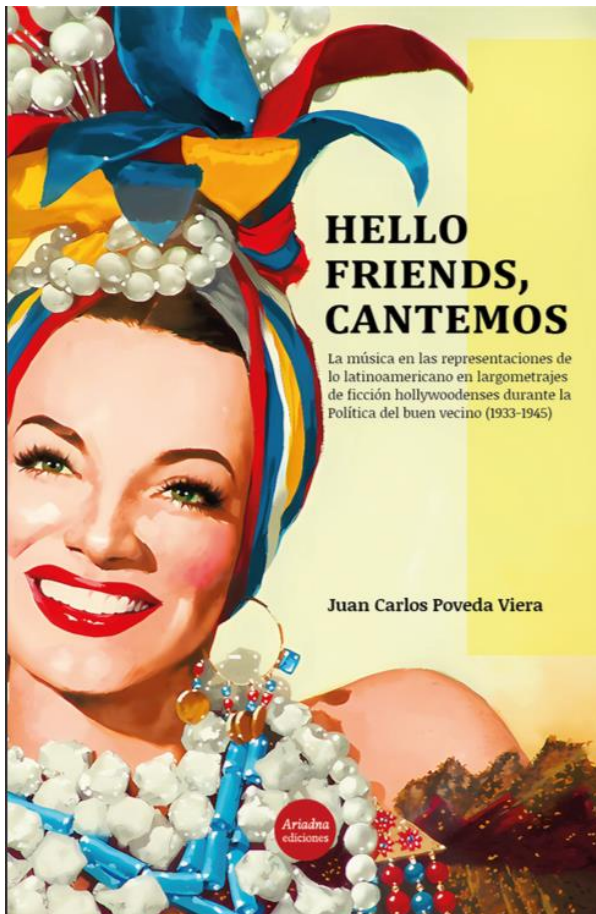


Contrapulso

Revista latinoamericana de
estudios en música popular

Juan Carlos Poveda Viera. 2023. *Hello Friends, Cantemos: La música en las representaciones de lo latinoamericano en largometrajes de ficción hollywoodenses durante la Política del buen vecino (1933-1945)*. Santiago: Ariadna Ediciones, 203 pp.

Gabriel Macías Osorno
Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM, México
Consejo Nacional de Humanidades Ciencia y Tecnología
<https://orcid.org/0000-0002-6195-9800>
gabmaos@gmail.com



<https://ariadnaediciones.cl/index.php/catalogo/260-hello-friends>

El libro de Juan Carlos Poveda Viera se pregunta por la representación de la música latinoamericana, cómo y desde dónde se conceptualiza, y por el surgimiento de ciertos



Los contenidos de este artículo están bajo la licencia de Creative Commons Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional.

estereotipos visuales y sonoros asociados a esta región. Mediante el análisis de un corpus de películas de Hollywood y de Disney, el autor da cuenta de una faceta particular de su invención, mediada por intereses políticos de Estados Unidos en el contexto bélico mundial y la Política del buen vecino (1933-1945).

Con la aparición del ya clásico texto del historiador Eric Hobsbawm *La invención de la tradición* (1983), se hizo evidente que distintas representaciones históricas y culturales, naturalizadas por diferentes mecanismos de fijación y repetición, suelen responder a determinados discursos ideológicos, a una necesidad de entablar signos monolíticos, y a hacer uso del pasado y la memoria adecuándolos a circunstancias concretas. Aunque el autor no plantea su abordaje propiamente desde este lugar, el libro nos muestra cómo la industria cinematográfica incidió en fomentar, reproducir y muchas veces establecer codificaciones con las que se identifica la música latinoamericana y a la región en sí misma. Es decir, mediante su análisis, nos muestra una faceta de su invención, y cómo la cultura, lejos de ser una cosa del mundo, se instituye, por ejemplo, desde procesos políticos y diplomáticos. En este caso, como un rol estratégico de la política exterior estadounidense, y como una estrategia “pacífica” para construir hegemonía.

Así, con el impulso de una alianza entre el Departamento de Estado y Hollywood –y otra serie de medidas–, Estados Unidos dio paso a un cambio político y diplomático con América Latina. Es el tránsito de la llamada “política del gran garrote” –militar, intervencionista, despectiva con respecto a la cultura latinoamericana– hacia la del “buen vecino” –acorde al derecho, mutualista y positiva en relación a Latinoamérica–. Pero, como nos muestra el autor, hubo que construir una serie de códigos representacionales, imágenes y conceptos acordes a la época diplomática; cambiar estereotipos negativos adjudicados a la región –como promiscuidad, suciedad, flojera o salvajismo–, por otros en donde se exaltara el intercambio amistoso y supuestamente horizontal con Estados Unidos. A lo largo de las páginas del libro, vemos cómo tales representaciones se articulan con procesos políticos, cómo se seleccionan características puntuales de ciertas expresiones y se empatan con el discurso diplomático, cómo la música y el cine juegan un papel significativo en la “política del buen vecino” y en la representación latinoamericana.

La escritura de la obra es clara, directa y sin tecnicismos o abstracciones que enreden su comprensión. Quizá por momentos se reiteran demasiado las premisas e hipótesis del autor, pero nada que entorpezca la lectura ni que demerite el contenido del libro. Por la forma en que está escrita, es accesible para un público extenso, especializado o no en temas de música, historia y cultura.

En cuanto a su estructura, consta de tres capítulos. En una primera sección introductoria, el autor parte de algunos ejemplos de cómo se ha pretendido representar lo latinoamericano; el objetivo es abrir la reflexión a la persistencia de estereotipos y al papel que tiene la música en su construcción y perseverancia. Se señala la importancia de la fijación del sonido en lo cinético-visual para la estabilización de conceptos musicales que ya “no dependerían más de las habilidades o criterios de los músicos” (15). El autor se refiere, en otras palabras, a la transformación radical del cine llamado silente al sonoro. Actualmente, a donde sea que vaya o se presente una película, su música siempre será la misma. De ahí que el papel representacional de la música en el cine se haga tan potente.

El análisis de la música de las películas gira en torno a dos parámetros específicos: el timbre, pues proporciona una identidad o particularidad sonora a los instrumentos, la voz o su combinación; y la duración, enfocada al ritmo, en función de su uso como evocación

corporal en los filmes. Por otro lado, se distingue entre dos usos recurrentes de la música: la incidental y las canciones. Las últimas funcionan como la unidad desde la cual se organiza y articula la propuesta de las películas analizadas. De igual manera, se advierte que desde el cine sin sonido incorporado o silente, ya había estereotipos de lo latino. En cuanto al marco conceptual, desde el pensamiento de Said, Hall, Darrigrandi y Victoriano, se plantea como *representación* a una serie de prácticas mediadas a través de las cuales se producen significados, no necesariamente ciertos o falsos, que pueden estructurarse desde un posicionamiento hegemónico, configurando así imaginarios del *otro* que finalmente se asumen como un soporte de verdad.

Con base en lo anterior, Juan Carlos Poveda, en el capítulo uno llama la atención sobre una suerte de ambigüedad geográfica en la representación latina. Mediante el análisis de la animación de Disney *The Gallopin' Gaucho* da cuenta de cómo se le adjudican imágenes, sonidos, músicas e instrumentos de identificación española a las culturas latinoamericanas; y se observa una suerte de representación desterritorializada de Latinoamérica producto del imaginario de los compositores estadounidenses a cargo de la banda sonora. A su vez, en esta y en las demás secciones, destaca los ritmos empleados y cómo se usan para connotar exotismos. Otro tema que aquí se presenta, pero que recorre todo el libro, es la sexualización en clave patriarcal de eso que se identifica como latinoamericano. Si bien los estereotipos del *latin lover* y *latin woman* se encuentran desde la era silente nos dice el autor, ahora se acentúan y se corresponden con un lenguaje sonoro. Ciertos géneros comienzan a modelarse para identificarse como seductores, ligados a lo sexual y a una serie de movimientos y corporalidades, entre los que se sitúan el tango y la rumba. Poveda encuentra que, si bien la rumba consiste en un complejo de danzas, en las películas que estudia esta se simplifica como una sola danza y se alteran sus patrones rítmicos por unos más bien cercanos a los de un son. En suma, el apartado muestra la “utilización y dominio de un lenguaje representacional compuesto de códigos que se presentan como propios de una cultura en particular” (44), pese a que no correspondan propiamente con esta.

El segundo capítulo sitúa el contexto político y explica la importancia de la creación de instancias diplomáticas como la Oficina de Asuntos Interamericanos. Se analiza el correlato de la “buena vecindad”, el cual se traduce en la alternancia de géneros entendidos como estadounidenses y latinoamericanos como metáfora de su hermandad. Así, por ejemplo, números de tap o claqué y tango alternan en la pantalla, junto con romances entre estadounidenses y latinas o latinos. Estos relatos muestran un artificio representacional, en donde, no solo actrices y actores pretenden encarnar una nacionalidad a la que no pertenecen, sino que se inventan canciones y músicas que se atribuyen a un país específico, que luego se transforman en Estados Unidos en hitos musicales de lo que *es* la música Latinoamericana. Como señala el autor, en muchos casos en los que se implementan instrumentaciones y músicas regionales, suele haber una suerte de domesticación, en donde su expresividad se lleva al formato sinfónico europeo. También se analiza cómo se constituyen paralelamente narrativas afables de lo “nativo”, “popular” y “autóctono”, junto con otras vinculadas a lo “moderno”, lo “aristocrático” y lo “cosmopolita” de la región, con el objeto de mostrar elementos supuestamente positivos y en común con Estados Unidos.

El último apartado se centra particularmente en producciones de Disney. En este caso, pero no exclusivamente en estas películas, hay una serie de *scoutings in situ* de las tradiciones musicales, que luego son prácticamente ignoradas para exaltar ciertos rasgos

fuera de su contexto y extraer más bien imágenes y sonidos de instrumentos y músicos a los que se encuadra desde una óptica exotista. Un franco emblema de estos filmes es *Los tres caballeros*, protagonizado por el Pato Donald. Aquí, Poveda analiza el machismo impreso en la cinta a través del persistente acoso del plumífero a toda mujer latina; a la vez, desde un discurso que se pretende didáctico, se muestran las costumbres regionales, se exalta un carácter festivo latinoamericano, y se enarbola un discurso con pretensiones de promoción turística. Como en los demás capítulos, queda establecido que en gran medida la dicha música latinoamericana se estipula desde la mirada estadounidense, confeccionada por compositores de ese país que muchas veces no tenían información de primera mano de los lugares que representaban sonoramente con sus partituras.

El libro está disponible tanto en formato digital como impreso. Fragmentos puntuales de las películas que analiza Poveda están alojados en línea. En la versión digital encontramos enlaces que conducen al sitio; en el material físico el autor proporciona un QR que nos lleva a estos contenidos, lo cual invita a leerlo acompañado del móvil o algún otro dispositivo. Yo leí un ejemplar físico de principio a fin sin acudir a los videos. No extrañé mirarlos, el autor hace descripciones efectivas de los pasajes que analiza, tanto de lo que se ve como de lo que se escucha; además, ofrece fotogramas de los momentos que más le interesa resaltar. No se depende en lo absoluto del material digital, pues el argumento y propuesta son perfectamente legibles. Sin embargo, en una segunda revisión acompañada de los visionados, en efecto, se enriquece la lectura, pero sin que esto modifique lo planteado y argüido en sus páginas. Desde luego, se agradece la inclusión de tales documentos pues conforman un compendio inédito de las representaciones audiovisuales que ocupan al autor, difícilmente localizables o sistematizadas en algún otro sitio.

Desde mi lectura, aunque no se plantee así, el trabajo también responde a la pregunta ¿cómo se construye la imagen organológica latinoamericana? El autor dice que “la música carece de significados denotativos concretos, pero posee un gran poder connotativo” (31). Se observa en el libro que esta idea también aplica a los instrumentos musicales, que sus significados también se construyen; se connotan, en este caso, desde la clave de la “política del buen vecino”. Así, Poveda sitúa lo instrumental, sus funciones y usos tanto visuales como sonoros que, por forma, ejecución y sonoridad, se implementan y ajustan a la construcción del imaginario cinematográfico estadounidense del tiempo. Por otra parte, la obra igualmente es susceptible de entenderse como un ensayo de otro trayecto –o precedente– de la después llamada *world music*, al mostrar cómo se piensan, recogen y sistematizan las culturas musicales de distintos lugares en la industria cinematográfica –adyacente a la discográfica– y se decantan en un producto de consumo con fuertes elementos de ficción y exotismo.

Uno de los aspectos con los que definitivamente discrepo con el autor es la idea de que el análisis que efectúa no es propiamente musical, y que la manera en que trabajó es de algún modo menor a la analítica “formal”. Él mismo dice “sin desconocer ni menos deslegitimar los beneficios que podría traer la implementación de un análisis formal, la apuesta analítica que aquí desarrollo se basa en un procedimiento bastante más sencillo...” (21-22). Pocas líneas más adelante afirma que el análisis que presenta es uno “no especializado”, y en las conclusiones insiste en que la propuesta de análisis musical se da “desde una lectura no experta” (156). Entiendo que trata de aclarar en qué sentido construye su enfoque, pero resuena mucho entablarlo desde eso llamado “formal” y

experto. Pareciera que se reafirma la creencia, necesaria de desmentir una y otra vez –como señala Rubén López-Cano–, de que

[...] existen algunos objetos de estudio “verdaderamente musicales” en virtud de que se pueden representar eficazmente en el pentagrama y otros que son “extramusicales” pues se relacionan con aspectos socioculturales que no son “esenciales a lo musical”. Se sacraliza el dogma acrítico de que los acordes y las funciones armónicas tonales representan sonidos reales que constituyen la base material de lo musical cuando no son otra cosa que conceptos abstractos (López-Cano, 2021).

Particularmente, no veo la razón de dicotomizar el análisis musical en formal / informal (o no formal); o bien, de estratificar la manera en que se analiza lo musical, con lo “formal” como epicentro. No digo que así lo plantee el autor, ni pretendo poner palabras en él que seguramente no tienen que ver con sus ideas, pero, desde mi lectura de la obra, me parece que subyace un canon como telón de fondo que aún cela y hace mella en el pensamiento musical. Una persistencia de un hablar de la música legítimo, solo autorizado para ciertos personajes. O una especie de temor disciplinar cuando se aborda la música desde otros lugares o enfoques no posicionados desde el propio nicho analítico musical canonizado.

A mi modo de ver, el libro demuestra totalmente lo contrario; es un estudio acucioso que desdobra los procesos musicales, nos muestra su contenido, cómo funcionan y cuál es su razón de ser en un contexto determinado. Es un análisis en función de un objeto de estudio, de una pregunta muy clara de investigación, a la cual se da respuesta satisfactoriamente. ¿Puede eso “formal” contestarla mejor? ¿Un análisis lineal-vertical de los sonidos expresados en un pentagrama necesariamente se ajusta mejor a los objetivos del libro? Sea como fuere, el modo en que lo hace Poveda es muy potente, da cuenta de una realidad de la música que no me parece que deba ser demeritada frente a otros abordajes del tipo que sean. Como lo señala Ana María Ochoa, los sonidos, las músicas, también se inscriben bajo formatos no gramaticalizados desde formas hegemónicas de conocimiento; pese a que se han constituido modos de percepción, inscripción y descripción de lo sonoro, dados en contextos de relaciones asimétricas de poder, hay incontables formas de conocer, inscribir y aproximarse al universo sonoro (Ochoa, 2014: 33). Desde mi punto de vista, en efecto, la inscripción de la música es múltiple. De ahí la necesaria inventiva analítica y metodológica para propiciar lecturas de sus procesos y de todo aquello que moviliza. Por lo mismo, me parece que Poveda teje una propuesta poderosa de cómo hacer un análisis musical, de hecho, bastante especializado.

Hello friends, cantemos es un texto accesible, dinámico, didáctico y ameno, que nos muestra parte de la historia de la representación de la música latinoamericana vista desde lo cinematográfico y en su articulación con procesos políticos. Suma a la literatura que atiende a esta región y a sus músicas, pero, sobre todo, incide en un campo fértil y no tan socorrido como el de la música y el cine en América Latina. Además, tiene la gran virtud de estar disponible para su descarga gratuita en la página de la editorial Ariadna Ediciones.

Bibliografía

Hobsbawm, Eric. 1998 [1991]. *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Barcelona: Crítica.

- Hobsbawm, Eric y Terence Rangers eds. 1983. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- López-Cano, R. 2021. Decolonizar el canon en la música clásica (1/2). *Sonus Litterarum*, 2. <https://sonuslitterarum.mx/decolonizar-el-canon-en-la-musica-clasica-i/>
- Ochoa, Ana María. 2014. *Aurality. Listening and Knowledge in nineteenth-century Colombia*. Carolina del Norte: Duke University.