los créditos de apertura.

6

Disponible en: https://youtu.be/TMhkcYogV7E

7

Fragmentos disponibles en: https://youtu.be/X7AhfUgf58o

8

Sobre el género Exotica se sugiere la escucha del álbum Exotica (Martin Denny, Liberty, 1957) y la consulta de los trabajos de Adinolfi (2008) y Hayward (1999).

9

Para abordar la industria del turismo estadounidense en Ame⊠rica Latina y sus connotaciones imperialistas durante el siglo XX, se sugiere consultar Merril (2009) y, a partir de las implicancias de la implementacio⊠n del transporte comercial ae⊠reo, Schwartz (2004).

10

Se sugiere visionar la "conga-samba" "Nancy Goi'n to Rio" (Música: George Stoll / Lírica: Earl K. Brent). Disponible en: https://youtu.be/pnLbRycqU6I

11

Cabe indicar que la ruta aérea desde Estados Unidos hacia Río de Janeiro fue inaugurada con fines turísticos por Pan American World Airways (Pan Am) en los primeros años de buena vecindad, esto en coordinación con Nelson Rockefeller como un recién asumido presidente de Radio Keith Orpheum (RKO) (Schwartz, 2004) que se involucra con entusiasmo en la producción y lanzamiento de Flying Down to Rio (Freeland, 1933), a mi juicio, el primer filme oficial de la buena vecindad.

12

Fragmento disponible en: https://youtu.be/8sfZlqE-eA8

13

Entre innumerables ejemplos que se presentan desde la era del cine sin sonido incorporado, puede consultarse aquí el número musical con el tango "Orchids in the moonlight" (Vincent Youmans, Gus Kahn y Edward Eliscu) ofrecido en Flying Down to Rio.

14

Fragmento disponible en: https://youtu.be/P0CilcbdN58. Para establecer relaciones y similitudes en estas representaciones de Cuba a través de lo musical desde antes del período de la buena vecindad -y siempre en el contexto de una Cuba bajo dominio estadounidense-, particularmente a través de la producción The Cuban Love Song ((Van Dyke, 1931), se sugiere la consulta de Poveda (2020) y próximamente en "The Cuban Love Song (1931), filme precursor de la diplomacia cultural estadounidense desplegada posteriormente a través de Hollywood durante la era de la "buena vecindad" con América Latina (1933-1945)" (en prensa).

15

Es interesante hacer notar que en el mismo año de Cha Cha Cha Boom Sears también lanza Rock Around the Clock y Don't Knock the Rock, apuestas para difundir e instalar comercialmente el

rock'n'roll en la juventud blanca de la época. Al respecto, puede consultarse el escrito "Blackboard Jungle: Rock and Roll, juventud y conservadurismo en la sociedad estadounidense de los años cincuenta" (Poveda 2016).

16

Consultar secuencia ejemplificadora en: https://youtu.be/ef1rhJifitM

17

Tesis doctoral

Como citar: Poveda, J. (2023). South America, Take it Away, *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/south-america-take-it-away/1139