

“Managua, Nicaragua is a beautiful town”: discurso colonial sobre Centroamérica en la música popular estadounidense

Camilo Antillón

Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica
Universidad Centroamericana (IHNCA-UCA)

El artículo analiza la canción “Managua, Nicaragua”, de 1946, escrita originalmente en inglés por los estadounidenses Irving Fields y Albert Gamse. La pieza surge durante la era de la llamada “política de buena vecindad” de los Estados Unidos, que buscó asegurar sus pretensiones imperialistas en Centroamérica apoyándose en las dictaduras de la región, incluyendo la de Anastasio Somoza García en Nicaragua. Esta política exterior tenía un fuerte componente de “diplomacia cultural”, como mecanismo de propaganda sobre y para Latinoamérica. La canción aparece también en el marco de los intercambios entre estilos musicales latinoamericanos y estadounidenses, que ha tenido una influencia perdurable en las músicas populares de ambas regiones. Esto favoreció la amplia difusión y el enorme éxito comercial de los que gozaron “Managua, Nicaragua”, dentro y fuera de los Estados Unidos. Sirviéndose de la noción de “maquina representacional”, el artículo discute los acoplamientos entre política, cultura y mercado en la construcción de un discurso colonial que presenta a Latinoamérica como un territorio conquistable y que justifica el imperialismo estadounidense. El tema musical se inserta en una genealogía de “literaturas imperiales” que construyen a un “otro” subalterno y lo sujetan al discurso del grupo dominante. Esta inserción resulta evidente en las similitudes de la canción con ese corpus respecto a las funciones que cumplen en distintos momentos imperiales: presentar al territorio como atractivo y a la vez atrasado, y revelar sus conflictividades subyacentes. También hay similitudes estilísticas, tales como la confusión geográfica y lingüística, la exageración y la fantasía, y los tópicos estereotipados.

Palabras claves: música popular * discurso colonial * Estados Unidos * Nicaragua * Centroamérica

This article analyzes the 1946 song “Managua, Nicaragua”, originally written in English by the US American artists Irving Fields and Albert Gamse. This tune emerged during the era of the “good neighbor policy”, through which the US sought to guarantee its imperialist interests in Central America, by supporting the dictatorial regimes in that region, including that of Anastasio Somoza García in Nicaragua. This foreign policy had a strong component of “cultural diplomacy”, as a propaganda strategy about and toward Latin America. The song also appeared in the context of the exchanges between Latin American and US American musical styles, which has had an enduring influence in the popular musics of both of these regions. This favored the wide diffusion and the huge commercial success achieved by “Managua, Nicaragua”, both inside and outside the US. Using the notion of “representational machine”, this article discusses the

connections between politics, culture and market in the construction of a colonial discourse that presents Latin America as a conquerable territory and justifies US imperialism. This tune is inserted in a genealogy of “imperial literatures” that constitute a subaltern “other” and subjects it to the discourse of the dominant group. This insertion is evident in the similarities between the song and that corpus in relation to their functions in different imperial moments: to present the territory as both attractive and backward, and to reveal its underlying conflicts. There are also stylistic similarities, such as the geographical and linguistic confusion, the use of exaggeration and fantasy, and the stereotypical topics.

*Keywords: Popular music * Colonial discourse * United States * Nicaragua * Central America*

Existe un variado repertorio de piezas musicales que le cantan a la ciudad de Managua, tales como “Serenata a Managua”, de Víctor M. Leiva, “Barrio de Pescadores”, de Erwin Krüger, “Managua, Linda Managua”, de Otto de la Rocha, y “Que Viva Managua”, de Carlos Mejía Godoy. Pero hay una canción de este repertorio que se diferencia de las demás en varios aspectos: en su estilo, en el idioma en que fue escrita, en el origen de sus autores e intérpretes, en el tratamiento temático de la ciudad, y en su nivel de difusión internacional. Se trata de la canción titulada “Managua, Nicaragua”, escrita originalmente en inglés por Albert Gamse, con música compuesta por Irving Fields, ambos estadounidenses (Fields y Gamse 1946a).

En este trabajo propongo un análisis de algunas versiones en inglés de la canción “Managua, Nicaragua”, a partir de los planteamientos metodológicos de T. M. Scruggs (2006). Este autor propone una estrategia de análisis musical que considera tres aspectos: la parte verbal de la canción, es decir, sus letras; el material musical, tanto en la producción vocal, como en el acompañamiento; y el contexto de ejecución y reproducción de la música. A través de esta metodología, y sirviéndome de las propuestas teóricas de Ileana Rodríguez (1984; 2004) y Ricardo Salvatore (2006), me propongo rastrear el recorrido de esta canción a través de distintos campos discursivos, que se articulan para construir una serie de representaciones sobre Managua y Nicaragua, y sobre Centroamérica y América Latina, en términos más generales.

Empiezo por revisar el contexto histórico del surgimiento y la difusión de “Managua, Nicara-

gua”, en tres dimensiones interrelacionadas: la política, la cultural y la comercial. A partir de la noción de “máquina representacional”, de Stephen Greenblatt, argumento luego que las diversas tecnologías culturales que encontramos en cada uno de esos campos se encontraban articuladas por un discurso ordenador, que construía una representación de América Latina como el territorio de la expansión imperial de los Estados Unidos y justificaba dicha expansión (Salvatore 2006). Mi tesis en este trabajo es que la pieza de Fields y Gamse formaba parte de esa “máquina representacional” y que, como tal, contribuía a la subalternización del “otro” latinoamericano y a su inscripción dentro del discurso hegemónico estadounidense. Para sustentar este argumento, sigo los planteamientos teóricos de Ileana Rodríguez (1984) con el propósito de identificar una serie de momentos funcionales y de rasgos estilísticos que esa canción comparte con otras literaturas imperiales.

Dictaduras, “buena vecindad” e imperialismo cultural

En su edición del 26 de abril de 1947, el *Washington Post* publicó una nota muy peculiar. Anastasio Somoza García, presidente de Nicaragua por los últimos diez años, había otorgado la víspera unas medallas a Irving Fields y Albert Gamse, autores de “Managua, Nicaragua”, por sus “distinguidos servicios” a la nación (*The Washington Post* 1947). A penas cinco días después, sería la toma de posesión de Leonardo Argüello, con la que Somoza pretendía poner fin a una crisis política que se prolongaría aún por unos meses, pero de la que el dictador saldría finalmente airoso. Sobre esta crisis el

Washington Post no decía nada. Somoza difícilmente habría logrado superar ese impasse, de no haber contado con decidido apoyo que el gobierno de los Estados Unidos le seguía prestando, después de diez años en el poder.

Durante los años que antecedieron la crisis de 1947, el apoyo de los Estados Unidos en varios momentos cruciales de la política nicaragüense resultó clave para la consolidación y prolongación de la dictadura somocista. A partir de 1933, cuando los marines estadounidenses le traspasaron a Somoza el mando de la Guardia Nacional, el gobierno estadounidense no cejaría en su empeño de apoyar al entonces Jefe Director de la Guardia en su ascenso al poder. Mantuvo su apoyo aún frente a las evidentes intenciones que dio Somoza de utilizar a las fuerzas armadas como instrumento de poder, con el asesinato de Sandino. Lo mantuvo, también, a pesar del golpe de estado contra el presidente Juan Bautista Sacasa. Dio claras muestras de amistad, con el caluroso recibimiento que el Presidente Roosevelt le dio a Somoza en su visita a Washington, en 1939, y con la ayuda militar que le proveyó para modernizar a la Guardia. No se apartó de su lado cuando el deterioro económico, el descontento popular y las demandas de apertura democrática y la amenaza de una huelga general pusieron en jaque su poder, en 1944. Ciertamente, tampoco lo dejaría solo durante la crisis política de 1947. Ese año, Estados Unidos hizo oídos sordos ante las denuncias de Enoc Aguado, que vio truncadas sus aspiraciones presidenciales por el burdo fraude electoral que llevó a la presidencia a Leonardo Argüello, el candidato de Somoza. También ignoró el golpe de estado que el dictador orquestó contra Argüello, cuando éste dio muestras de no estar dispuesto a ser un presidente títere. Estados Unidos era, sin duda, un “buen vecino” de los Somoza (Kinloch 2012).

La “política del buen vecino” es el nombre que se le dio a la estrategia a través de la cual el gobierno de Franklin D. Roosevelt (1933-1945) propuso manejar las relaciones con las demás naciones del continente americano. Las intervenciones mili-

tares y económicas que caracterizaron las políticas del “Gran Garrote” y de la “Diplomacia del Dólar”, en las primeras décadas del siglo XX, tenían costos económicos y políticos muy altos, sobre todo si consideramos el contexto de la Gran Depresión y la amenaza que representaba la creciente influencia de los regímenes fascistas europeos. La política de la “buena vecindad” se distanciaba de las anteriores en que se basaba, ya no tanto en la intervención directa, como en el apoyo de las fuerzas armadas nacionales creadas durante la era del “Gran Garrote” y en las alianzas con grupos políticos y económicos locales (Kinloch 2012).

Más aún, los esfuerzos del gobierno de Estados Unidos por estrechar lazos con los gobiernos centroamericanos se intensificaron hacia finales de la década de 1930, cuando el estallido de una segunda guerra mundial parecía inminente. Los gobernantes de Centroamérica demostraban una evidente simpatía por los regímenes fascistas europeos: manifestaban admiración por sus líderes, asumían elementos de sus ideologías y de sus estrategias políticas, e incluso sostenían relaciones comerciales y de cooperación militar con estos. A través de la política de “buena vecindad”, Estados Unidos buscó asegurar la lealtad de los países de Centroamérica, región de interés geo-estratégico por su cercanía con esa nación norteamericana y por su carácter de istmo entre los dos océanos que serían importantes escenarios de la guerra (Kinloch 2012; Campbell 2012; Leonard 2012).

Fue al amparo de esta política de “buena vecindad” que desde la década de 1930 se establecieron en la región de Centroamérica y el Caribe varias dictaduras militares favorables a los Estados Unidos: la de Fulgencio Batista, en Cuba; la de Rafael Trujillo, en República Dominicana; la de Jorge Ubico, en Guatemala; la de Tiburcio Carías, en Honduras; la de Maximiliano Hernández Martínez, en El Salvador, y, como ya hemos visto, la de Anastasio Somoza García, en Nicaragua. Estados Unidos veía en estas dictaduras un medio para garantizar el orden público y los intereses de sus ciudadanos



Anastasio Somoza García (izquierda) es recibido en Washington por el presidente Franklin D. Roosevelt (centro) y el Gral. Edwin M. Watson (derecha). Detrás de ellos, Eleanor Roosevelt (izquierda) y Salvadora DeBayle (derecha).
Archivo fotográfico del IHNCA-UCA.

y sus empresas, en una región a la que consideraba como su “patio trasero” (Kinloch 2012).

Podríamos preguntarnos qué relación tiene la política exterior estadounidense hacia las naciones latinoamericanas con la popular canción de Fields y Gamse. Y estaríamos tentados a responder que no guardan relación alguna, si pensáramos que la cultura no tuvo nada que ver con la estrategia diplomática de los Estados Unidos. Lo cierto es que, además de las dimensiones políticas, económicas y militares, que ya he descrito para las relaciones con el régimen somocista, la política de “buena vecindad” tuvo un importante componente de lo que se dio en llamar “diplomacia cultural”. La cultura ocupó un lugar

fundamental en la estrategia de los Estados Unidos por asegurarse la solidaridad y la cooperación de las naciones latinoamericanas, en consonancia con las ideas del Panamericanismo y de la “unidad del hemisferio Occidental” (Hess 2013; Campbell 2012).

Tal como afirma Ricardo Salvatore respecto al imperio informal de los Estados Unidos en América del Sur, si bien las dimensiones militares, financieras y diplomáticas son fundamentales para comprender ese proyecto expansionista, también resulta indispensable considerar el papel de la cultura, el conocimiento y las representaciones en el establecimiento de esas relaciones de dominación imperialista y de dependencia neocolonial. Es preciso cuestionar

los metarrelatos reduccionistas que se concentran exclusivamente en el despliegue de mercancías, capitales, tecnologías y fuerzas militares, para incorporar en el análisis a las prácticas representacionales que construyeron a América Latina “como un territorio para la proyección del capital, la experiencia, los sueños y el poder norteamericano”, y que legitimaron ese proyecto imperial (Salvatore 2006, 25).

Esas prácticas representacionales encontraron expresión institucional en distintas instancias, que jugaron un papel fundamental en su implementación. Entre ellas tenemos la División de Relaciones Culturales, establecida por el Departamento de Estado en 1938, y la División de Música de la Unión Panamericana. Otra institución clave fue la Oficina para la Coordinación de las Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas, establecida en 1940, mejor conocida como la Oficina de Asuntos Inter-Americanos (OIAA, por sus siglas en inglés). Esta oficina, que hasta 1944 estuvo a cargo de Nelson Rockefeller, tenía un Comité de Música que se ocupaba de promover el intercambio musical inter-americano. Además, estableció Comités de Coordinación locales en cada país de Latinoamérica, y Nicaragua no fue la excepción. En este país, el Comité de Coordinación de la OIAA incluía al Mayor Thomas G. Downing, administrador asistente de aduanas, Donald Spencer, dueño de la mina “La India”, Richard Frizell, corresponsal de la Associated Press y representante de Pan American Airways, Courtney Bixby, administradora del Hospital Bautista, S. J. Calvert, dueño de la Compañía Tabacalera de Nicaragua, y E. R. McGuire (Leonard 2012; Hess 2013; Campbell 2012).

Estas instituciones, en estrecha colaboración con empresarios de la industria cultural y artistas de diversas disciplinas, realizaron importantes esfuerzos de propaganda sobre y para América Latina, a través de la creación y difusión de música, cine y arte (Hess 2013; Campbell 2012). El ejemplo más conocido es quizás el de Walt Disney, a quien el gobierno de Estados Unidos envió a Latinoamérica en 1941, junto con un equipo, para hacer in-

vestigaciones y reunir materiales. De estas investigaciones resultaron los filmes *¡Saludos amigos!* y *Los Tres Caballeros*, estrenados en 1942 y 1944, respectivamente. Estas películas, que tratan sobre las aventuras del Pato Donald, José Carioca (un loro brasileño), Panchito Pistolas (un gallo mexicano) y otros personajes en tierras latinoamericanas, estaban explícitamente pensada como un mecanismo de “propaganda directa e indirecta” (Hess 2013, 111).

De este modo, las estrategias diplomáticas de los Estados Unidos por asegurar su dominio sobre América Latina contribuyeron a producir y poner en circulación una serie de representaciones culturales sobre esta región. Por lo tanto, para comprender el sentido de la canción “Managua, Nicaragua” debemos ubicarla dentro de esa constelación de políticas culturales de corte neocolonial.

Intercambios musicales entre Estados Unidos y América Latina

Las producciones musicales de temas y estilos latinoamericanos, como “Managua, Nicaragua”, sin duda estuvieron influenciadas por el clima político generado por el expansionismo estadounidense y por la “política del buen vecino”, con sus componentes culturales. Sin embargo, estas creaciones también deben ubicarse en el marco de una historia más larga de intercambios musicales entre los Estados Unidos y América Latina. El jazz, que en la década de 1940 todavía ocupaba un lugar central en la música popular estadounidense, tiene su origen en complejos procesos de influencia cultural, en el ambiente urbano de la Nueva Orleans del siglo XIX. La música afro-caribeña fue una de las fuentes de influencia que dio origen a ese género musical. Así lo demuestra Christopher Washburn (1997) en su análisis de una variedad de partículas rítmicas del jazz, asociadas a diversas formas musicales del Caribe.

Las comunalidades, intersecciones e influencias mutuas entre el jazz y los estilos musicales latinoamericanos continuaron en el transcurso del siglo XIX y principios del XX, y estuvieron condiciona-

das por varios factores. En primer lugar, la conexión del jazz con el baile significó que muchas bandas de jazz optaron por incorporar en sus repertorios piezas musicales de los bailes de moda de la época, incluyendo tangos, rumbas, sambas, merengues y congas. Un ejemplo ilustrativo es la interpretación que hizo Don Arpiazú en 1930, de la canción “El manicero”, en el Palace Theater de Nueva York. El entusiasmo que generó esta interpretación y la grabación que luego publicó RCA Victor de la versión de Arpiazú, contribuyeron al grandioso éxito que alcanzó la *rhumba* entre el público estadounidense no hispano en los años siguientes (Washburne 2001).

Otro factor importante fue la creciente presencia en el jazz de Nueva York, de músicos latinos, tales como Frank “Machito” Grillo, Tito Puente y Mario Bauza, entre muchos otros. Como explica Washburn, “la participación de músicos latinos en la escena del jazz en los 30s y 40s, y la exposición a los estilos musicales latinos que ellos le llevaron a los músicos de jazz estadounidenses, contribuyeron al cambio estilístico del jazz” (2001, 413).

Debemos tener en cuenta, además, que la creación “Managua, Nicaragua” y su vertiginoso ascenso a la fama tuvo su inicio en uno de los epicentros del intercambio entre el jazz y la música latina: la ciudad de Nueva York. Más aún, se dio en un momento de revitalización de estos vínculos. Fue en 1947 que Dizzy Gillespie y Chano Pozo interpretaron su “Afro Cubano Drums Suite”, en un concierto en el Carnegie Hall, hecho que para muchos constituye el acta de nacimiento del “latin jazz” (Washburne 2001).

Fue en el marco de estos intercambios musicales entre Estados Unidos y Latinoamérica que la canción “Managua, Nicaragua” surgió y logró notoriedad. Sin embargo, no se puede entender el éxito comercial de esta pieza sin tomar en consideración el funcionamiento del mercado de la música popular en Estados Unidos, los canales de difusión a través de los cuales operaba y el lugar que en él ocupaban los estilos musicales considerados latinos.

Éxito comercial de “Managua, Nicaragua” en el mercado de la “música latina”

En un enorme anuncio de página completa, vemos “Managua, Nicaragua” impreso junto al rostro sonriente de Freddy Martin, rodeado de otras estrellas y otros futuros éxitos musicales de RCA Victor Records. Así fue como la famosa disquera del perrito y el gramófono anunció a los lectores de la revista *Billboard* la publicación del tema de Fields y Gamse, un “número latinoamericano”, “pegajoso y cantable”, grabado por uno de sus astros más brillantes. El anuncio apareció en el segundo número de diciembre de 1946, y dos números atrás, las reseñas publicadas en la misma revista ya presagiaban el éxito de la canción (*The Billboard* 1946c; *The Billboard* 1946a).

Y el éxito no se hizo esperar. Dos semanas después de publicado el anuncio de RCA Victor, aparecían listadas entre los más recientes lanzamientos las versiones grabadas por dos de sus competidoras, Columbia y Decca Records, con interpretaciones a cargo de Guy Lombardo y de Kay Kyser, respectivamente, dos de las figuras más importantes de la música popular estadounidense del momento. Ellos también tendrían sus propios anuncios promocionando la canción (*The Billboard* 1946d; *The Billboard* 1947b; *The Billboard* 1947h). Muy pronto, “Managua, Nicaragua” y sus tres versiones empezaron a desfilan por todas las listas de popularidad de la *Billboard*: partituras de música mejor vendidas, canciones con mayor audiencia radial, discos mejor vendidos, discos más sonados en la radio, discos más sonados en rocolas, y el “cuadro de honor de los éxitos”. La canción duró seis meses en las listas de popularidad, de enero a junio de 1947, y logró ubicarse en la onceava posición entre las mejores canciones de ese año, según la misma revista (*The Billboard* 1948).

Como era habitual en la época, ante el éxito de las primeras versiones, otros sellos disqueros se apresuraron a publicar sus propias grabaciones de la canción, interpretada por sus artistas exclusivos.



Portadas de las partituras de “Managua, Nicaragua” (1946, Encore Music).

Archivo fotográfico del IHNCA-UCA.

Así, entre diciembre de 1946 y mayo de 1947, proliferaron en las páginas de *Billboard* los anuncios a dos columnas de los numerosos artistas que versionaban “Managua, Nicaragua” en diversos estilos: The Gordon Trio, para Sonora Records; “Two-Ton” Baker, para Mercury; Julie Conway, con Signature Records; José Curbelo, que acompañaba a Martin en RCA Victor; y Homer & Jethro, que grababan con King Records (*The Billboard* 1947a; *The Billboard* 1947f; *The Billboard* 1947g; *The Billboard* 1947i; *The Billboard* 1947q). Y la lista no termina ahí. Hasta el momento, he podido contabilizar un total de trece versiones de ese tema, publicadas sólo entre 1946 y 1947.

La versión de Kay Kyser no fue reseñada en la *Billboard*, pero las de Freddy Martin y de Guy Lombardo recibieron muy buenas críticas en esa revista (*The Billboard* 1946a; *The Billboard* 1947e).



De Martin decían, por ejemplo, que “pone la pieza de rumba a un ritmo cautivante que se vende incluso antes de que Stuart Wade y los muchachos de la banda desplieguen todo el contagio de las pegajosas letras” (28). Aunque con menos entusiasmo, el “tratamiento coctelero de *Managua, Nicaragua*” de Julie Conway también tuvo una buena acogida (*The Billboard* 1947l, 124). No así las interpretaciones de Bill McCune, Dick Peterson, The Gordon Trio y José Curbelo, que no tuvieron buenas reseñas, en parte, quizás, porque no podían “compararse a la competencia de otras versiones de la canción”, como sentenció el crítico que evaluó la versión de Peterson (*The Billboard* 1947c, 96; *The Billboard* 1947k; *The Billboard* 1947d; *The Billboard* 1947o). Sin embargo, las pobres críticas a éstas últimas interpretaciones de “Managua, Nicaragua” no impidieron que la canción, en sus tres versiones más populares, arrasara en las radios, rocolas y tiendas de discos y partituras de los Estados Unidos.

Las radios, las rocolas, los discos y las partituras eran algunos de los medios de difusión más importantes para la música popular de esa época, pero no los únicos. Ésta también alcanzaban a un importante público a través de los espectáculos de los clubes nocturnos y los vaudevilles. Y a juzgar por las reseñas sobre muchos de estos lugares, “Managua, Nicaragua” fue también un rotundo éxito en diversos espacios de entretenimiento, como “The Crest”, “Strand”, “Roxy”, “Loew’s State” y “Capitol”, en Nueva York; “AKO Albee”, en Cincinnati; “St. Charles”, en Nueva Orleans, y “Lookout House”, en Covington, Kentucky. A las páginas de la *Billboard* llegaban los recuentos de cómo la canción de Fields y Gamse arrancaba el aplauso del público, en las ejecuciones de grandes orquestas, como las de Freddy Martin, Guy Lombardo y Louis Prima, y de varios otros artistas, como Connee Boswell, Sylvia Fross, Bud Sweeny y el mismo Irving Fields (*The Billboard* 1947t; *The Billboard* 1947m; *The Billboard* 1947v; *The Billboard* 1947p; *The Billboard* 1947u; *The Billboard* 1947n; *The Billboard* 1947r; *The Billboard* 1947j; *The Billboard* 1946b).

Fields y Gamse, las editoriales musicales y los sellos disqueros, hicieron esfuerzos conscientes por insertar la canción sobre la capital nicaragüense dentro del marco de las mezclas estilísticas entre jazz y música latina, y capitalizar su popularidad. Prueba de ello es que en las partituras publicadas por Encore Music en 1946, bajo el título de la canción, se pueden leer las palabras “rumba-calypso”, a manera de indicación del estilo musical con el que se sugería interpretarla, y muchas de las grabaciones realizadas utilizaban la misma categoría. También son ilustrativos los numerosos anuncios y reseñas de las grabaciones que identifican a ese tema como un “número latino” o un “número rumba”. Especialmente reveladora es la crítica al álbum *Irving Fields’ Melody Cruise* (Irving Fields Trio 1951), en el que se incluye el tema de su autoría que aquí analizo:

Fields, uno de los más hábiles practicantes del piano Yanqui-Latino, ha desarrollado a lo largo de los años un estilo personalizado y reconocible, y por vía de sus grabaciones y transmisiones desde centros nocturnos de Manhattan, un grupo de seguidores. Tiene mucho sonido en su trío, como demuestra en este set de rumbas y sambas, con la asistencia vocal de los Three Beaus and a Peep en dos de los números más pop, “Boca Chica” y “Guatemala.” En síntesis, un buen set para escuchar y bailar, dirigido a esa población considerable a quien le gusta la música latina pero no son tan avanzados como para Machito y Puente (*The Billboard* 1951, 40).

Los gestos de etiquetar a “Managua, Nicaragua” como un “número latino”, clasificarla dentro del género de “rumba-calypso”, nombrar a Fields como un hábil practicante del “piano Yanqui-Latino” y orientar su música al público que recién está incursionando en la “música latina”, pueden ser vistos como parte de una estrategia para posicionar a estas producciones dentro del mercado de los estilos considerados latinos.

El éxito de “Managua, Nicaragua” en estos primeros años no se restringió a la escena musical

estadounidense. Desde entonces el tema tuvo una importante difusión en otras latitudes, como lo atestiguan las partituras publicadas en 1946, por Leeds Music, en Reino Unido, y por J. Albert & Son, en Australia (Fields y Gamse 1946b; Fields y Gamse 1946c). De las trece versiones de la canción publicadas entre 1946 y 1947, se cuenta la de Edmundo Ros & His Rumba Band (1947), en Reino Unido, la de la Swingband Des Berliner Rundfunks, dirigida por Walter Dobschinski (1947), en Alemania, y la de Teddy Petersen y su Orquesta (1947), en Dinamarca—que además tenía letras en danés.

La creación de Fields y Gamse también llegó a tierras nicaragüenses, y, como ya he mencionado, le mereció a sus autores una condecoración otorgada por el presidente Somoza en 1947. La canción, en la interpretación de Guy Lombardo, fue utilizada para musicalizar una película de propaganda somocista de la década de 1950. En esta película se presentaban imágenes de la ciudad de Managua y del dictador, sus familiares, amigos y colaboradores, en diversos eventos sociales. Cabe destacar que entre las personalidades retratadas junto a Somoza en este film estaba su “buen vecino”, el presidente estadounidense Franklin D. Roosevelt.

La versión en español de “Managua, Nicaragua”, con letras del puertorriqueño Pepito Arvelo, también ha tenido una gran aceptación en este país: ha sido grabada por varios artistas nacionales y ha pasado a formar parte del repertorio de los ensambles de música popular, como los conjuntos de marimba, los tríos y los mariachis. La entrega de la Orden “Ruben Darío” a Irving Fields, en 2005, y la nostálgica reseña publicada por un diario nacional con motivo de su reciente fallecimiento, son testimonio de la perdurable influencia de ese tema musical en la cultura popular nicaragüense (MINREX 2005; Agüero 2016). Los canales de circulación a través de los cuales la pieza de Fields y Gamse llegó a Nicaragua, y las formas en que ésta se ha localizado y ha influido en su cultura popular, son temas de mucho interés que ameritarían un estudio separado.

Política, cultura y mercado en la “máquina representacional”

En las secciones anteriores he orientado la mirada hacia las dimensiones políticas, culturales y comerciales de la creación, difusión y consumo de la canción “Managua, Nicaragua”. Ninguna de estas dimensiones puede explicar por sí sola el surgimiento de esta pieza musical y el éxito que logró. No fue solamente el producto de la propaganda estadounidense sobre y para sus “buenos vecinos” latinoamericanos, ni fue únicamente el resultado de las mezclas e hibridaciones entre estilos musicales de ambas regiones, ni se explica exclusivamente por una estrategia para mercadear la “música latina” en los Estados Unidos. Para el análisis de este fenómeno es preciso considerar sus profundas imbricaciones con la política, la cultura y el mercado, y las formas en que se articulan estas dimensiones de lo social.

Ricardo Salvatore (2006) ya ha destacado la interpenetración de los campos económico, cultural, social y político en la construcción de las visiones de América del Sur como territorio del imperio informal de los Estados Unidos, y ha retomado la noción de “máquina representacional”, de Stephen Greenblatt, para explicar cómo es que las intervenciones y producciones textuales en esos diversos campos llegan a articularse en una cantidad limitada de discursos ordenadores.

El concepto de máquina representacional se refiere a un conjunto de prácticas que generan y diseminan las visiones que diferencian a dos culturas o naciones, y “expresa una idea doble: la noción de que las representaciones se transforman al circular de un punto a otro; y el supuesto de que un sistema general de reglas gobierna la producción y circulación de textos” (Salvatore 2006, 28). Este sistema articulado de tecnologías representacionales produce, a partir de determinados supuestos y prejuicios, una imagen sobre América Latina y, al mismo tiempo, una justificación para la presencia imperial de los Estados Unidos en esa región. Las representaciones resultantes, aunque heterogéneas,

comparten inquietudes culturales y campos discursivos comunes.

Carol Hess ha utilizado ya la noción de máquina representacional para estudiar las relaciones culturales entre Latinoamérica y Estados Unidos en lo que respecta a la música clásica. En ese estudio argumenta que durante la “época de oro” del Panamericanismo, en las décadas de 1930 y 1940, “los aparentemente arbitrarios vínculos entre negocios, cultura popular, propaganda gubernamental y música clásica [...] contribuyeron a moldear las impresiones sobre Latinoamérica en los Estados Unidos” (2013, 113). A partir del análisis de “Managua, Nicaragua”, podemos construir un argumento similar respecto a la música popular. Compositores como Albert Gamse e Irving Fields, intérpretes como Freddy Martin, Guy Lombardo y Kay Kyser, disqueras como RCA Victor, Columbia y Decca, y figuras políticas como Franklin D. Roosevelt, Nelson Rockefeller y Anastasio Somoza, también formaban parte una máquina representacional que vinculaba “negocios, cultura popular, propaganda gubernamental y música”. En ocasiones, estos vínculos llegan a manifestarse de manera muy explícita, lo que sugiere que los actores involucrados tenían alguna conciencia de que esa “música latina” que escribían, tocaban, promovían y vendían tenía un papel que jugar en la “política de buena vecindad” y en los designios imperiales de los Estados Unidos. Tomemos como ejemplo el texto promocional que acompaña a la publicidad de una de las grabaciones de “Managua, Nicaragua”:

Two-Ton Baker se pone a la moda con la banda y se va canturreando por Latinoamérica hasta “MANAGUA, NICARAGUA” en un paseo de Buen Vecino... Two-Ton se pone latino en su última versión de este número *rhumba*, que está escalando el Hit Parade (*The Billboard* 1947f, 27).

En lo que sigue, analizo el “paseo de Buen Vecino” en el que artistas, empresarios, políticos y consumidores se embarcaron a fines de la década de 1940, a través de su participación en la difusión y recepción de “Managua, Nicaragua”. Propongo un análisis del

contenido musical y discursivo de esta canción, por un lado, para desentrañar las representaciones sobre el “otro” nicaragüense—y latinoamericano—que esta pieza contribuyó a diseminar, y por otro lado, para explorar los acoplamientos de esas representaciones con distintas capas de discursos (neo)coloniales.

Música y letras

En este análisis me concentro en la canción “Managua, Nicaragua”, según ocho de las interpretaciones en inglés popularizadas entre 1946 y 1947, que son las de Freddy Martin (1946), Kay Kyser (1946), Guy Lombardo (1946), Dick “Two-Ton” Baker (1947), Julie Conway (1947), Walter Dobischinski (1947), Homer & Jethro (1947) y Edmundo Ros (1947). No incluí en este análisis las interpretaciones de The Gordon Trio (1946), Bill McCune (1947), Dick Peterson (1947) y José Curbelo (1947), por no haber podido tener acceso a sus grabaciones. Tampoco incluí la interpretación en danés de la orquesta de Teddy Petersen, para concentrarme únicamente en las versiones de habla inglesa.

Antes de entrar a analizar en detalle el contenido discursivo de la canción, considero oportuno hacer algunas apreciaciones generales acerca de su estructura, su estilo y las interacciones entre música y letras. El texto de “Managua, Nicaragua”, tal y como apareció publicado por Encore Music en 1946, consisten en trece estrofas de cuatro versos cada una, con rimas en el primero y segundo, y en el tercero y cuarto verso. La primera estrofa sirve como introducción, tanto en términos melódicos como temáticos, y las doce estrofas siguientes conforman el cuerpo principal de la pieza y están organizadas en tres grupos de cuatro estrofas cada uno. Dentro de cada uno de estos tres grupos, la primera, segunda y cuarta estrofa siguen el tema principal de la melodía, mientras que la tercera funge como un puente musical.

Ninguna de las ocho grabaciones de “Managua, Nicaragua” analizadas aquí incluye todas las trece estrofas publicadas con las partituras. Como podemos apreciar en la *Tabla 1*, las únicas estrofas

Tabla 1: Estrofas incluidas en distintas versiones de “Managua, Nicaragua”

Intérprete	Estrofas															
	I	1a	1b	1c	1d	2a	2b	2c	2d	3a	3b	3c	3d	E1	E2	Total
<i>Martin</i>	0	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4
<i>Kayser</i>	0	1	1	1	1	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	6
<i>Lombardo</i>	0	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	5
<i>Baker</i>	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	9
<i>Conway</i>	0	1	1	1	1	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0	7
<i>Dobschinski</i>	0	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4
<i>Homer & Jethro</i>	0	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	6
<i>Ros</i>	1	1	0	0	0	0	1	0	1	1	1	1	1	0	1	9
<i>Total</i>	2	8	7	7	7	1	2	2	2	2	1	4	3	1	1	-

en las que casi todos los intérpretes coinciden son las del primer grupo (1a-1d). De hecho, la versión de Freddy Martin, que fue la más popular de todas, y la de Walter Dobschinski, sólo incluyen esas cuatro estrofas. La estrofa introductoria (I) y las de los dos grupos restantes (2a-2d, 3a-3d) fueron selectivamente incorporadas de diversas maneras por los diferentes artistas que versionaron el tema. Cabe destacar que Kayser y Ros incluyeron en sus interpretaciones estrofas (E1 y E2) que no aparecen en las letras publicadas por Encore Music, y que posiblemente sean de su propia autoría. Esta comparación nos deja ver que, aunque la mayoría de las versiones de la canción se centraron sobre todo en las cuatro estrofas del primer grupo, hubo también variaciones, a veces importantes. Esto se aprecia con mayor claridad en la versión grabada por Edmundo Ros, que se distancia considerablemente de todas las demás en la selección de estrofas que incorpora.

Musicalmente, la mayoría de las interpretaciones que aquí analizo gravitan alrededor del jazz, especialmente en su formato de “big band”. Muchas de las grabaciones fueron categorizadas por las disqueras como *rhumba* o como *rhumba-calypto*, probablemente en atención a la clasificación consignada en la partitura publicada por Encore. Sin embargo, a excepción de la versión de Edmundo Ros, resulta muy discutible qué tanto las grabaciones aquí estudiadas se corresponden realmente con esos estilos musicales. Algunas de las

versiones de “big band” son de ritmo pausado, como las de Freddy Martin, Guy Lombardo y Julie Conway, y otras llevan un tempo más rápido, como la de Walter Dobschinski y la de Kay Kyser, más cercana al foxtrot. Notables excepciones son las interpretaciones de Homer & Jethro, “Two-Ton” Baker y Edmundo Ros, que se distancian del jazz para incorporar otros estilos. Podríamos catalogar la versión de Homer & Jethro como música folk estadounidense, mientras que la de “Two-Ton” Baker está claramente influenciada por el *jump blues* y el *boogie-woogie* de fines de los años 1940. Edmundo Ros, por su parte, es que más se acerca a la recomendación estilística que aparecía en la partitura de la canción, pues en su entrega de “Managua, Nicaragua” ofrece una mezcla de música *rhumba*, con el *calypso* de su Trinidad natal. Sin duda, la facilidad para adaptar esta canción a diversos estilos musicales debe haber sido una de las claves de su éxito y de su rápida y extendida difusión. También son testimonio de esta adaptabilidad las numerosas versiones que desde entonces se han hecho de esta pieza, en estilos tan variados como mambo, cha cha cha, cumbia, salsa, *ska*, *reggae*, y son de marimba.

Otro elemento interesante es la manera en que la melodía interactúa con las letras para acentuar su efecto cómico. Al leer el texto de la canción podemos comprobar que muchas de las estrofas están estructuradas a la manera de un chiste. Los primeros versos de la estrofa comentan algún aspecto de la

supuesta vida cotidiana de Managua y a la vez sirven como preparativo para un desenlace ingenioso y divertido en el último verso. Veamos un ejemplo encontrado en las interpretaciones de Baker y de Ros:

*Managua, Nicaragua, yes, it's really the top
You get a good sombrero at the neighborhood shop
Soon the girls will follow you like in a parade
That's because they want to walk in the shade*

Managua, Nicaragua, sí, es lo mejor
Te conseguí un buen sombrero en la tienda
del barrio
Pronto las chicas te seguirán como en un desfile
Eso es porque quieren caminar en la sombra

Así, de los comentarios de los primeros versos sobre la calidad de los sombreros de las tiendas de Managua y su poder de seducción sobre las muchachas, llegamos, en el último verso, al descubrimiento de que ese poder de seducción no se debe al atractivo que la nueva prenda le aporta a su dueño, sino a la enorme sombra que ésta proyecta por su ridículo tamaño. En esta y en otras estrofas de la canción encontramos una sinergia entre letra y música, pues el efecto hilarante del último verso se ve potenciado por una inflexión melódica y una ruptura en la regularidad del ritmo. Gracias a esta sinergia, la comicidad se constituye en un rasgo característico de esta pieza, que seguramente contribuyó a su éxito. No es casual que el tema haya sido versionado por músicos humoristas, como “Two-Ton” Baker y Homer & Jethro. Estos músicos subrayan el carácter cómico de la canción intercalando risas y gritos festivos entre algunas estrofas, en el caso de Baker, y pronunciando mal de forma deliberada las palabras Managua y Nicaragua (como “Managuer” y “Nicaraguer”), en el caso de Homer & Jethro, a la vez que comentan con ironía lo bien que hablan esa lengua extranjera.

Esta pretensión de resultar graciosa no era exclusiva de la canción que aquí nos ocupa. En ese mismo período podemos encontrar otros ejemplos de producciones musicales estadounidenses de

tema latinoamericano que buscaban un efecto cómico, pero cuyos resultados eran con frecuencia sumamente ofensivos (Roberts 1999). Al igual que “Managua, Nicaragua”, piezas como “Mañana (Is Soon Enough For Me)” y “Rum and Coca Cola”, popularizadas por Peggy Lee (1947) y por The Andrews Sisters (1945), respectivamente, reproducen y refuerzan una serie de prejuicios y estereotipos negativos que contribuyen a la subalternización de los sujetos latinoamericanos y caribeños, con respecto a los anglo-norteamericanos.

Literaturas imperiales y colonialidad discursiva

Esa subalternización es uno de los rasgos más salientes de las representaciones que la pieza de Fields y Gamse construye sobre el “otro” nicaragüense. En lo que sigue, veremos cómo estas representaciones están permeadas por un fuerte “colonialismo discursivo”, es decir, por un conjunto de prácticas simbólicas que asimilan al sujeto colonizado al sistema representacional del colonizador. Este colonialismo discursivo busca configurar “una alteridad subalterna en los términos de la cultura dominante, [y constituir] un campo de conocimiento y enunciación sobre esos subalternos” (Salvatore 2006, 24).

Propongo que el carácter colonial de sus representaciones sobre lo nicaragüense inscriben a la canción “Managua, Nicaragua” dentro de la genealogía de lo que Ileana Rodríguez (1984) ha llamado “literaturas imperiales”. En su obra *Primer inventario del invasor*, Rodríguez analiza una serie de textos coloniales españoles e ingleses que, a pesar de sus discontinuidades temporales, guardan una estrecha coherencia, en virtud de sus alineamientos con una lógica imperialista y mercantilista, y de las necesidades comunes a distintas empresas de colonización. La autora sugiere que “el modelo de colonización, o de explotación, y su coyuntura histórica, tienden a producir modelos y géneros narrativos diversos, o a acentuar las tendencias” (Rodríguez 1984, 27). La tesis que aquí planteo es que, así como ocurrió con los textos españoles e ingleses analizados por Rodríguez, la música popular estadouniden-

se también recibió la influencia de los intereses expansionistas de su época. Sostengo, por lo tanto, que la producción musical de tema latinoamericano, que tan popular fue durante la era de la “buena vecindad”, presentará tanto semejanzas como divergencias estilísticas con otros textos (neo)coloniales, que obedecen a las comunalidades y particularidades de las coyunturas históricas de cada proyecto imperial. Siguiendo los planteamientos de Rodríguez (1984), a continuación analizó dos aspectos del contenido discursivo de “Managua, Nicaragua”: primero, los distintos momentos imperiales con los que se vincula, y segundo, los rasgos estilísticos que tiene en común con otros textos (neo)coloniales.

Una lectura detallada de “Managua, Nicaragua” nos permite constatar que, tal como ocurre con la literatura analizada por Rodríguez (1984), la canción recoge una serie de elementos discursivos característicos de distintos momentos imperialistas, que se entretajan y sobrepone: la exploración, la conquista y la consolidación. Propio de la fase de exploración es el interés por describir y detallar los territorios, e informar sobre sus riquezas y potenciales (Rodríguez 1984). Esto coincide con la inclinación que en ese período demostraron los textos e imágenes estadounidenses sobre Latinoamérica por presentar a esta región como un espacio rentable para la inversión y como un mercado en expansión (Salvatore 2006). La canción de Fields y Gamse hace eco de estas visiones imperialistas sobre América Latina, al presentar a Managua como un lugar a la vez paradisíaco, exótico y propicio para invertir. Esto, sin embargo, no estaba exento de ambivalencias, pues el exotismo de esas tierras desconocidas conllevaba también ciertos peligros, mientras que las oportunidades de lucro estaban predicadas en el “atraso” de su pueblo, que también podía minar las posibilidades de éxito.

La pieza de Fields y Gamse busca transmitir al oyente estadounidense la idea de Managua como un lugar paradisíaco, en virtud de varios de sus atributos. En primer lugar, su belleza. Se refiere a Managua como “un hermoso pueblo”, “un lugar

celestial”, un sitio “maravilloso”. Managua aparece como un paisaje “deliciosamente primaveral”, donde la “temperatura es caliente” y se puede disfrutar tanto del sol, como de la “luz de luna”. Los artistas establecen su autoridad para juzgar la belleza de Managua aclarando que han visitado “muchos puertos del trópico” y hasta el puerto de Brooklyn, y resaltan el carácter excepcional de la capital nicaragüense, afirmando que quien no ha estado ahí “nunca ha visto el sol tropical”. Según la canción, el atractivo de Managua también reside en que es un sitio propicio para la felicidad y el esparcimiento, donde “Todos los días son para jugar y divertirse / Porque todos los días son fiesta”. Por eso recomienda al oyente dar “un vistazo” a Managua, si alguna vez se siente “de mal humor”. La intención de transmitir una imagen idílica de Managua y de invitar al público estadounidense a visitarla e instalarse ahí resulta muy clara en el pasaje final de la interpretación de Kay Kyser:

*Why don't you settle down, boy, in Managua today
Your troubles cease
(Why in Managua)
Joys increase
(Why in Managua)
Sign a lease
(Why in Managua)
Nicaragua, ole!*

Por que no te asientas, muchacho, en Managua hoy
Tus problemas se acaban
(En Managua)
Crece la alegría
(En Managua)
Firma un contrato [de arrendamiento]
(En Managua)
Nicaragua, olé!

Otro atractivo de la capital nicaragüense estaría en las generosas oportunidades económicas que ofrece para el público estadounidense al que la canción iba dirigida. Es un lugar donde se puede comprar “una hacienda por unos pocos pesos”, según nos dice la única estrofa que las ocho versiones

aquí analizadas tienen en común y que en la mayoría de los casos da inicio a la canción. Además, en Managua se puede vivir “como millonario, aunque no lo seás”, anuncia el autor, sorprendido de lo que se puede “comprar con un peso”. Sin embargo, luego aclara con ironía que lo que se puede comprar con esa suma es “un delgado trozo de rico pastel de coco”. Esta acotación humorística del letrista nos remite al temor, expresados ya por otros textos imperiales, de que los sueños de lucro fueran sólo una quimera y de encontrarse de pronto con “todas las ilusiones disipadas, y reducidos a la condición de abyecta dependencia a los caprichos de una raza suspicaz e insensible” (Morelet, citado por Rodríguez 2004, 158). Esto también nos refiere a las conflictividades de las que hablaré más adelante.

Las comidas exóticas que se mencionan en la pieza musical también aportan al atractivo de Managua, a la que se le califica de “ciudad pintoresca”. Además del “pastel de coco”, en las distintas versiones se dice que en Managua “hay café y bananos”, “enchiladas” o “patties” (que se pueden disfrutar si se tiene una barriga especialmente fuerte), y “frijoles” como en ningún otro lugar. El exotismo de Managua resulta acentuado en las interpretaciones de Baker y de Ros, por dos estrofas que sólo aparecen en éstas. La primera es la que funciona en ambas versiones como introducción temática y melódica a la canción. Es la estrofa que invita a los oyentes a abrir sus libros de geografía y ubicar “la ciudad del amor”, “entre el Caribe y la Costa Pacífica”, y de esta manera presenta a Managua como un lugar remoto y desconocido. La segunda de estas estrofas particularmente exotizantes, es un pasaje muy peculiar en que los intérpretes sugieren al oyente aplicarse “aceite de banano”, en caso de que “una tarántula [le pique]”. Lo exagerado de la advertencia y lo extraño de la solución propuesta aportan a la atmósfera extravagante con la que se retrata la ciudad, y muestran también la ambivalencia entre la fascinación de lo exótico y los peligros de lo desconocido. Este pasaje, como el episodio del sombrero al que ya me he referido, también exhibe la mezcla de realismo y fantasía propias del cruce entre una mirada

utilitaria y cuantificadora, y una visión desorientada y maravillosa (Rodríguez 1984).

Sin embargo, hay otra interpretación posible para el pasaje sobre la “tarántula”, que nos conduciría a los otros dos momentos imperiales a los que alude Rodríguez: la conquista y la consolidación. En esas fases, el énfasis geográfico de la exploración cede el lugar a la descripción selectiva de las conflictividades entre distintos sectores en pugna, y a la exposición de los grupos humanos con los que el colonizador tendría que convivir (Rodríguez 1984). En “Managua, Nicaragua”, encontramos representaciones sobre conflictividades que siguen líneas de género, de raza y de clase. Es en la primera de estas líneas que se inscribiría la interpretación alternativa del enigmático episodio de la “tarántula” y el “aceite de banano”.

En los Estados Unidos de los años 1920, la expresión “banana oil” era muy utilizada, particularmente entre las flappers, para denotar un discurso engañoso, como el que se utiliza para “endulzarle la oreja” a una persona a la que se quiere convencer o seducir (Dalzell 2010). En Nicaragua, equivaldría aproximadamente a la expresión “puro cuento”. Tomemos como ejemplo una estrofa del poema “Banana Oil”, del escritor estadounidense Fredric Brown (2011, 412), publicado por primera vez entre 1924 y 1925:

*“The weather’s hot. That’s why I wear
My dress of thinnest voile.”
Is what the flapper says, but pshaw
That’s all “Banana Oil.”*

“Hace calor. Por eso llevo
Mi vestido de tela más delgada.”
Es lo que dice la flapper, pero bah
Eso es “Banana Oil” [“puro cuento”].

Estos versos ilustran, no sólo un uso de la expresión “banana oil” en el sentido propuesto, sino también su asociación con las flappers y la percepción que de ellas se tenía. Las flappers eran una subcultura que floreció en Estados Unidos, en el contex-

to de prosperidad económica y efervescencia cultural de los “roaring twenties” y la “Era del Jazz”. Las flappers eran mujeres jóvenes, estudiantes o asalariadas urbanas, que habían logrado cierto grado de independencia y que eran percibidas como emancipadas, displicentes, ambiciosas y fiesteras. Con su tendencia a quebrantar alegremente las expectativas sociales de la época, particularmente las de género, las flappers de los años 1920 eran el epitome de la “mujer moderna” y ejercieron una influencia cultural significativa y duradera, que ha sobrevivido mucho más allá de su desaparición como subcultura, hacia finales de esa década (Dalzell 2010).

Teniendo en cuenta ese contexto y que Albert Gamse, el letrista de “Managua, Nicaragua”, vivió sus años mozos en la década de 1920, no es descabellado pensar que ese oscuro pasaje de la canción relativo a la “tarántula” y al “aceite de banano”, tenga un vínculo con la idea de mujer moderna representada por la flapper. Por la proximidad simbólica entre la expresión “banana oil” y las flapper, es posible imaginar que esos versos sean en realidad una advertencia sobre la posibilidad de que el oyente se encuentre en Managua con una mujer moderna, que sería la “tarántula”, y una recomendación para manejar la situación con “banana oil”, es decir, con un discurso engañoso y seductor que la deje desarmada. Tomando en cuenta que en esa conflictividad de género entre la “mujer moderna” y el “hombre tradicional” la sexualidad jugaba un papel fundamental, no deberíamos descartar la posibilidad de que el autor de la canción quisiera darle una connotación sexual a la figura de la “tarántula”, en alusión a los genitales femeninos. Recordemos también que en las narrativas imperialistas que tienen que lidiar con el manejo de poblaciones, elementos como la sexualidad, el cuerpo y el placer, “constituyen zonas peligrosas para el progreso e impiden las propuestas de mestizaje” (Rodríguez 2004, 145).

Esta advertencia respecto a las “mujeres modernas” cobra mayor sentido si consideramos los encuentros entre hombres y mujeres que aparecen representados en la canción. Al igual que el paisa-

je y la comida, las mujeres de Managua aparecen en la canción como objetos de deseo. La conflictividad de género de la que he hablado se presenta también en varios otros pasajes que buscan lograr un efecto cómico al presentar situaciones en las que un hipotético pretendiente enfrenta la burla o el rechazo de una muchacha. Tal es el caso del hombre al que persiguen las mujeres, pero sólo porque quieren caminar bajo la sombra de su enorme sombrero, o el de la “dulce chiquita” que declina una propuesta de matrimonio porque “preferiría ser la novia de un torero”. Estas conflictividades de género adquieren un énfasis particular en la versión de Julie Conway with The Chickering Four. En esta interpretación, es Conway la que entrega los desenlaces humorísticos de estos episodios, con una voz que es a la vez seductora y sarcástica, y en contrapunto con las voces masculinas del coro.

La canción no sólo advierte sobre la burla y el rechazo que los visitantes estadounidenses pueden recibir de las muchachas de Managua, sino que también sugiere estrategias para vencer esas resistencias, que consisten en pedir matrimonio y ofrecer una propiedad. Ambas cosas aparecen como transacciones entre el pretendiente y el padre de la muchacha, que tiene la potestad de aceptar la oferta del primero o de “sacarlo por las narices”. En este discurso, el padre y el pretendiente son los sujetos del intercambio, mientras que la mujer es el objeto intercambiado. Tal como se plantea en estudios clásicos de la teoría feminista, el situar a las mujeres como los objetos en esos intercambios implica que los hombres tienen un interés particular en controlar sus cuerpos y sus destinos (Rubin 1986). Además, las representaciones sobre estos intercambios ilustra las alianzas que se establecen entre hombres colonizadores y colonizados, que no sólo les garantizan el control sobre los cuerpos de las mujeres, sino que además hacen del género y la colonialidad dos espacios sociales mutuamente constitutivos (Lugones 2008). En vista de todo esto, no es de extrañar que una mujer independiente y auto-afirmada resultara, en el marco de esta pieza musical, tan amenazante como una “tarántula”.

La representación de las mujeres como objetos que se pueden intercambiar se ve reforzada en “Managua, Nicaragua” por los deslizamientos y equivalencias entre paisaje, comida y mujeres. Hay un pasaje de la canción, por ejemplo, en el que el letrista consigue, por medio de una liosa contorsión retórica, incluir en una misma estrofa de sólo cuatro versos, referencias a los frijoles, a Managua, a una señorita y a la luz de la luna. Estos deslizamientos plantean paralelismos entre la dominación del territorio, la dominación de la población y la dominación de las mujeres.

En los ejes de raza y de clase, las conflictividades aparecen bajo la apariencia de un elogio al espíritu festivo que, según el letrista, reina en Managua. En una de sus estrofas, la canción explica que en Managua “Todos los días son para jugar y divertirse / Porque todos los días son fiesta”, y que sus habitantes “trabajan de doce en punto a una / Menos una hora para la siesta”. De esta manera, la canción hace eco del prejuicio racista que comúnmente han compartido las élites coloniales, según el cual a la gente colonizada no le gusta trabajar. La implicación de esto es que, puesto que no les gusta trabajar, es preciso obligarlos a que lo hagan (Martínez Peláez 1998). Este discurso se alinea con la imagen del latinoamericano que transmiten otros textos imperialistas estadounidenses, como un sujeto necesitado de tutela para ingresar en la modernidad (Salvatore 2006).

El segundo aspecto que he propuesto analizar en el discurso colonial de “Managua, Nicaragua” son los rasgos estilísticos que comparte con las literaturas imperialistas estudiadas por Rodríguez (1984). Podemos identificar estos rasgos estilísticos de la canción en cuatro niveles. Primero, en el nivel geográfico, llama la atención la confusión del texto en la descripción del territorio. Las referencias a puertos tropicales, al puerto de Brooklyn y a una bahía nos pueden llevar a pensar que los conocimientos del autor sobre la topografía de Managua eran escasos y muy vagos, y que éste incluso puede haber pensado equivocadamente que se trataba de una

ciudad con un puerto marítimo. Segundo, a nivel de las construcciones de lenguaje, destaca la sintaxis confusa de algunos pasajes y las imprecisiones en el uso del español. Esto se ve en el ejemplo ya citado de la estrofa de versos inconexos que hablan de frijoles, una señorita y la luz de la luna. También se evidencia en el uso de palabras mal escritas, como “enchillados”, por “enchiladas”, y expresiones inventadas, como “scram-ba, bambarito”, con la que los autores probablemente querían indicar desagrado. Tercero, la mezcla de objetividad y subjetividad, y la exageración en las descripciones, que se pueden apreciar en los episodios fantasiosos e hiperbólicos del sombrero y de la tarántula, que ya he citado más arriba. Y cuarto, la recurrencia de ciertos tópicos estereotipados, como el paisaje, la comida y las mujeres, que además, como ya he explicado, tienden a deslizarse y sobreponerse. Estos rasgos estilísticos transparentan un desconocimiento y una visión confusa del territorio que se pretendía describir. En la canción, como en otros textos imperiales, encontramos en el lenguaje una mezcla de lo viejo y lo nuevo que tiende hacia la hibridez. Además, el uso de la fantasía y la exageración constituye un medio para expresar lo desconocido y suscitar fascinación. Por último, el recurso a temas estereotípicamente centroamericanos, como el sol tropical, el café, los bananos, los frijoles, los animales exóticos y la fiesta, refuerza los prejuicios sobre la región, a la vez que los articula en un discurso que justifica la presencia imperial de los Estados Unidos.

Consideraciones finales y caminos a seguir

En este artículo he situado la aparición del tema “Managua, Nicaragua” en su contexto histórico, considerando tres dimensiones interrelacionadas, pero relativamente autónomas: las estrategias políticas, incluyendo aquellas de carácter cultural, a través de las cuales los Estados Unidos buscaban mantener su dominancia imperial sobre las naciones latinoamericanas; la historia de intercambios entre estilos musicales latinoamericanos y estadounidenses; y la creciente apertura del mercado de la música popular estadounidense para la “música latina”.

He argumentado que las prácticas de representación que operaban en estos distintos campos, si bien producían una multiplicidad de imágenes y textualidades, se encontraban articuladas dentro de un discurso ordenador. Esa compleja articulación de tecnologías culturales funcionaba como una “maquina representacional” que, a partir de prejuicios y estereotipos, construía una imagen de América Latina como territorio conquistable y proveía una legitimación para el proyecto imperialista de los Estados Unidos.

En este trabajo he sostenido la tesis de que la canción “Managua, Nicaragua” forma parte de esa “maquina representacional” del imperialismo estadounidense de la era del panamericanismo y la “buena vecindad” y que, como tal, se inserta en una genealogía de textos (neo)coloniales que construyen a un “otro” subalterno y lo sujetan al discurso del grupo dominante. Es debido a estos cruces en las rutas de “circulación mimética” de estos textos imperiales que podemos distinguir una serie de similitudes en sus momentos funcionales y en sus rasgos estilísticos.

La canción presenta a la capital nicaragüense como un lugar paradisíaco, festivo, exótico y propicio para la inversión, pero al mismo tiempo, como un territorio peligroso y atrasado, donde los conflictos de género, de raza y de clase subyacentes amenazan con salir a la superficie. Además, la pieza de Fields y Gamse comparte con otras literaturas imperiales rasgos como la confusión geográfica y lingüística, el recurso a la fantasía y la exageración, y la referencia a prejuicios y estereotipos. Todo esto deja ver el desconocimiento y la confusión con la que los autores se acercaban a ese lugar desconocido, aunados al deseo de despertar fascinación en el público estadounidense y de invitarles a formar parte del proyecto imperial de su nación.

“Managua, Nicaragua” es uno de los ejemplos más conocidos de representaciones sobre Centroamérica en el repertorio de música popular

estadounidense de la primera mitad del siglo XX, pero no es el único. Mientras esa canción se encontraba aún en sus últimas semanas dentro de las listas de popularidad, Jewel Music y Encore Music aprovecharon la oportunidad para promocionar otros temas que estaban próximas a publicar, y que seguían una fórmula muy similar. En un anuncio que asumía la forma de una carta dirigida a una joven propietaria de una tienda de partituras y discos, decían:

¡Preparate para una sorpresa! ¿Te gustó Managua Nicaragua, de Al Gamse e Irving Fields? Bueno, los mismos muchachos nos acaban de dar una nueva,

“La tontita de Tegucigalpa” [“The Goofy Gal of Tegucigalpa”]

¡y sólo esperá! Venderá dos veces más. Los discos son colosales. Saldrán en julio, y estarán calientes como el fuego. [...]

Ya escuchaste la última de Encore,

“Lolita Lopez”

(La bella de El Salvador) [The Belle of El Salvador]

Freddy Martin, que hizo tanto por Managua Nicaragua, la grabó para Victor para un lanzamiento a mediados de julio. Todas las otras compañías disqueras que arrasaron con Managua están sacando discos, y espero que los consigas todos, puesto que tus clientes los van a aclamar.

Managua ha estado en el ‘Hit Parade’ por una docena de semanas ya, y tenemos algo a que apuntar con lo nuevo de JEWEL y ENCORE (*The Billboard* 1947s, 18).

Fields y Gamse hicieron equipo nuevamente para escribir la primera de estas canciones, “The Goofy Gal of Tegucigalpa”, que fue grabada por The

Three Suns, para RCA Victor (1947). Y tal como anticipaba el anuncio, esa misma disquera publicó una interpretación de Freddy Martin del tema “Lolita Lopez (The Belle of El Salvador)” (1947), escrito por Gamse y musicalizado por José Olvirades. Y aquí no termina el repertorio de piezas de tema centroamericano publicadas en esa época. Cuatro años después aparecería el álbum *Irving Fields' Melody Cruise [El Viaje Melódico de Irving Fields]*, que incluía, además de “Managua, Nicaragua”, las canciones “Guatemala” y “Boca Chica, Costa Rica”. Un estudio que considere en conjunto esas cinco piezas musicales podría aportar reflexiones interesantes sobre las articulaciones entre cultura, política y mercado en la construcción de las representaciones neocoloniales de los Estados Unidos sobre Centroamérica. Este es un campo que aún ha sido poco estudiado y que me propongo seguir explorando en futuros trabajos.

Agradecimientos

Este artículo empezó como un trabajo para el Diplomado en Música y Cultura, impartido en el Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, de la Universidad Centroamericana (IHNCA-UCA). Quiero agradecer a Amanda Minks, docente del diplomado, por los conocimientos que tan generosamente compartió con nosotros y por sus valiosas observaciones a este escrito. También quiero expresar mi gratitud a Margarita Vannini, Ileana Rodríguez, Irene Agudelo, Juan Pablo Gómez, Antonio Monte y Ligia Peña, por sus comentarios y críticas a este artículo. En la búsqueda de fuentes para la realización de este trabajo conté con el apoyo de María Auxiliadora Estrada y María Ligia Garay, del área de Servicios de Información del IHNCA-UCA, y de Matthew Stock, bibliotecario de Bellas Artes de la Universidad de Oklahoma. A ellos va también mi agradecimiento.

Camilo Antillón. Profesor adjunto del Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, Universidad Centroamericana (IHNCA-UCA). Tiene una maestría en sociología por la Universidad de Ámsterdam y actualmente cursa la maestría en estudios culturales del IHNCA-UCA. Tiene experiencia en investigación en temas de género, sexualidad y violencia. Actualmente desarrolla un proyecto de investigación sobre marginalidad urbana y control social en la Nicaragua de fines del Siglo XIX y principios del XX.

Correo electrónico: camilo.antillon@ihnca.edu.ni

Recibido: Agosto, 2016. Aceptado: Agosto, 2016.

Referencias

Grabaciones

- Bill McCune Orchestra & Bette Buckner. 1947. *Managua, Nicaragua*. 78 rpm. Washington, DC: DC Records.
- Dick Peterson And The Vocal Yokels. 1947. *Managua, Nicaragua*. 78 rpm. Enterprise.
- Dick “Two Ton” Baker & His Music Makers. 1947. *Managua, Nicaragua*. 78 rpm. Chicago: Mercury.
- Edmundo Ros & His Rumba Band. 1947. *Managua, Nicaragua*. 78 rpm. London: Decca.
- Freddy Martin And His Orchestra. 1946. *Managua, Nicaragua*. 78 rpm. Camden, NJ: RCA Victor.
- . 1947. *Lolita Lopez (The Belle of El Salvador)*. 78 rpm. Camden, NJ: RCA Victor.
- Guy Lombardo And His Royal Canadians. 1946. *Managua, Nicaragua*. 78 rpm. New York: Decca.

- Homer & Jethro. 1947. *Managua, Nicaragua*. 78 rpm. Cincinnati: King.
- Irving Fields Trio. 1951. *Irving Fields' Melody Cruise*. 45 rpm. Camden, NJ: RCA Victor.
- José Curbelo And His Orchestra. 1947. *Managua, Nicaragua*. 78 rpm. Camden, NJ: RCA Victor.
- Julie Conway with The Chickering Four. 1947. *Managua, Nicaragua*. 78 rpm. New York: Signature.
- Kay Kyser And His Orchestra. 1946. *Managua, Nicaragua*. 78 rpm. US: Columbia.
- Peggy Lee with Dave Barbour And The Brazilians. 1947. *Mañana (Is Soon Enough For Me)*. Los Angeles: Capitol Records.
- Swingband Des Berliner Rundfunks, leitung Walter Dobschinski, gesang Rita Paul. 1947. *Managua, Nicaragua*. 78 rpm. Berlin: Amiga.
- Teddy Petersen og hans Orkester. 1947. *Managua, Nicaragua*. 78 rpm. Polyphon.
- The Andrews Sisters with Vic Schoen And His Orchestra. 1945. *Rum And Coca-Cola*. 78 rpm. New York: Decca.
- The Gordon Trio. 1946. *Managua, Nicaragua*. 78 rpm. Chicago: Sonora.
- The Three Suns. 1947. *The Goofy Gal of Tegucigalpa*. 78 rpm. Camden, NJ: RCA Victor.

Publicaciones periódicas

- Agüero, Arnulfo. 2016. "Muere Irving Fields compositor musical de 'Managua Nicaragua donde yo me enamoré.'" *La Prensa*, agosto 24. <http://www.laprensa.com.ni/2016/08/24/cultura/2088713-muere-el-pianista-irving-fields>.
- MINREX. 2006. *Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores 2006*. Managua: Ministerio de Relaciones Exteriores (MINREX).
- The Billboard*. 1946a. "Freddy Martin (Victor 20-2026)", noviembre 30.
- . 1946b. "The Crest Room, New York", diciembre 14.
- . 1946c. "The Stars Who Make the Hits Are on RCA Victor Records", diciembre 14.
- . 1946d. "Advance Record Release", diciembre 28.
- . 1947a. "Sonora Records Ring The Bell!", enero 11.
- . 1947b. "Get Hep to This Hits! By Kay Kyser and His Orchestra", enero 18.
- . 1947c. "Dick Peterson and The Vocal Yokels (Enterprise 252, 253)", enero 25.
- . 1947d. "The Gordon Trio (Sonora 3032)", febrero 1.
- . 1947e. "Guy Lombardo (Decca 23782)", febrero 22.
- . 1947f. "Mercury [Records Advertisement]", febrero 22.
- . 1947g. "Signature Presents", marzo 1.
- . 1947h. "2 Great New Decca Recordings by Guy Lombardo", marzo 8.
- . 1947i. "Also in This Week's RCA Victor Release", marzo 15.
- . 1947j. "Strand, New York", marzo 15.
- . 1947k. "Bill McCune (D.C. 8014-8018)", abril 5.
- . 1947l. "Julie Conway (Signature 15086)", abril 5.
- . 1947m. "Loew's State, New York", abril 5.
- . 1947n. "Roxy, New York", abril 5.
- . 1947o. "Jose Curbelo (Victor 26-9015)", abril 12.
- . 1947p. "RKO Albee, Cincinnati", abril 26.
- . 1947q. "Are You Hep!! To the Latest Releases on King Records", mayo 3.
- . 1947r. "St. Charles, New Orleans", mayo 10.
- . 1947s. "Dear Mary", mayo 31.
- . 1947t. "Capitol, New York", junio 14.

- . 1947u. “RKO Albee, Cincinnati”, julio 12.
- . 1947v. “Lookout House, Covington, Kentucky”, agosto 30.
- . 1948. “The Billboard second annual music-record poll”, enero 3.
- . 1951. “Melody Cruise--Irving Fields Trio”, marzo 31.
- The Washington Post*. 1947. “Managua, Nicaragua’ Authors Win Medals”, abril 26.

Otras fuentes primarias

- Brown, Fredric. 2011. *The Proofreaders’ Page and Other Uncollected Items*. Galactic Central Publications.
- Fields, Irving, y Albert Gamse. 1946a. *Managua, Nicaragua: Manag-wa Nicarag-wa*. New York: Encore Music.
- . 1946b. *Managua, Nicaragua: Manag-wa Nicarag-wa*. London: Leeds Music.
- . 1946c. *Managua, Nicaragua: Manag-wa Nicarag-wa*. Sydney: J. Albert & Son.

Fuentes secundarias

- Campbell, Jennifer L. 2012. “Creating Something Out of Nothing: The Office of Inter-American Affairs Music Committee (1940-1941) and the Inception of a Policy for Musical Diplomacy: Creating Something Out of Nothing”. *Diplomatic History* 36 (1): 29–39. doi:10.1111/j.1467-7709.2011.01006.x.
- Dalzell, Tom. 2010. *Flappers 2 rappers: American youth slang*. Mineola, NY: Dover Publications.
- Hess, Carol A. 2013. *Representing the good neighbor: music, difference, and the Pan American dream*. Currents in Latin American and Iberian music. New York: Oxford University Press.
- Kinloch, Frances. 2012. *Historia de Nicaragua*. 4aed. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, Universidad Centroamericana.
- Leonard, Thomas M. 2012. “The OIAA in Central America: The Coordination Committees at Work”. En *¡Américas unidas!: Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs (1940-46)*, editado por Gisela Cramer y Ursula Prutsch, 283–312. Madrid ; Orlando: Iberoamericana Vervuert.
- Lugones, María. 2008. “Colonialidad y género”. *Tabula Rasa*, núm. 9: 73–101.
- Martínez Peláez, Severo. 1998. *La patria del criollo: ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemalteca*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Roberts, John Storm. 1999. *The Latin tinge: the impact of Latin American music on the United States*. 2aed. New York: Oxford University Press.
- Rodríguez, Ileana. 1984. *Primer inventario del invasor*. Managua: Nueva Nicaragua.
- . 2004. *Transatlantic Topographies: Islands, Highlands, Jungles*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rubin, Gayle. 1986. “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”. *Nueva Antropología* 8 (30): 95–145.
- Salvatore, Ricardo. 2006. *Imágenes de un imperio: Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Scruggs, T. M. 2006. “Música y el legado de la violencia a finales del siglo XX en Centro América”. *Trans: Revista Transcultural de Música*, núm. 10. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2213879>.
- Washburne, Christopher. 1997. “The Clave of Jazz: A Caribbean Contribution to the Rhythmic Foundation of an African-American Music”. *Black Music Research Journal* 17 (1): 59–80. doi:10.2307/779360.
- . 2001. “Latin Jazz: The Other Jazz”. *Current Musicology*, núm. 71–73(2002).