

## POSTALES DE RÍO: IMÁGENES Y CANCIONES DE UN PAÍS CARIOCA EN EL CINE ARGENTINO CLÁSICO-INDUSTRIAL

### POSTCARDS FROM RIO: IMAGES AND SONGS OF A CARIOCA COUNTRY IN CLASSIC-INDUSTRIAL ARGENTINE CINEMA

Pablo Piedras\*<sup>1</sup>

#### RESUMEN:

Este ensayo aborda las representaciones que el cine argentino del período clásico-industrial realizó de Brasil, a través de un corpus conformado por seis películas significativas de la etapa. Entre las principales características observadas en estas obras es posible sostener que Río de Janeiro funciona, sin excepciones, como epítome de Brasil y que las figuraciones de dicha ciudad sincretizan imaginarios asociados a la modernidad, el cosmopolitismo y el desarrollo, e imaginarios asociados a la tradición, el exotismo y a las visiones del país como un paraíso natural. En este sentido, aunque el cine argentino parece mimetizarse con los estereotipos de la brasileñidad instalados por el cine de Hollywood, también supo modelizarlos en consonancia con las problemáticas políticas, culturales y sociales propias de la Argentina de aquellos años: las tensiones de clase social, el desarrollo de la cultura del turismo y del ocio, la internacionalización de los sindicatos, y las pujas nacionalistas entre los países vecinos, entre otras. El análisis se apoyará sobre la base de tres ejes: la función de los viajes (prestando especial atención a los medios de transporte utilizados), la confusión o encubrimiento de las identidades, y el uso de las canciones populares y su escenificación.

#### PALABRAS CLAVE:

Cine argentino, período clásico-industrial, representaciones, Brasil, Río de Janeiro.

#### ABSTRACT:

This essay addresses the representations that classic-industrial Argentine cinema made of Brazil, through a corpus made up of six significant films of the time. Among the main characteristics observed in these works, it is possible to point out that Rio de Janeiro works, without exceptions, as the epitome of Brazil. The figurations of that city

\* Profesor adjunto de la cátedra Historia del cine latinoamericano y argentino en la Universidad de Buenos Aires (Carrera de Artes, FFyL, UBA) y profesor invitado de la carrera de Artes Dramáticas (UNA). Doctor en Filosofía y Letras (FFyL, UBA) y investigador adjunto del CONICET. pablo.piedras77@gmail.com

syncretize imaginaries associated with modernity, cosmopolitanism and development and imaginaries associated with tradition, exoticism and visions of the country as a natural paradise. In this sense, although Argentine cinema seems to blend in with the stereotypes of Brazilianity installed by Hollywood cinema, it also created a nationalization in line with the political, cultural and social problems of Argentina in those years: social class tensions, the internationalization of trade unions, the development of the culture of tourism and leisure, and nationalist bids among neighboring countries, among others. The analysis will be based on two lines: the role of travel (paying special attention to the means of used transports), the concealment of identities, and the function of popular songs and its staging.

**KEYWORDS:**

Argentina Cinema, Classic-industrial period, representations, Brazil, Rio de Janeiro.

**INTRODUCCIÓN**

Los estudios comparados sobre cine y aquellos dedicados a indagar cuestiones de transnacionalidad se han detenido,<sup>1</sup> durante los últimos años, a explorar las relaciones que la Argentina trazó con las cinematografías que detentaron mayor desarrollo industrial en la región (México y Brasil) y con España.<sup>2</sup> Sin duda, el impulso crítico que el historiador brasileño Paulo Antonio Paranaguá primero planteó en términos teóricos (2000) y después concretó en una investigación fundamental sobre los cines de América Latina (2003), inspiró posteriores estudios que se realizaron en la región atendiendo -entre otros factores como la convergencia mediática (radio, cine, revistas, televisión)- a las vinculaciones específicas entre cinematografías nacionales. En esta línea, más allá de la existencia de artículos y publicaciones periódicas, merecen destacarse los libros de Cecilia Gil Mariño (2019), Marina Moguillansky (2016) y Tunico Amancio (2014). El primero de los mencionados, de reciente edición, es el volumen que rastrea con más intensa profundidad las dimensiones históricas, culturales, diplomáticas y comerciales de las conexiones entre los circuitos del entretenimiento de Argentina y Brasil en los inicios del cine sonoro. El segundo, incluye los intercambios entre los dos países en una red más amplia conformada por los países del MERCOSUR desde la década de los noventa, y coloca énfasis investigativo en cuestiones ligadas al desarrollo de políticas públicas y en el análisis comparado de las legislaciones de promoción y fomento. El tercero, estructura sus contribuciones sobre la base de diálogos posibles entre autores, tendencias y

etapas de ambas cinematografías, sin que esto concluya forzosamente en el estudio de experiencias de producción compartidas entre Brasil y Argentina.

Sobre la base de este contexto, es posible sostener que, por una multiplicidad de razones -la barrera lingüística seguramente es un factor de relevancia- las relaciones entre las cinematografías de Argentina y Brasil no han sido las más explotadas en los estudios sobre cine, aunque existan, obviamente, una serie de antecedentes y experiencias que han sido examinadas en los libros señalados y en otras publicaciones. Sin embargo, con el foco puesto en el cine argentino clásico-industrial (1933-1955), el examen de las representaciones que este construyó sobre Brasil es una senda insuficientemente explorada que permite comprender de qué modo se configuraron ciertos imaginarios sociales sobre el territorio y la identidad del país vecino. Sin pretender abordar la totalidad de películas argentinas que introdujeron referencias a Brasil durante el período clásico-industrial, mi ensayo analiza un conjunto de obras trascendentes por su elevada escala de producción, que ubicaron a Brasil en el eje de sus narrativas a partir de los siguientes elementos compartidos: a) el viaje como forma de escape o de ascenso social, b) la confusión o encubrimiento de identidades y c) los usos y las funciones de la canción popular. El corpus de películas que observaré es el siguiente: *Caminito de gloria* (Luis César Amadori, 1939, Argentina Sono Film), *Luna de miel en Río* (Manuel Romero, 1940, Lumiton), *Melodías de América* (Eduardo Morera, 1941, Estudios San Miguel), *Cinco besos* (Luis Saslavsky, 1945, Argentina Sono Film), *Romance musical* (Ernesto Arancibia, 1947, Estudios San Miguel), *Pasaporte a Río* (Daniel Tinayre, 1949, Argentina Sono Film). El criterio de selección privilegia el nivel de masividad de los films teniendo en cuenta que fueron producidos por los principales estudios de la época, que pertenecen a diversos géneros (comedia, musical, melodrama, policial) y que en ellos participan algunas de las más relevantes estrellas de esos años como Mirtha Legrand, Libertad Lamarque, Niní Marshall, Roberto Escalada, Arturo de Córdova y José Mojica, entre otros.

La hipótesis que guía este ensayo es que durante la década de los cuarenta, el cine argentino representó Brasil de dos modos contrapuestos pero complementarios. Por una parte, Brasil fue construido desde las canciones, los vestuarios y los registros de los espacios naturales como una otredad exótica, aunque de forma absolutamente artificial en términos de puesta en escena. Por otra parte, a partir de la focalización excluyente en Río de Janeiro, ciudad depositaria audiovisual de la totalidad del país, se promovió una imagen de profunda sofisticación, desarrollo y cosmopolitismo. La zona en que

estas dos vertientes convergen es justamente el espacio del artificio escénico: los interiores privilegiados son los barcos a vapor, los hoteles de lujo, los casinos y las casas de alta sociedad en donde se llevan a cabo los números musicales.

En este sentido, la representación de Brasil parece alinearse con aquella que fue realizada por el cine de Hollywood a fines de los años veinte y comienzos de los treinta.<sup>3</sup> De acuerdo con Cecilia Gil Mariño (2019, p.51), en estas películas se instaló la formulación metonímica de Río de Janeiro como ciudad que simboliza enteramente al país. Según la autora, estas representaciones “dialogaban con el ideal cultural cosmopolita de la elite finisecular que buscaba forjar una versión moderna y urbana de la nación” (ídem) que contendiera con las figuraciones de Brasil como un país atrasado, exótico y salvaje. El cine argentino, no obstante repitió estos estereotipos de la brasileñidad, supo modelizarlos en consonancia con las problemáticas políticas, culturales y sociales propias de la Argentina de aquellos años: las tensiones de clase social, el desarrollo de la cultura del turismo y del ocio, la internacionalización de los sindicatos, y las pujas nacionalistas entre los países vecinos, entre otras.

## EL VIAJE COMO FORMA DE ESCAPE Y DE ASCENSO SOCIAL

Hacia fines de la década de los treinta la navegación comercial entre Buenos Aires y Río de Janeiro se encuentra profusamente desarrollada y forma parte de los circuitos turísticos y de negocios de los habitantes de ambos países y de los visitantes extranjeros en Sudamérica. Según el historiador Diego Galeano (2018, p. 39), en la región, los avances fundamentales en esta materia se generan en las postrimerías del siglo XIX con la aparición de los barcos a vapor, que aumentan la capacidad de carga y la velocidad en la consecución de los trayectos atlánticos y transatlánticos gracias al uso de nuevos materiales en la construcción de los cascos. En palabras del autor, existía

un territorio conformado de ciudades capitales, grandes urbes y puertos, en la ruta marítima extendida entre Buenos Aires y Río de Janeiro. Un espacio dinamizado por prácticas sociales, sacudido por un intenso movimiento de hombres y mujeres que convertían a las ciudades en territorios de interacción entre anónimos (Galeano, 2018, p. 40).

Asimismo, la aeronavegación, para la década de los cuarenta registra grandes avances y el trayecto entre Buenos Aires y Río de Janeiro es realizado por las capas medias-altas y altas de la sociedad. Estos dos medios de transporte cumplen un rol importante en la

difusión de las imágenes de Brasil y en la organización de los conflictos dramáticos en los films del corpus.

En *Caminito de gloria*, Marta Rinaldi (Libertad Lamarque) es una cancionista que forma parte de una familia de artistas itinerantes. Convertida en asistente de una famosa cantante, Luisa Maraval, se embarca en la primera clase de un vapor que se dirige de Buenos Aires a Río de Janeiro, pero “la Maraval” decide a último momento suspender su viaje. No obstante, Marta efectúa el viaje, que será una oportunidad para huir de la mala racha que la acecha en su país natal y, la usurpación de identidad -ante los equívocos se ocupa de no aclarar que ella en realidad no es Luisa Maraval- produce en ella la posibilidad de ascender de clase inmediatamente, enamorándose además del empresario que será su empleador. Al llegar a Río de Janeiro, como en todas las obras que analizaré, la primera imagen que se impone es la del Pão de Açúcar. Es de destacar además otro elemento que se repite en las demás películas: la sustracción de identidad de una famosa cancionista encaja con el verosímil planteado por la narración: Río de Janeiro es un lugar que se encuentra lo suficientemente cerca de Buenos Aires como para realizar una gira espontánea, pero también lo necesariamente alejado en términos de comunicaciones para que (casi) nadie reconozca la estafa. El anonimato, en Brasil, parece estar asegurado y el rostro de Rinaldi puede reemplazar al de Maraval sin mayores estorbos (al menos en un principio).

*Luna de miel en Río*, como el film anterior, da cuenta de los avances y de la fastuosidad de la navegación marítima al mostrar la amplitud y la elegancia de los camarotes y de los salones de primera clase que recorren Catita (Niní Marshall) y su novel esposo Goyena (Enrique Serrano). El viaje de los recién casados a Río de Janeiro, desde los interiores de la embarcación hasta las salas del lujoso hotel Palacio Copacabana -considerado en aquella época como uno de los mejores de América Latina- brindan la excusa perfecta para que Catita haga gala de bromas que remitirán, indefectiblemente, a su ascenso de clase tras la unión con Goyena, y también al choque cultural, idiomático y nacionalista entre Argentina y Brasil. Mediante la técnica del *backprojection*, como en todas las obras del corpus, se muestra, promediando el relato, un conjunto de imágenes que remite icónicamente a Río de Janeiro y, por extensión, a Brasil. En este caso, los planos se prolongan más de lo habitual puesto que el argumento de la obra se concentra en los derroteros que sufren los recién casados en la ciudad carioca. No obstante, como sucede también en las otras películas, no existe interacción física entre las estampas

icónicas (el Pão de Açúcar, el Corcovado, las playas de Copacabana, el Cristo Redentor,<sup>4</sup> el funicular) y los personajes.

En *Pasaporte a Río*, Nina Reyes (Mirtha Legrand) es una corista de vodevil que escapa a Río de Janeiro en barco tras presenciar un asesinato a manos de Ramón Machado (Arturo de Córdoba), un traficante de joyas. El film, recordado por ser el primero en que la diva es dirigida por su esposo Daniel Tinayre, acude a los códigos del policial, tanto en la estructura de la trama y de los personajes (Legrand está notoriamente caracterizada al estilo de Verónica Lake) como en sus aspectos visuales: la fotografía, a cargo de Antonio Merayo, subraya los claroscuros y trabaja con los efectos de la profundidad de campo y la bruma en las zonas portuarias de Río de Janeiro. El barco a vapor ocupa igualmente un rol trascendente en el relato ya que en este la protagonista conoce al médico (Francisco de Paula) de quien se enamorará. Puesto que los interiores prevalecen dado el estilo *noir* de la obra, son pocas las imágenes que circulan de la ciudad, empero estas responden a los estereotipos ya mencionados: el Corcovado, las playas de Copacabana y, se agrega, el tradicional Hipódromo da Gávea.<sup>5</sup>

Libertad Lamarque encarna a Mecha en *Romance musical*, una cancionista de tango que acepta la propuesta de la adinerada Elvira Peña de Castro (Berta Moss) para ocupar su lugar en un barco con destino a Río. El trato es conveniente para las dos: la segunda sospecha de su marido y la trapisonda le dará la oportunidad de espíarlo durante el lapso de su simulada ausencia, la primera intenta escapar de un amante despechado y mejorar asimismo su endeble situación económica. En el barco, Mecha, devenida Elvira, disfruta de una vida ociosa y holgada: la amplitud y decoración del camarote expresa su estatus de clase. Tras realizar una breve parada en el puerto de Montevideo, la nueva Elvira Peña de Castro, comienza a demostrar sus dotes para el canto en los lujosos salones del barco. El arribo a Río de Janeiro jalona una serie de imágenes reconocidas. Otra vez el Pão de Açúcar, el funicular, el Cristo Redentor, el Corcovado y las playas de Copacabana.

La figuración de la ciudad carioca en *Melodías de América* y *Cinco besos* es diversa, ya que en la primera los protagonistas solo están de paso por allí y, en la segunda, el arribo se produce raudamente en avión.

En *Melodías de América*, José Montero (José Mojica), astro del cine y la canción mexicanos, es requerido por un productor argentino en dificultades económicas llamado

Pedrito Córdoba (Pedro Quartucci). Enterado de que la estrella se encuentra de vacaciones en Río de Janeiro y camino a Buenos Aires en un vapor, el productor vuela a Brasil para intentar convencer a Montero de participar en una nueva producción del alicaído estudio. Dado que el viaje tiene una finalidad puramente económica y debe hacerse de forma expeditiva, Pedrito arriba a Río a través de un vuelo de Panagra.<sup>6</sup> La presentación de la capital de Brasil por ese entonces, recupera los íconos habituales, pero esta vez el Cristo Redentor y las playas de Copacabana son mostrados desde vistas aéreas. Ya en tierras brasileñas, Pedrito se conecta con José Montero en el barco con destino a Buenos Aires. Allí viaja también Susana Delorme (Silvana Roth), una joven que, deslumbrada ante la presencia del ídolo, miente respecto de su pertenencia social: se presenta como perteneciente a una clase acomodada cuando en realidad es una vendedora de tienda que ha podido viajar a Río tras haber sido premiada en un sorteo. Cabe remarcar que la condición de posibilidad para que el encuentro interclasista se produzca y el equívoco sea verosímil se genera justamente porque Susana ocupa un lugar a bordo en un vapor destinado a pasajeros de una clase social superior.

Diversos elementos de la brasileñidad atraviesan *Cinco besos*, pero Río de Janeiro es mostrada solo al comienzo y al final de la película. Tras un terremoto acaecido en la ciudad capital -se impone una vez más la imagen icónica del Pão de Açúcar y un encadenamiento de diversas áreas de la metrópoli-, la corista Irene Rossi (Mirtha Legrand) narra, en un flashback que se extiende por casi todo el relato, la historia de los cinco besos de su vida y devela el misterio de aquellos “besos de amor en Brasil” que producen terremotos. El viaje a Brasil solo se produce hacia el final de la película, cuando Irene, acompañada por su madre (Benita Puértolas), aborda un avión para recuperar a su amor perdido, el millonario Carlos María Morel (Roberto Escalada).

Esta breve y orientada semblanza de las obras del corpus me permite deslizar algunas ideas tentativas, de las cuales ya he dado indicios al comienzo del texto. En primer lugar, Río de Janeiro sintetiza todos los rasgos de Brasil de manera absoluta: no hay huellas de otras ciudades, zonas o culturas del país vecino que estén por fuera de la que por aquel entonces era su capital. Podría sostenerse que el cosmopolitismo del cine urbano argentino, decididamente ajustado a la ciudad de Buenos Aires, localizaba su contracara en Río de Janeiro, una ciudad que reunía virtuosamente las dosis necesarias de exotismo, naturaleza y sofisticación para diferenciarse de la capital de Argentina, sin convertirse del todo en una alteridad radical.

En segundo lugar, es notorio que las producciones de la época, más allá de las dificultades económicas que esto hubiera entrañado, no necesitan de rodajes en locaciones para reconstruir una imagen de Brasil en la pantalla. La iconografía de las bellezas cariocas circulaba en revistas, postales, periódicos e ilustraciones, por lo que las películas argentinas no tenían más que reproducirlas a través de diversos usos del *backprojection* con imágenes preexistentes o que, en el mejor de los casos, habían sido registradas “en exclusividad” para los films.<sup>7</sup>

En tercer lugar, así como todo viaje conlleva una movilidad territorial, un desplazamiento de un sitio hacia otro, ciertos recorridos son marcadores de estatus social y, llegado el caso, dan cuenta de un ascenso de clase. La distancia entre Río de Janeiro y Buenos Aires, los medios de transporte adecuados para saldarla, los imaginarios de sofisticación, exotismo y belleza natural sobre la ciudad formulados por los medios de comunicación,<sup>8</sup> son elementos que necesariamente brindan rasgos de identidad a los individuos que tienen la posibilidad de efectuar los viajes turísticos y esto se visualiza en la trama de todos los films que he abordado. En este punto, no sería desatinado sugerir que la representación de Brasil efectuada en estas películas, en combinación con las imágenes y sonidos del país limítrofe vehiculizados por los medios masivos de comunicación, promovió cierto espíritu aspiracional en las audiencias que, por aquellos años, se encontraban precisamente en un movimiento social ascendente.<sup>9</sup>

## TAN LEJOS, TAN CERCA: LA IDENTIDAD Y EL ANONIMATO DE LA METRÓPOLI

Río de Janeiro en la década de los cuarenta se halla definitivamente instalada como un destino turístico que combina los encantos de la naturaleza con las facilidades y la modernidad de una ciudad desarrollada. Tunico Amancio (2009, p. 82-83) estudia las formas en que el cine extranjero contribuyó a generar una imagen del Brasil profundamente concentrada en Río de Janeiro a través de un repertorio iconográfico específico. El autor destaca que el film que fundó un imaginario global sobre la ciudad, que después se reprodujo con variaciones menores, es *Flying down to Rio* (Thornton Freeland, 1933). La descripción de Amancio respecto de la película estadounidense no se aparta demasiado de la que he efectuado en relación a los films argentinos:

Río de Janeiro aparece presentado como una serie de imágenes de tarjetas postal, imágenes estáticas que ilustran la ciudad: el parque del aterro en construcción, el centro comercial,

el Jockey Club, el Teatro Municipal, el Pão de Açúcar. Estos indicios constituyen una red hacia el ocio en la que encontramos algunos de los signos de la modernidad como la mejoría urbana y la armonía entre cultura y naturaleza (2009, p. 83).

La apertura de Río de Janeiro hacia un tipo particular de turismo de clases adineradas (casinos, carreras de caballos, hoteles de lujo) fue promovida en estos años por el gobierno de Getúlio Vargas con la creación del Departamento de Prensa y Propaganda (1939) compuesto de cinco divisiones: divulgación, radiodifusión, cine y teatro, prensa y turismo. De acuerdo con Ricardo Caetano (2004, p. 6) la división de turismo se encargó de publicar folletos en idiomas extranjeros y de promover revistas de viajes sobre Brasil.

Las películas argentinas del periodo articulan las motivaciones del viaje no únicamente con fines turísticos -estrictamente estos solo están en la base de *Luna de miel en Río* y, parcialmente, de *Melodías de América*- sino con fines comerciales, laborales y -aquí quizá se distinga el aspecto de mayor interés- la posibilidad de escape y de trasmutación de la identidad. Montarse en un barco o en un avión, atravesar la frontera y arribar a Río de Janeiro es la oportunidad que muchos de los personajes hallan para dejar de ser quienes son. El anonimato que habilita la gran urbe, el fortísimo cosmopolitismo (acentuado, como se verá, por los reportorios musicales y la galería de personajes extranjeros) es una oportunidad única para salir de Buenos Aires, ya fuera por motivos amorosos, delictivos o meramente profesionales. Aunque los juegos con el falseo y la confusión de identidades son propios de diversos géneros cinematográficos (la comedia, el cine policial y el melodrama), la irrupción de Río de Janeiro parece ubicar a los personajes en un sitio que, sin serles ajeno, expresa una distancia territorial y simbólica de Buenos Aires que habilita acciones y actitudes impensadas en la ciudad de origen. En el extranjero el pasaporte reemplaza al documento de identidad y, en la etimología del primer término se cifra la clave del asunto: pasaporte es un préstamo del vocablo francés *passport*, compuesto por *passer* (pasar) y *port* (puerto), en el sentido de pasaje, esto es, de salida. Viajar a Río de Janeiro puede convertirse en eso: en una salida, en un escape, en una forma de pasaje de un estado a otro. Además, los pasaportes, en una larga tradición fílmica y literaria, son susceptibles de ser adulterados.

No casualmente allí radica el conflicto de *Pasaporte a Río*: cuando se embarca en el puerto de Buenos Aires con el dinero del atraco perpetrado por Ramón Machado, Nina Miranda mantiene su nombre -finalmente, dentro del vapor es una desconocida- y es

justamente su nombre el que transfiere a una niña recién nacida en el barco. En el nombre, en la identidad, se coagula el conflicto porque el médico de abordaje, se enamora de alguien que desconoce completamente. El desconocimiento de la verdadera identidad de Nina es la condición de posibilidad del encuentro amoroso y el motor del conflicto dramático que se desarrolla enteramente en algunos bares portuarios de Río, en los que el personaje interpretado por Legrand se gana la vida cantando. Asimismo, la incursión carioca le permite a Nina Miranda escapar temporalmente de la sombra de Machado y cultivar la ilusión de distanciarse del mundo del delito.

*Luna de miel en Río* despliega el motivo del viaje turístico, no obstante el universo del delito y de las falsas identidades cobra un valor nodal en el desarrollo dramático. La banda de estafadores encabezada por Gorostiaga (Tito Lusiardo), Rosales (Enrique Roldán), Susana (Carmen del Moral) y Mercedes (Zaira Cavalcanti, la brasileña del grupo) se destaca por mentir en cuanto a sus quehaceres, para así poder embaucar a Goyena y Catita y dejarlos “pelados” en un juego de cartas. La ciudad es una cobertura para la banda: allí no se los conoce, pueden simular ser personas de bien, acomodadas socialmente, sin posibilidad de ser descubiertos.

En *Romance musical* el ya mencionado cambio de identidad de Mecha, habilitado por el desconocimiento que tienen de su imagen pública los pasajeros del vapor y los públicos de Río de Janeiro, es la clave que la permite el salto cualitativo de cantar en piringundines de Buenos Aires (el “Boston Dancing”) a los casinos lujosos de la ciudad brasileña, y obtener los favores amorosos del caballeroso hombre de sociedad de turno, más respetuosos, redituables y saludables que los de su antiguo y desechado amante. En esta película se acentúan especialmente los beneficios que otorga una identidad de clase traspuesta en doble apellido: de Mercedes Garay a Elvira Peña de Castro, media un abismo, pronunciado todavía más por su oficio de cancionista de tango (un tópico recurrente en el cine argentino clásico-industrial para prescribir una moral dudosa a las mujeres).

*Melodías de América* y *Caminito de gloria* describen un periplo similar al de la protagonista de *Romance musical*. En la primera, Susana Delorme, si bien no modifica su nombre, sí falsea su posición de clase cuando se presenta al astro del espectáculo interpretado por José Mojica en el vapor que conecta Río de Janeiro con Buenos Aires. En cierto punto, habría que decir que Susana casi no necesita mentir, le alcanza con omitir, toda vez que el mero hecho de habitar la misma zona de la nave en la que viaja el gran

ídolo da cuenta de una supuesta posición social. Como puede verse, la disposición a efectuar el recorrido en barco entre las dos ciudades, de por sí es un indicador social de los viajeros. El desengaño llega precisamente con la vuelta al origen, Buenos Aires, y con la salida del espacio del vapor: allí la fachada empieza a resquebrajarse y Susana debe admitir quién es realmente.<sup>10</sup> En *Caminito de Gloria*, Marta Rinaldi simula ser una popular cantante de tangos, Luisa Maraval, cuando la segunda, de quien ella era su asistente, la deja plantada en un vapor a Río de Janeiro. Como en *Melodías de América*, los equívocos y los malos entendidos parecen llevar a Marta, casi sin quererlo, hacia el camino del fraude de su identidad: se aloja en el camarote de Maraval, canta al igual que Maraval, su destino es Río de Janeiro, ergo, ya no quedan diferencias entre Marta Rinaldi (asistente) y Luisa Maraval (estrella). Nuevamente, el estatus demarcado por el lugar en la embarcación y el anonimato viable en la metrópoli son los que promueven y garantizan el éxito de la suplantación identitaria. Los viajes de ida y de retorno entre Buenos Aires y Río de Janeiro subrayan las tensiones de clase a través del contraste entre Marta (a la ida viaja en primera clase y a la vuelta en tercera clase)<sup>11</sup> y los inmigrantes. En el viaje de ida, cuando se produce el ascenso, Marta devenida Maraval, desde la pasarela superior del vapor observa al grupo de inmigrantes italianos y se une a ellos cuando entonan una canzoneta napolitana. En el viaje de retorno, cuando la máscara de Maraval ha caído y ha devuelto a Marta a su cruda realidad, esta se aloja junto con los inmigrantes, en el nivel bajo del barco. Desde allí, creyéndose ciega, entona acompañada por ellos el tango de Homero Manzi “Te lloran mis ojos”, mientras los pasajeros de primera observan el espectáculo desde lo alto.

*Cinco besos* es una comedia que transita por una zona diferente a la de las demás obras, pero en el que se repite, de modo desplazado, el problema de la falsa identidad. Aquí no hay viajes turísticos ni comerciales que justifiquen la aparición de Río de Janeiro, sino un simple giro dramático que traslada a los personajes principales a dicha ciudad cuando promedia el relato. Camelia Da Silva, es la cabeza de una compañía de revistas en la cual Irene Rossi es una simple corista.<sup>12</sup> Como su apellido lo indica, los números musicales interpretados por Camelia, y buena parte de su atractivo, asientan su encanto y sensualidad en su nacionalidad brasileña. Tras varios enredos, las dos mujeres terminan por enamorarse del mismo hombre, el millonario Carlos María Morel, y la pugna se resuelve en Río de Janeiro cuando Irene demuestra que, aquello que empezó como un simulacro de la representación teatral (“un beso de amor en Brasil hace temblar la tierra”) se literaliza en el preciso momento en que los protagonistas pisan

suelo carioca. El fraude identitario también se devela cuando los personajes están en tierras brasileñas: Camelia Da Silva, quien hacía gala de un dudoso portuñol, resulta ser una brasileña que “nació en Avellaneda<sup>13</sup> frente a la fábrica de alpargatas”. Brasil es una vez más mostrado como el país en el que se construyen máscaras, pero también el espacio en el cual estas se derrumban. El conflicto de clase es uno de los motores de esta película: Irene, corista, es la hija de la secretaria general del sindicato de cocineros, gastronómicos y afines, quien afirma su adscripción al pueblo trabajador y lucha aguerridamente por los derechos de su gremio. Esto genera una serie de trifulcas entre los personajes provenientes de las clases acomodadas (o que aspiran a serlo como Camelia Da Silva) y las “mujeres que trabajan”. La digresión sobre el argumento del film es pertinente porque hacia el final, es el sindicato argentino quien se comunica con su par brasileño y en conjunto logran ubicar el paradero del millonario galán. Este giro dramático permite comprender cómo, al menos en términos de la representación cinematográfica, promediando los cuarenta, Río de Janeiro y Buenos Aires se encontraban fuertemente enlazados por vínculos que excedían lo estrictamente político, comercial y turístico. La fuerza que adquiere la figuración del sindicalismo y el papel decisivo de las mujeres en el año 1945 son un anticipo palmario de las políticas públicas que se impondrían con el arribo del peronismo al poder (el 4 de junio de 1946).<sup>14</sup>

## CUÁNDO, CÓMO, Y POR QUÉ CANTARLE A BRASIL

En su muy completo artículo de orden exploratorio, cartográfico y de aliento totalizante sobre el cine musical en América Latina, Guilherme Maia y Lucas Ravazzano (2015) dan cuenta de una serie de variantes que este género cinematográfico asumió en nuestro continente.<sup>15</sup> Allí retoman el pionero libro de Rick Altman (1987) para señalar un hecho que se comprueba en el corpus fílmico de este ensayo y que, obviamente, es una de las marcas de identidad de la expresión musical en el cine clásico-industrial de América Latina: aunque los films musicales latinoamericanos -en este caso prefiero llamarlos, “películas con canciones”, más adelante explicaré la razón- mantengan lazos y correspondencias con el modelo de Hollywood, es más preciso caracterizarlos como un conjunto heterogéneo de obras, moldeado por diversas influencias culturales, artísticas, económicas y políticas de orden local (Maia; Ravazzano, 2015, p. 44). Una posible reelaboración de lo anterior es la siguiente: no hay equivalente al musical hollywoodense en el cine de América Latina básicamente porque la canción, y no siempre la estructura del musical, inunda, con mayor o menor pregnancia, casi todos los demás géneros:

melodrama, comedia, policial, film histórico. Claudio España (2000) llamó la atención tempranamente sobre este rasgo para el cine argentino al indicar que el sistema de estrellas estuvo fundamentalmente constituido por figuras provenientes, o asociadas íntimamente, con la canción. En este sentido, considero que tal vez sea más pertinente evaluar el cine de América Latina del período clásico-industrial en términos de “canción” como un dispositivo diferente al de la “música”, como lo expresa Luiz Tatit (2003), sobre todo para los análisis que se enfocan en los productos de la cultura popular y de masas. Para Tatit (2003), existe una serie de elementos distintivos que convierten la canción popular en algo diverso de la música: los mecanismos de reiteración, la importancia del lenguaje oral, las tensiones armónicas que regulan la melodía, la relevancia capital de las letras, etcétera.

Todas las obras que he trabajado, en línea con lo antedicho, presentan un cancionero nutrido que, incluye, con excepción de *Luna de miel en Río*, coreografías más cercanas al género musical hollywoodense. Adquieren preeminencia, como es habitual en el cine de esta etapa, el tango, la milonga, el candombe, pero aparecen también otros géneros musicales latinoamericanos ya que la puesta en escena de las canciones suele darse en el marco de teatros de revista, boîtes y casinos, y no propiamente en milongas o espacios estrictamente vinculados con el tango. En otros términos, la conexión Buenos Aires-Río de Janeiro produce una apertura del repertorio de géneros y ritmos que solo en algunos casos son propios de la tradición brasileña. Para los fines de este ensayo, me abocaré a las circunstancias, formas y funciones en que es escenificada la música brasileña en tres de las películas.

Una figura clave para el entramado musical de los films analizados es Rodolfo Sciammarella, responsable de varias de las canciones y de la música incidental de *Melodías de América*, *Luna de miel en Río* y *Cinco besos*. Sciammarella fue autor y letrista de numerosos tangos, milongas, marchas y otros géneros. Ideó canciones para cantores de la talla de Carlos Gardel, Ignacio Corsini, Hugo del Carril y Libertad Lamarque, y se incorporó tempranamente al cine argentino trabajando para Argentina Sono Film en *Tango* (Luis José Moglia Barth, 1933) y *Dancing* (Luis José Moglia Barth, 1933). Sciammarella, a quien suele atribuírsele erróneamente la autoría de la Marcha Peronista,<sup>16</sup> fue un compositor versátil que se dedicó profusamente a la revista teatral y también a la realización de música para jingles. Detentaba un vasto conocimiento de múltiples ritmos latinoamericanos, por lo que fue la persona indicada para

componer el “Himno de las Américas” (1941), interpretado en *Melodías de América* por José Mojica.<sup>17</sup> Es por esta razón, quizá, que las tres canciones identificables claramente con ritmos brasileños que suenan en las obras del corpus son de su autoría: “Un beso de amor en Brasil/ Um beijo de amor no Brasil” (*Cinco besos*), “No tengo interés/ Não tenho interesse” (*Melodías de América*),<sup>18</sup> “Eu tenho tudo” (*Luna de miel en Río*).<sup>19</sup>

Sin duda, el número musical interpretado por Elena Lucena en *Cinco besos* es el más significativo de los consignados. En un teatro de revistas al que acude un público políclasista, el decorado versiona una iconografía que recupera todos los estereotipos tradicionales de la brasileñidad: una vegetación frondosa en la que se distinguen palmeras, un puente colgante, una pequeña casa de inspiración colonial y otra de origen más modesto. Los vestuarios, en la misma línea, muestran a las bailarinas con polleras y blusas ajustadas (ombligos necesariamente al aire) y sombreros armados de frutas, plumas y velos.<sup>20</sup> Los códigos musicales responden a la samba y, sin duda, la coreografía y la escenificación son un remedo de los musicales de Carmen Miranda en Hollywood.<sup>21</sup> Sciammarella recurre aquí no solo a sus conocimientos sobre música latinoamericana, sino a su habilidad para crear jingles y melodías pegadizas a partir de la incorporación de fórmulas popularizadas por la cultura de masas.

La letra de la canción<sup>22</sup> y el número musical son fundamentales para el desarrollo de la trama porque es aquí cuando se instala el triángulo amoroso y el ideario de un Brasil esculpido a base de pasión, naturaleza y romanticismo, donde un beso de amor es capaz de hacer temblar la tierra. El cuadro se repite, con mínimas variaciones en los planos, promediando el relato, pero esta vez se resignifica cuando Irene desplaza a Camelia para ser ella quien, desde el escenario, bese al millonario Carlos María Morel. El final de la película plasma en la realidad lo que era un juego escenográfico: cuando los tres personajes se encuentran en suelo brasileño, el beso entre Irene y Carlos, provoca un auténtico terremoto. En este film la inscripción de la brasileñidad funciona en un sentido asociado al estado de naturaleza, de pulsión y de apasionamiento que remite a los imaginarios más típicos respecto del país sudamericano, creados no solo por el cine de Hollywood, sino por la industria del turismo vernácula.<sup>23</sup>

*Melodías de América* es, en sí, una revista musical sostenida por un conflicto dramático endeble que sirve, mayormente, para introducir las diferentes canciones que componen un crisol sonoro panamericanista. De acuerdo con el material publicitario de los Estudios San Miguel, el número que nos ocupa es una marcha brasileña denominada

“Nao tenho interesse”, cantada por los personajes interpretados por June Marlowe (actriz de origen norteamericano) y Pedrito Quartucci.<sup>24</sup> El no interés de la canción hace referencia a una propuesta que June le realiza a Pedrito y su composición está organizada como una suerte de diálogo entre los dos personajes al que, más tarde, se sumarán en coro los demás concurrentes a la boîte del barco. Como en el caso anterior, es posible comprobar que Sciammarella utiliza una estructura melódica repetitiva y pegadiza, que no sería arriesgado asociar a un jingle publicitario. Del mismo modo que “Un beso de amor en Brasil”, el tema está diseñado para que, hacia el final, los demás participantes del número (o los espectadores) se unan al canto en modalidad de coro. Es el único número musical del film interpretado por Marlowe y Quartucci, quienes no son cantantes profesionales y hacen uso del portugués, también por única vez, como una vía franca de comunicación entre la norteamericana y el argentino. El ritmo de marcha, interpretado y bailado por personajes ataviados para un cabaret urbano está desprovisto de exotismo y se integra, más bien, al conglomerado musical del relato. Entonces, las identidades nacionales, si bien son distinguibles a través de la música tienden a borrarse mediante la puesta en escena y gracias al efecto de corpus panamericanista producido por el encadenamiento de canciones provenientes de diversas tradiciones culturales. Si algo de Brasil se expresa en este número musical es su faceta cosmopolita, moderna y sofisticada, más cercana al espectáculo de *Music hall* que al de carnaval.

Para finalizar, en *Luna de miel en Río*, Zaira Cavalcanti<sup>25</sup> interpreta la samba “Eu tenho tudo”,<sup>26</sup> acompañada por músicos locales, en el elegante salón de la casa burguesa que habitan los estafadores encabezados por Gorostiaga. Si bien en el corpus hay otras canciones dedicadas y con referencias a Brasil, esta es la única cantada íntegramente en portugués. Esto se debe a cuestiones que exceden el valor narrativo e incluso espectacular del número musical. El objeto de la canción es presentar a la joven actriz brasileña al público argentino. La letra remite a las cualidades de la mujer brasileña y a su especial forma de entregarse al amor. En términos dramáticos, la performance de Cavalcanti está destinada a engatusar a Goyena (el esposo de Catita). La puesta en escena, marca autoral de Romero, es sobria y pragmática: mediante planos largos que van reduciéndose en su escala, el número musical es registrado casi sin cortes de montaje, para suspender la narración y favorecer el espectáculo. La samba, aunque se trata de un estilo tradicional del Brasil, está escenificada en un ambiente sofisticado, con músicos y tertulianos vestidos de gala, a tono con la cantante, quien luce un vestido que evita cualquier atisbo de exotismo.

## CONCLUSIONES

En este ensayo he intentado explorar algunas de las pautas visuales y sonoras que durante el periodo clásico-industrial del cine argentino construyeron una imagen de Brasil en permanente tensión entre el cosmopolitismo y el provincianismo, entre la tradición y la modernidad, entre lo exótico y lo autóctono. La representación de Brasil efectuada por el cine argentino, como he desarrollado a lo largo del texto, fue modelada por los intereses, contextos políticos e imaginarios sociales vernáculos, lo que provocó cierto distanciamiento de las figuraciones que el cine de Hollywood había distribuido de Brasil en las películas de los años treinta. En el análisis precedente tres ejes permitieron reconstruir las ideas que durante la década de los cuarenta circularon en Argentina. El primero se concentró en el lugar que Río de Janeiro (epítome de Brasil) y sus imágenes estereotipadas tuvo como destino turístico, comercial y profesional en los años cuarenta, demostrando las pertenencias de clase social involucradas en el destino carioca y en los medios de transporte utilizados. El segundo exploró de qué modo Río de Janeiro se constituyó como una metrópoli moderna en la cual los ciudadanos argentinos imaginaron una vía de escape de sus rutinas y posiciones sociales, en donde no estaba ausente la posibilidad de gozar del anonimato. El tercero recuperó algunas de las canciones más significativas de los films del corpus para examinar los modelos de brasileñidad que musicalmente se mixturaron con los repertorios de lo nacional. En estas figuraciones musicales se comprobó la existencia de cierta sintonía entre las imágenes icónicas coaguladas de la brasileñidad revisadas en el primer eje y las escenificaciones sonoras compuestas por el músico argentino Rodolfo Sciammarella.

La investigación -que inicialmente se topó con la dificultad de hallar un número importante de películas argentinas clásicas que representen Brasil- resultó fructífera y sorprendente respecto de las múltiples referencias a Brasil que aparecen a partir de la década de los cuarenta en el cine nacional y que, seguramente, exigirá de futuras pesquisas para seguir indagando un corpus -siempre susceptible de ser ampliado- dotado de profunda riqueza estética y conceptual.

## REFERENCIAS

Adamovsky, Ezequiel. *Historia de la clase media argentina*. Buenos Aires: Planeta, 2009.

ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

Amancio, Tunico. Río de Janeiro bajo la mirada del cine extranjero. *Ciencia ergo sum*, v. 16-1, marzo-junio 2009, p. 82-86.

AMANCIO, Tunico. (Org.) **Argentina - Brasil no Cinema: Diálogos**. Niteroi: Editora da UFF, 2014.

CAETANO, Ricardo. A publicidade e imagem do produto Brasil e da mulher brasileira como atrativo turístico. *Anais do 27º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, n. 27, 2004.

De la Vega Alfaro, Eduardo; Elena, Alberto. (Eds.) **Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas**. Madrid: Filmoteca Española, 2009.

España, Claudio. El modelo institucional. **Cine argentino. Industria y clasicismo I. 1933-1956**. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.

Estrella, Rafael; Jarne, Ramón; Galán, Diego; et al. **Imágenes compartidas. Cine argentino. Cine español**. Buenos Aires: CCEBA, 2011

Galeano, Diego. **Delincuentes y viajeros. Estafadores, punguistas y policías en el Atlántico sudamericano**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2018.

Gil Mariño, Cecilia. **Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2019.

KERBER, Alessandro Mario. A identidade nacional na obra cinematográfica argentina de Libertad Lamarque. *Topoi*, v.15, n. 29, 2014. Disponible en: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-101X2014000200473#fn31](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2014000200473#fn31). Acceso: 12 de noviembre de 2019.

KORN, Guillermo. Reflejos de Carmen Miranda. **Escritores del mundo**, abril, 2016. Disponible en: <http://www.escriitoresdelmundo.com/2016/04/reflejos-de-carmen-miranda-por.html>. Acceso: 20 de noviembre de 2019.

Lusnich, Ana Laura. Del comparatismo al transnacionalismo Bases para un estudio del cine argentino y mexicano del período clásico-industrial. **Toma Uno**, n. 3, 2014. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/9294>. Acceso: 3 de octubre de 2019.

Lusnich, Ana Laura; Aisemberg, Alicia; Cuarterolo, Andrea. (Eds.) **Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico**. Buenos Aires: Imago Mundi, 2017.

Maia, Guilherme, Zavala, Lauro. (Eds.) **O cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas**. Bahia: EDUFBA, 2018.

Maia, Guilherme; Ravazzano, Lucas. O cinema musical na América Latina: uma cartografia. **Significação. Revista de Cultura Audiovisual**, v. 42, n. 44, 2015. Disponible en: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103432>. Acceso: 4 de octubre de 2019.

Paranaguá, Paulo Antonio. *Le cinéma en Amérique Latine: Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*. Paris: L'Harmattan, 2000.

Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Pinsón, Néstor, ¿Cómo nació la Marcha Peronista? *Agencia Paco Urondo. Periodismo Militante*, 20 de octubre de 2010. Disponible en: <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/como-nacio-la-marcha-peronista>. Acceso: 20 de octubre de 2019.

s/n. La maravillosa Niní. *La Nación*, s. 2, p. 2, 31 de enero de 1990.

Tatit, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. *Capa*, v. 1, n. 2, 2003. Disponible en: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/623>. Acceso: 21 de octubre de 2019.

WAINBERG, Jacques. *Turismo e comunicação: a indústria da diferença*. São Paulo: Contexto, 2003.

## NOTAS

- 1 Para un estudio de las convergencias y divergencias entre los problemas de comparatismo y transnacionalismo en el cine de América Latina, véase Lusnich (2014).
- 2 Las investigaciones modélicas de análisis comparados entre los países mencionados son las siguientes: entre México y España (De la Vega Alfaro; Elena, 2009); entre Argentina y España (Estrella, Jarne; Galán, 2011); entre Brasil y Argentina (Amancio, 2014); entre Argentina y México (Lusnich; Aisemberg; Cuarterolo, 2017).
- 3 Entre los casos ejemplares pueden citarse: *The girl from Río* (Tom Terris, 1927), *Flying down to Río* (Thornton Freeland, 1933).
- 4 Esta película es la única en la cual se explota la vena cómica que surge de la competencia entre Catita y su rival brasileña, lo que conduce a varios juegos de palabras y comparaciones, entre ellas, el comentario de Catita sobre la superioridad del Cristo Redentor de los Andes (Mendoza, Argentina) respecto de su par brasileño.
- 5 Cabe subrayar que los materiales publicitarios de Argentina Sono Film (s/d) indican que Antonio Merayo, el director de fotografía, viajó a Río de Janeiro para obtener imágenes originales de los sitios mencionados. No obstante, su inclusión en el film no presenta diferencias de orden estético ni tampoco dramático en relación con las otras obras del corpus.
- 6 Acrónimo de Pan-American Grace Airways, una empresa de capitales estadounidenses y peruanos que conectaba los Estados Unidos con América Latina y también realizaba vuelos entre diversas ciudades de la región como Buenos Aires, Río de Janeiro, Lima, Guayaquil, Cali y Bogotá.
- 7 Merece subrayarse que el uso de estas técnicas de reconstrucción estaba totalmente aceptado por las audiencias y la crítica de la época y no significaba en absoluto un demérito para la producción. De hecho, ocurría todo lo contrario, ya que las críticas señalaban positivamente que los rodajes reproducían Río de Janeiro sin necesidad de salir de los estudios (s/n, 1990, p. 2). En este sentido, la crítica y la propia publicidad de los estudios valoraban la capacidad de la industria cinematográfica nacional para reproducir escenarios extranjeros en las galerías de las empresas productoras locales, por lo que, reconstruir los interiores de los famosos casinos de Río de Janeiro, la fachada y los camarotes de los barcos e incluso el propio Jockey Club carioca eran auténticos desafíos en los que se destacaba la labor de escenógrafos (acreditados como decoradores) de la talla de Raúl Soldi, Ricardo Conord, Ralph Pappier y Gori Muñoz.
- 8 Jacques Wainberg (2003) estudia los modos en que los medios de comunicación construyen imaginarios sobre diversas ciudades con el objeto de promover motivaciones turísticas en las audiencias.

- 9 Véase Adamovsky (2009).
- 10 Aunque no es el foco de este artículo, vale observar que el personaje encarnado por Mojica, que obviamente replica los atributos reales de la estrella, hacia el final decide resignar su amor por la muchacha para dejarla ser feliz junto a su novio, el mecánico del barrio. Este acto y todo el halo angelical y bondadoso con el que está caracterizado el personaje anuncian el inminente ingreso del actor a la vida religiosa. Es precisamente en 1942 que este se suma al seminario Franciscano de Cuzco, Perú, en el que adopta el nombre de Fray José de Guadalupe Mojica. En *Melodías de América*, Mojica interpreta el tema musical “Solamente una vez”, compuesto por Agustín Lara, quien lo escribe tras conocer la decisión que el ídolo popular había adoptado sumido en la depresión que le provocó la muerte de su madre.
- 11 Como solía decirse: “en tercera clase porque no había cuarta”.
- 12 Si de conflictos de clase se trata, es imposible soslayar las explícitas referencias de Luis Saslavsky y su coguionista Ariel Cortazzo a la magnífica comedia *screwball* *My Man Godfrey* (Gregory La Cava, 1936), estrenada en la Argentina con el título *La porfiada Irene* en 1937. En el film estadounidense las hermanas Irene (Carole Lombard) y Cornelia Bullock se disputan el amor del millonario (travestido de mayordomo), Godfrey (William Powell), en un entorno de depresión económica que plasmaba visiblemente la lucha de clases. La hilarante escena en que Godfrey intenta aleccionar a la ebria Irene colocándola debajo de la ducha de agua fría y la posterior inundación del departamento, se encuentra casi calcada en *Cinco besos*. Además, Saslavsky da cuenta de su vasta cultura cinematográfica con otras referencias a comedias *screwball* de Howard Hawks (ver la pisada del vestido de Irene a Camelia a la *Bringing up Baby*, 1938), entre otras.
- 13 Avellaneda es un municipio del sur de la provincia de Buenos Aires.
- 14 Esta perspectiva incluye una clausura que apuesta por la reconciliación de clases en la que la mirada moral reemplaza la política. Así es como Doña Felisa de Rossi (madre de Irene) la espeta al millonario: “Si todos los patrones fueran como usted, no habría conflicto con los obreros”.
- 15 Guilherme Maia junto a Lauro Zavala (2018) editaron recientemente un nuevo libro sobre el cine musical en América Latina en el cual se historizan varios géneros musicales que abrevaron en el cine de la región y se propone un modelo de análisis comparativo.
- 16 En realidad Sciammarella fue un reconocido adherente del peronismo que debió exiliarse tras el derrocamiento del gobierno constitucional de Juan Domingo Perón en 1955. La famosa marcha “Evita capitana” es de su autoría. Sobre su erróneo vínculo con la Marcha Peronista recomiendo consultar Pinson (2010).
- 17 Sobre la función de esta canción y el panamericanismo cinematográfico expresado en el film mencionado, véase (Gil Mariño, 2019, p. 230-238).
- 18 Los títulos de estas canciones se colocan en castellano y en portugués porque las mismas son interpretadas de manera híbrida en los dos idiomas, en algo que coloquialmente suele denominarse “portuñol”, que no es totalmente análogo al dialecto del portugués que se habla en las regiones fronterizas del norte de Argentina, Paraguay y Uruguay y el sur de Brasil.
- 19 En este film, Catita (Niní Marshall) realiza una breve parodia de samba brasileña que canta efectuando una particular, y cuasi incomprensible, adaptación del portuñol.
- 20 Vale aclarar que este atuendo no remite a la cultura carioca sino a la bahiana (Kerber, 2014) que, tras ser popularizado por Carmen Miranda en películas como *Banana da terra* (Wallace Downey, 1939) se trasmuta en un arquetipo de brasileñidad que no distingue de regiones ni orígenes.
- 21 Sin duda, Carmen Miranda fue una figura clave en la construcción de un imaginario exótico y al mismo tiempo sofisticado sobre el Brasil. En esta línea, debe indicarse que, si bien sus películas norteamericanas son las que masificaron su imagen a escala mundial, las presentaciones anuales que la artista brasileña realizó en la Argentina durante la década de los treinta (Kerber, 2014), son anteriores a su éxito en Hollywood y contribuyeron a aumentar su popularidad en la región. De acuerdo con Guillermo Korn (2016), Carmen Miranda visitó ocho veces la Argentina durante los años treinta. Su primera presentación se llevó a cabo en el Cine-teatro Broadway de Buenos Aires junto a los músicos Francisco Alves y Mario Reis y, en dicha oportunidad, compartió escenario con Carlos Gardel.

- 22 Me permito transcribir la letra de la canción, respetando el modo en que Elena Lucena y el coro de bailarinas pronuncian las palabras, porque considero que el contenido refuerza las ideas sobre el Brasil que ya he expuesto:
- “Brasil, Brasil, a terra prodigiosa e milagrosa.  
Brasil, Brasil, adonde se ve todo color rosa.  
La Luna es brasileira, o Sol nasó en Brasil, alí tambien naceron las estrelas.  
Y todo lo mais lindo y todo lo melhor, suscribo que en Brasil nasceu (modestia aparte...).  
Num falo de amor, num falo de paixão, num falo de besos, porque...  
Un beso de amor en Brasil: faz tremar la terra.  
Un beso de amor en Brasil: e um ciclón que aterra.  
Es terremoto, es cataclismo, es telúrico, es sísmico, es volcánico y...  
Un beso de amor en Brasil: faz tremar la terra”.
- 23 En este sentido, Río de Janeiro y Brasil, se asocian a la idea de “sensualidad tropical”, que la cinematografía extranjera también asignó a Cuba y a todo el Caribe (para un ejemplo latinoamericano, véase el cine mexicano de las décadas de los cuarenta y cincuenta).
- 24 Recorte periodístico sin datos recopilado del sobre de la película en el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” (código interno 59891/1).
- 25 La carrera de la brasileña Zaira Cavalcanti no fue particularmente copiosa en películas. Participó en una decena de films entre 1938 y 1975. La obra dirigida por Manuel Romero fue su segunda incursión cinematográfica.
- 26 Vale mencionar que Catita (Niní Marshall), en otra broma de carácter nacionalista, confunde y compara la samba brasileña con la zamba argentina.