

De pasión mortal: un himno al mal de amores en obras audiovisuales contemporáneas

Por Guilherme Maia*, Lucas Ravazzano** y Julián Woodside***

Resumen: Este artículo es el informe de una investigación sobre las dinámicas expresivas de la canción mexicana “Cucurrucú paloma” en las películas *Happy Together* (*Chūnguāng Zhàxiè*, Wong Kar-Wai, 1997), *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002), *Moonlight: la historia de una vida* (*Moonlight*, Barry Jenkins, 2016), y la serie estadounidense *Orange Is the New Black* (Jenji Kohan, 2013 a 2019). El recorrido analítico se sustenta en estudios recientes sobre el funcionamiento de las canciones populares en obras audiovisuales; en la valoración de la carga musical, lírica y simbólica de “Cucurrucú paloma”, y en un análisis detallado de la aparición de la canción en las cuatro obras. Esto con el objetivo de tratar de entender de qué modo esos productos audiovisuales articulan adherencias con esa canción “llorona”, así como de construir hipótesis sobre las razones de permanencia de un huapango mexicano –compuesto en la década de los cincuenta del siglo pasado– en obras internacionales recientes.

Palabras clave: canción popular, Latinoamérica, cine internacional, análisis audiovisual, cine *queer*.

De paixão mortal: um hino aos males do amor em obras audiovisuais contemporâneas

Resumo: Este artigo é o relato de uma investigação acerca das dinâmicas expressivas da canção mexicana “Cucurrucú paloma” nos filmes *Felizes Juntos* (*Happy together*, Wong Kar Wai, 1997), *Fale Com Ela* (*Hable con ella*, Pedro Almodóvar, 2002), *Moonlight: sob a luz do luar* (*Moonlight*, Barry Jenkins, 2016) e na série *Orange Is the New Black* (Jenji Kohan, 2013 a 2019). O percurso analítico se alimentou de estudos recentes sobre o modo como as canções populares operam em obras audiovisuais; de um exame da carga musical, lírica e simbólica de “Cucurrucú paloma” e da decupagem analítica das ocorrências da canção nas quatro obras, com o objetivo de tentar entender de que modo esses produtos audiovisuais articulam aderências com essa canção *llorona*, e de construir hipóteses sobre as razões da permanência de um *huapango* mexicano composto na década de 50 do século passado em obras internacionais recentes.

Palavras-chave: canção popular, América Latina, cinema internacional, análise audiovisual, cinema *queer*.

De pasión mortal: a hymn to lovesickness in contemporary audiovisual works

Abstract: This article is the report of an investigation about the expressive dynamics of the Mexican song “Cucurrucucú paloma” in the films *Happy Together* (*Chun gwong cha sit*, Wong Kar Wai, 1997), *Talk to Her (Hable con ella*, Pedro Almodóvar, 2002), *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016) and in the series *Orange Is the New Black* (Jenji Kohan, 2013 to 2019) The analytical path was fueled by recent studies on how popular songs operate in audiovisual works; an examination of the musical, lyrical and symbolic charge of “Cucurrucucú paloma” and an analytical decoupage of the occurrences of the song in the four audiovisual pieces, in order to try to understand how these audiovisual products articulate adherences with this “*llorona song*”, and to build hypotheses about the reasons for the permanence of a Mexican huapango composed in the 50s of the last century in recent international audiovisual pieces.

Key words: popular song, Latin America, international cinema, audiovisual analysis, queer cinema.

Fecha de recepción: 12/01/2021

Fecha de aceptación: 07/11/2021

Hacia el final de “God bless America” (2019), onceavo episodio de la séptima temporada de la serie *Orange is the New Black*, la protagonista, Piper Chapman, quien fue encarcelada por un crimen que cometió años atrás, se encuentra en libertad condicional y mantiene una relación con la reclusa Alex Vause. Después de un paseo nocturno, la filántropa Zelda expresa su interés a Chapman, quien se declara indispuesta por su vínculo con Vause. Cuando Zelda se va, aparece la guardia Artesian McCullough, quien afirma tener también una relación con

Alex, por lo que pide a Chapman alejarse. Durante la última frase de McCullough, “Tienes una vida nueva, Chapman. Deja que Alex haga lo mismo”,¹ escuchamos unos acordes de guitarra en tonalidad mayor y ritmos ternarios.

Un corte directo da pie a la siguiente escena, y entre varios sonidos se insinúa la voz de una mujer cantando lo que reconocemos como “Cucurrucucú paloma”, canción que suena a lo largo de la secuencia final. La versión es interpretada por la guatemalteca Gaby Moreno, y fue editada por Sony Music en 2019. A partir de un montaje alternado vemos a varios personajes viviendo momentos de separación y alienación afectiva. Y, entre todas las acciones, escuchamos el sutil gorjeo de una paloma que remite a la primera escena del episodio, donde uno de los personajes interactúa con dicho animal en un dormitorio de un centro de detención.

El episodio tiene dos ejes narrativos. El primero aborda las tensiones de la relación entre Piper y Alex, mientras que el segundo tiene que ver con algunas mujeres que se encuentran en un centro de detención para inmigrantes en espera de saber si serán deportadas o no. Una de ellas, Blanca, es separada de su marido, también inmigrante. Ahí conoce a Karla, salvadoreña que corre el riesgo de ser deportada y separada de sus hijos, y a Shani, una egipcia que trató de entrar a Estados Unidos para huir de la homofobia de su país. Cabe mencionar que Shani se involucra románticamente con Nicky, otra de las detenidas.

Como ya se mencionó, “Cucurrucucú...” se escucha después de que Piper platica con McCullough, y el montaje que le acompaña muestra, entre varias situaciones, a Piper corriendo en busca de Zelda para besarla, y a Shani y a Karla siendo deportadas. La canción ofrece unidad y continuidad al carácter fragmentado del montaje, y además plantea una relación metafórica entre vivir

¹ Transcripción de los subtítulos en español.

en una jaula para palomas y una prisión.² Esto sirve para desarrollar una narrativa circular, pues al inicio del episodio Blanca ve a una paloma volando en el dormitorio del centro de detención, e imita su gorjeo. Sin embargo, la voz y el capital simbólico de Gaby Moreno también se pueden relacionar con la fuerte presencia de personajes latinoamericanos, con el protagonismo de mujeres en la serie, y con el predominio de relaciones románticas homosexuales, pues Moreno es una artista con estima y reconocimiento por parte de la comunidad LGBT+ latinoamericana de Estados Unidos.³

A partir de lo anterior vienen a la mente tres películas donde se hace presente la misma canción: *Happy Together* (*Chūnguāng Zhàxiè*. Wong Kar-Wai, 1997),⁴ *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002) y *Moonlight: Historia de una vida* (*Moonlight*. Barry Jenkins, 2016). Surgen entonces varias preguntas. ¿Por qué una canción mexicana de mediados del siglo XX ha aparecido de manera recurrente en obras audiovisuales contemporáneas? ¿Qué le caracteriza para que se escuche en trabajos de naturaleza tan distinta? ¿Qué tienen en común estas obras?

Para responder lo anterior analizaremos los usos de “Cucurrucucú...” en estas tres películas. El proyecto se apoya en estudios dedicados a explicar cómo las canciones populares operan en obras audiovisuales, así como en el análisis musical, lírico y simbólico de dicha canción. Esto ayudará a entender cómo cada producto audiovisual articula relaciones con “Cucurrucucú...”, lo cual permitirá plantear hipótesis sobre las razones por las que un huapango mexicano, compuesto a mediados del siglo pasado, se ha mantenido vigente.

² Sobre todo por el verso “A la casita sola, con sus puertitas de par en par”.

³ La artista se ha presentado en circuitos LGBT+. Ver *Gaby Moreno Austin Shows on Gay | Do512*: <http://gay.do512.com/artists/gaby-moreno>. Consultado el 20 de marzo de 2021

⁴ El título no tuvo una traducción oficial al español; se promocionó como *Happy Together*.

Canciones populares: protagonismo, reminiscencia y nostalgia

En “Cinema and Popular Song: the Lost Tradition”, Rick Altman (2001: 23) explica las diferencias entre lo que él define como música “clásica” cinematográfica y la incorporación de canciones populares en una película.⁵ El autor sostiene que, si bien la música instrumental que reproduce el modelo “clásico” establece una correspondencia audiovisual por medio del paralelismo entre las connotaciones emotivas de la música y la acción dramática, las canciones populares pueden potenciar significados a partir de su título y/o su letra. Altman sugiere además que existe una diferencia en cuanto al protagonismo de la música sin palabras y las canciones populares: una pieza instrumental “clásica” tiene la capacidad de operar de manera más efectiva en un plano *inaudible*,⁶ mientras que una canción popular tiende a imponerse en un primer plano perceptual, en gran medida por la letra (2001: 23-4).

Altman considera que la música instrumental “clásica” tiene mayor capacidad para adaptarse a los tiempos del montaje y de la narrativa a partir de diversas estrategias de composición (cadencia, fermatas, expansión o contracción de motivos, variaciones, modulaciones, etcétera). Por otra parte, además de apoyarse en la letra, las canciones populares suelen tener una estructura más predecible, regular y evocativa que la música instrumental (salvo ciertas piezas instrumentales icónicas, cabe matizar); razón por la cual las canciones populares tienden a provocar mayor empatía en el espectador.

Como complemento, Anahid Kassabian plantea que las composiciones alineadas a la tradición clásica condicionan una *identificación asimilatoria*.⁷ Es decir, la principal función de la música sería la de soporte narrativo para los arcos

⁵ Altman entrecomilla el término “clásico” para dejar claro que no se refiere a las formas musicales de lo que se conoce como “música clásica”, sino a un conjunto de estrategias musicales del periodo clásico del cine de Hollywood descritas por Leonid Sabaneev (1935), y analizadas por Claudia Gorbman (1987).

⁶ En el sentido atribuido a Gorbman bajo el concepto *unheard* (1987).

⁷ *Assimilating identification*.

dramáticos de una película por medio de convenciones que establecen un discurso emocional claro. En contraparte, las bandas sonoras que utilizan canciones populares afectan de otro modo las asociaciones que el espectador establece con la obra, sobre todo por el cúmulo de experiencias que pudo haber desarrollado con la canción, algo que Kassabian define como *identificación afiliatoria* (2001: 2-3).⁸

La inserción de una canción popular activa, en tanto intertexto musical, procesos de reminiscencia individuales y colectivos que trascienden la experiencia de su escucha al interior de una película. Teresa Fraile plantea que las canciones suelen ser útiles en los procesos evocativos, “pues añaden múltiples significados extradiegéticos vinculados a contextos históricos concretos” (2014: 108). En consonancia, María Luisa Ortega explica que el uso de canciones preexistentes activa afectos en los espectadores que no sólo tienen relación con los personajes y situaciones dramáticas, sino también “relaciones intertextuales derivadas del reconocimiento de canciones e intérpretes” (2018: 67). Finalmente, Pablo Piedras y Sophie Dufays consideran que tanto los elementos musicales como las palabras de las canciones “permiten activar un fuera de campo y abrir el espacio limitado de la diégesis a otras dimensiones y significaciones” (2018: 9).

Como plantea Renate Lachmann, “cuando un texto dado entra en el dominio de otros textos, la referencia puede ser a la totalidad de los textos, a un paradigma textual, a un género, a ciertos elementos de dicho texto, a un recurso estilístico, a técnicas narrativas, motivos, etcétera” (2008: 304).⁹ En este sentido, una canción popular cumple una función sinécdoica en una película, pues se activa retóricamente como “la parte por el todo” mediante la topicalización de uno o

⁸ *Affiliating identification.*

⁹ “When a given text enters the domain of other texts, the reference can be to entire texts, to a textual paradigm, to a genre, to certain elements of a given text, to a stylistic device, to narrative techniques, to motifs, etc.”.

varios de los elementos que le dan identidad: la temática de la letra o de su título, las connotaciones del estilo musical, su iconicidad e historicidad, etcétera.

La incorporación de canciones populares permite evocar el pasado y activar recuerdos y experiencias afectivas tanto personales como colectivas. Varios autores tienen como denominador común el plantear que producen efectos profundos derivados de su poder intertextual, lo cual les otorga un protagonismo natural que contrasta con la música instrumental “clásica”. Como veremos más adelante, esto es fundamental al momento de estudiar los usos y funciones de “Cucurrucucú paloma” en nuestro corpus. Sin embargo, primero habría que comprender la carga musical, lírica y simbólica de dicha canción en la cultura popular internacional.

No es otra cosa más que su alma

Dicen que por las noches nomás se le iba en puro llorar / Dicen que no dormía nomás se le iba en puro tomar / Juran que el mismo cielo se estremecía al oír su llanto / Cómo sufría por ella que hasta en su muerte la fue llamando / Ay, ay, ay, ay, ay cantaba / Ay, ay, ay, ay, ay gemía / Ay, ay, ay, ay, ay cantaba / De pasión mortal moría / Que una paloma triste muy de mañana le va a cantar / A la casita sola con sus puertitas de par en par / Juran que esa paloma no es otra cosa más que su alma / Que todavía la espera a que regrese la desdichada / Cucurrucucú, paloma / Cucurrucucú, no llores / Las piedras jamás, paloma, ¿qué van a saber de amores?¹⁰

Pasó las noches llorando de un modo tan conmovedor que el cielo se estremeció. No comía, vivía embriagado y murió de pasión llamando a la mujer que le abandonó. Jura el pueblo que le conoció que su alma encarnó en una paloma triste y solitaria que al día de hoy llora esperando el regreso de ella. Así podríamos resumir la historia que cuenta “Cucurrucucú paloma”. No es de extrañar que Jesús Jáuregui le sitúe, junto con “Cielo rojo” y “La malagueña”,

¹⁰ Letra de “Cucurrucucú paloma”, en versión de Caetano Veloso.

como unas de las canciones “más lloronas” del repertorio del mariachi mexicano (2007: 366), pues la letra es un drama sentimental intenso preñado de las hipérboles propias de la cursilería y la melancolía mexicanas.

Aunque suele asociarse con el supuesto mal gusto de las clases populares, para Carlos Monsiváis lo cursi “es, primero, el anacronismo que se enorgullece de serlo y, sólo en segundo término, la pretensión derrotada” (2011: 14). La cursilería es un modo que exprime sentimientos y se manifiesta en varios dominios de la expresión artística y de la vida pública mexicanas. Hablando del canto popular, la estética cursi se plasma en melodías lloronas, hipérboles melodramáticas y prácticas vocales y gestuales cargadas de sentimentalismo que fueron difundidas internacionalmente por la industria cultural mexicana de mediados del siglo XX.

La internacionalización de la canción romántica mexicana tiene que ver, por una parte, con lo que Jorge Mejía Prieto define como la “época de triunfal cursilería hertziana” (1980: 75) que vivió la radiodifusión mexicana de los años treinta y cuarenta. Y, por otra, con lo que Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee describen como un “imperialismo cultural” de las industrias cinematográficas, radiofónicas y fonográficas mexicanas ocurrido entre 1936 y 1955, el cual impulsó ideas sobre la mexicanidad (y lo latino) en el resto del mundo (2011: 9-10). Entre las expresiones que trascendieron las fronteras mexicanas está el mariachi, tal como documenta Miguel Martínez (2012). Dicha forma musical es considerada una expresión “de origen tradicional que fue impuesta como modelo nacional posrevolucionario y en torno a la cual se fundó y exportó el primer producto cultural del Estado mexicano” (Vega, 2010: 155). En este sentido, y como desarrolla Arturo Chamorro:

La canción ranchera se extendió con un sentido “bucólico” pero no únicamente en México sino en el mariachi transnacional, conformando un arquetipo del sonido del mariachi. El “estilo ranchero” [...] se transformó al poco tiempo en producto comercial. La canción ranchera de este tipo apareció en el mariachi en la década

de los cuarenta, su explotación comercial partió de un cliché, en el cual el carácter “alegre” o “bravío” de la canción se ha representado en el sonido del mariachi a partir del lucimiento de sus trompetas, pero cuando se trataba de simbolizar ciertos sentimientos nostálgicos en canciones más bien tristes o depresivas, el formato establecido es el ensamble de cuerdas (2006: 360).

Hablando de “Cucurrucucú paloma”, es importante considerar que, con el auge de las industrias mexicanas, diversas figuras artísticas “fueron a la vez producto del imaginario cinematográfico y de la industria discográfica” (Serralde, 2016: 233). Compuesta por Tomás Méndez Sosa en 1954, “Cucurrucucú...” nació vinculada al cine. A pesar de haber sido registrada fonográficamente por primera vez por Harry Belafonte en 1956, la canción fue interpretada antes por Pedro Infante en la película *Escuela de vagabundos* (Rogelio A. González, 1955). Una década después fue inmortalizada por Lola Beltrán en la película homónima *Cucurrucucú paloma* (Miguel Delgado, 1965) y, como plantea un artículo del periódico *El Sol de Zacatecas*, “la hizo tan propia que, con el paso del tiempo le resultó imposible separarse de la canción” (“El Cucurrucucú paloma... que hasta a Obama le gusta”, 2019).

Ese “himno al mal de amores”, como se le nombra en el artículo, surgió en el contexto del ya mencionado imperialismo cultural mexicano de mediados del siglo XX, el cual algunos autores consideran ayudó a cimentar diversos tropos de la cultura mexicana a nivel internacional (ver Ayala Blanco, 1993; García Riera, 1998; López, 2012; y Paranaguá, 1985). De esta manera, el cine mexicano, en conjunto con la industria fonográfica, dio difusión a la música mexicana, posicionando globalmente composiciones icónicas como “Perfidia”, “Cielito lindo”, “Cucurrucucú paloma” y “Bésame mucho”.

Musicalmente “Cucurrucucú...” tiene una estructura dividida en dos partes. En la primera una frase melódica constituida por un motivo rítmico se repite varias veces. La segunda, que corresponde al coro, se compone de dos frases rítmicamente idénticas. La melodía es un patrón que se transpone de forma

ascendente siguiendo la cadencia I-IV-V-I. En cuanto a la armonía, la pieza explora funciones elementales en modo mayor. Todos estos recursos contribuyen a una estructura de gran potencial mnemotécnico que es amplificada por el uso de la onomatopeya *cucurrucucú*, que alude al gorjeo de una paloma, así como de las interjecciones *ay-ay-ay-ay-ay*, haciendo del coro algo memorable y fácil de cantar en cualquier idioma.¹¹ Dichas características contribuyeron a la difusión y fijación de la canción en el público internacional. Esto resulta evidente en una cita de Raúl Cervantes Ayala que Jesús Jáuregui menciona en su libro *El mariachi: símbolo musical de México*. En ella se habla sobre la recepción del Mariachi Vargas de Tecatitlán, así como de su repertorio, tanto en Asia como en el norte de África a mediados de la década de 1970:

Desde Marruecos hasta Japón, Hong Kong, Bangkok y Singapur. Pero la reacción en favor del Vargas de Tecatitlán recibida en Indonesia es lo más sensacional que haya ocurrido. Bastaron los primeros acordes de La Negra, cuando apareció el mariachi en el enorme estadio donde se realizaron las competencias internacionales de la GANEFO: 150 mil personas gritaron de entusiasmo y más adelante hicieron coro de Cucurrucucú, paloma (Cervantes Ayala citado en Jáuregui, 2002: 343).

Como producto de exportación musical, “Cucurrucucú...” es y ha sido un éxito internacional. La canción ha sido grabada en varios idiomas por intérpretes como Luis Miguel, Rocío Dúrcal, Perry Como, Miguel Aceves Mejía, Hibari Misora, Gaby Moreno, Nana Mouskouri, Julio Iglesias, Shirley Kwan, Lila Downs, Joan Báez, Rosemary Clooney y Caetano Veloso.

En el ámbito cinematográfico mexicano apareció en la ya citada *Escuela de vagabundos*, así como en *Al diablo las mujeres* (Miguel M. Delgado, 1955), *Historia de un marido infiel* (Alejandro Galindo, 1956), *Cómicos de la legua*

¹¹ Algo similar se discutió recientemente con respecto al coro de “Gangnam Style”, canción que en 2012 lanzó a la fama internacional al artista coreano Psy.

(Fernando Cortés, 1957), *Los legionarios* (Agustín P. Delgado, 1958) y la también mencionada *Cucurrucucú paloma*. Y en el ámbito cinematográfico internacional aparece en *El último atardecer* (*The Last Sunset*, Robert Aldrich, 1960), en las obras de nuestro corpus, en la coproducción Alemania-Estados Unidos *Hijo mío, hijo mío, ¿qué has hecho?* (*My Son, My Son, What Have Ye Done*, Werner Herzog, 2009), en el telefilm de República Checa *Occamova Britva* (Dan Svátek, 2013), y en la comedia romántica polaca *Miszmasz Czyli Kogel Mogel 3* (Kordian Piwowarski, 2019). Es fácil entonces concluir que la canción tiene una naturaleza capaz de traspasar fronteras temporales, geográficas y lingüísticas, perpetuando en el proceso algunos tropos mexicanos originados hace más de seis décadas.

Sobre las versiones presentes en nuestro corpus

Las versiones seminales de Pedro Infante, Harry Belafonte y Lola Beltrán tienen marcas musicales del mariachi tradicional. La interpretación vocal es virtuosa y con alta intención dramática, mientras que el acompañamiento es vibrante gracias a la orquestación: guitarrón, guitarras, vihuela, violines y trompetas. Las tres cuentan con introducciones y/o interludios con doble tempo y melodías festivas que contrastan con el carácter nostálgico de la letra. Infante y Belafonte exploran además un cambio de registro a un falsete en una nota sostenida en el punto culminante del coro. Cabe mencionar que dicho falsete es casi una marca registrada del canto bravío mexicano.¹²

En las versiones que competen a este artículo, a cargo de Caetano Veloso y Gaby Moreno, el canto bravío se sustituye por uno tierno e íntimo. Y si bien el brasileño también hace un falsete, a diferencia de Infante y Belafonte utiliza el

¹² De hecho, durante una gira por España a finales de la década de 1940 la capacidad vocal de Jorge Negrete, contemporáneo de Infante, fue puesta en duda, y se planteó que era algo logrado en el estudio de grabación. Ante tal cuestionamiento Negrete cantó sin micrófono, demostrando su potencia vocal y ganándose la ovación del público (Martínez, 2012:119-120).

recurso a lo largo del coro, transmitiendo delicadeza y fragilidad. El acompañamiento en las versiones de Veloso y Moreno tiene un carácter minimalista, al punto que puede considerarse un rasgo estilístico en común.¹³ La versión de Moreno mantiene un pulso de corcheas en ostinato mediante una *steel guitar*, y la atmósfera se complementa con bajo acústico, violín y mandolina. En *Happy Together* y *Moonlight* escuchamos la versión de Veloso del disco *Fina Estampa: Ao Vivo*, con acompañamiento de cuerdas, mientras que en *Hable con ella*, el bajo acústico y la guitarra guían la armonía y un violonchelo llena los espacios vocales con notas largas. En ninguna de estas piezas quedan rastros del canto bravío, del dramatismo cursi y de la festividad que caracterizan a las versiones de Infante, Belafonte y Beltrán.

Habiendo revisado las funciones de la canción popular como recurso expresivo en medios audiovisuales, así como las especificidades líricas, musicales y culturales de “Cucurrucú...”, presentamos a continuación el análisis de las obras de nuestro corpus. Este se presenta cronológicamente con el objetivo de entender cómo cada obra articula relaciones con la canción, para después plantear hipótesis sobre su permanencia en el imaginario global contemporáneo.

Por una sensibilidad *queer* transnacional

Happy Together (1997) cuenta la historia de Lai Yiu-Fai y Ho Po-Wing, una pareja de chinos de Hong Kong. Atrapados en una especie de *loop* de peleas e intentos de reconciliación, la pareja viaja a Argentina para “empezar de nuevo”. Como explica la voz en *off* del protagonista en una de las primeras secuencias:

Ho Po-Wing decía siempre lo de volver a empezar, y siempre me convencía. Habíamos convivido y roto varias veces, pero cuando decía “volvamos a empezar”, siempre acababa con él otra vez. Dejamos Hong Kong para empezar de nuevo. Nos pusimos en camino y llegamos a Argentina [...]. No sabíamos por

¹³ *Happy Together* y *Moonlight* utilizan la versión de Veloso presente en el disco *Fina Estampa: Ao Vivo*, editado por Verve Music en 1995, mientras que la de *Hable con ella* es distinta. Como ya mencionamos, la versión de Moreno aparece en *Orange is the New Black*.

dónde ir. Po-Wing compró una lámpara que era preciosa. Pero lo que nos interesaba era llegar a aquellas cataratas que, según nos habían dicho, estaban en Iguazú. Pensábamos en volver a casa, pero nos perdimos [...]. Nunca supe dónde pasamos aquel día. Lo único que me dijo Po-Wing era que se aburría conmigo. Que era mejor dejarlo, y que algún día volveríamos a empezar. Para él volver a empezar tenía muchos significados.¹⁴

Cuando Lai termina su explicación nos quedamos con los sonidos e imágenes de la carretera, los cuales hacen énfasis en la soledad y el distanciamiento entre el protagonista y su amante. Pasamos entonces de un primer plano de Lai, con gesto de preocupación, a una toma aérea de las Cataratas del Iguazú. Junto con el ruido del agua se escucha un arreglo de cuerdas. Después de los acordes introductorios suena la voz de Caetano Veloso, quien canta los primeros versos de “Cucurrucucú...”, y escuchamos el resto de la canción mientras la cámara se desplaza en un plano secuencia que pareciera bailar con el ritmo ternario de la música.

Es evidente la intención de generar un encanto sensorial mediante la sinergia entre la belleza de las imágenes y la solemnidad de la canción. La narrativa se suspende para dar pie a un momento de contemplación, y es clara la conexión entre las palabras cantadas y la situación dramática. Sin embargo, contrasta también la fuerza colosal de la naturaleza y la suavidad y delicadeza de esta canción “llorona”, generando una sensación de ambigüedad característica de las fábulas de Wong Kar-Wai (Carvalho 2008). Por la estructura de la película, la relación canción-narrativa adquiere un valor simbólico a partir del tropo de un amor no concretado, pues al igual que la paloma llora esperando a su amada, hacia el final el protagonista logra conocer las cataratas del Iguazú, pero sin la compañía de Ho Po-Wing.

Otro aspecto a considerar es cómo la canción romántica latinoamericana de los

¹⁴ Transcripción de la versión doblada al español.

años 1940-50 inscribe un sentimentalismo cursi en la poética *cinemusical* de Wong Kar-Wai. Como apunta Ludmila Carvalho (2008), el cha-cha-cha del cubano Xavier Cugat, clásicos del mambo de la década de 1940 como “Perfidia”, “Siboney” y “María Elena”, y boleros como “Aquellos ojos verdes” y “Quizás, quizás, quizás”, dan forma al paisaje sonoro sentimental de Kar-Wai. Carvalho considera que lo anterior es un síntoma de los flujos transnacionales que afectan a la cultura y a la nueva ola del cine de Hong Kong, pero también plantea que tiene que ver con el gusto personal del director,¹⁵ y con el resurgimiento del sentimentalismo extremo que se da en ámbito del movimiento *camp* de la década de 1990. Para ella, estilos como la rumba, el bolero y la ranchera, populares a mediados del siglo XX, “fueron recuperados por artistas y cineastas como Pedro Almodóvar, quienes convirtieron algo cliché y obsoleto en algo nuevo y popular” (2008: 206).¹⁶



Figura 1: Los protagonistas de *Happy Together*.

¹⁵ Carvalho dice que Kar-Wai eligió Buenos Aires motivado por su admiración por la cultura latina, en especial la obra de Manuel Puig, en la que la trama de la película se basa libremente (2010: 6).

¹⁶ “Were recuperated by artists and film-makers such as Pedro Almodóvar, who re-transformed them from something clichéd and outdated into something new and popular”.

Happy Together es considerado “uno de los filmes más emblemáticos del *New Queer Cinema*”.¹⁷ De acuerdo con Audrey Yue, la película utiliza a un ícono gay asiático e ídolo del *cantopop*,¹⁸ el actor Leslie Cheung, en el papel de Ho Po-Wing, como una forma de articular una identidad *queer* asiática, diaspórica y transnacional (2000: 252). El impacto internacional de la película, y su capital simbólico y militante, permiten suponer que la presencia de “Cucurrucucú...” en las otras obras de nuestro corpus mantiene una relación intertextual y discursiva, consciente o no, con la película de Kar-Wai.

Nostalgia y espectáculo de la utopía globalizada

Hable con ella (2002) cuenta la historia de Marco y Benigno, los cuales se vuelven cercanos cuando cada uno cuida de una mujer en coma: Lydia y Alicia, respectivamente. Marco es un periodista que escribía sobre Lydia, una torera que es herida de gravedad en una corrida de toros. Los médicos le informan que ella se encuentra en coma y que son casi nulas las probabilidades de que el diagnóstico cambie.

Narrativamente “Cucurrucucú paloma” se relaciona con el romance entre Marco y Lydia. En una escena vemos en primer plano a Marco en un cuarto de hospital, con Lydia al fondo. Escuchamos un acorde formándose con el rasgueo de una guitarra, y el inicio de un ritmo en negras coincide con un corte a una toma cenital que muestra a un hombre nadando en una piscina. La siguiente imagen revela que escuchamos la introducción de “Cucurrucucú...”, cantada en vivo por Caetano Veloso en una fiesta en una mansión. Veloso es acompañado por una guitarra, un contrabajo acústico y un violonchelo. El film dedica tiempo a la presentación de Veloso, alternando planos de los músicos e invitados, así como de Marco claramente conmovido por la música.

¹⁷ Reseña de la distribuidora Leopardo Filmes, disponible en: <https://leopardofilmes.com/en/news/premiere-or-happy-together-de-wong-kar-wai>. Consultado el 26 de marzo de 2021.

¹⁸ *Cantopop* es un término coloquial para referirse a la “música popular cantonesa”.



Figura 2: Marco asiste al canto de Caetano Veloso.

Durante la frase “que todavía la espera, a que regrese la desdichada”, Marco abandona la reunión mientras Lydia le observa. Él se aleja y ella le alcanza y abraza, entonces Marco dice: “Este Caetano me ha puesto los pelos de punta”. Cuando termina la canción inicia un diálogo en el que él se refiere a un amor del pasado, a lo que Lydia responde: “odio a esa mujer [...] ¿qué puedo hacer para que la olvides?”. Y si bien la letra se relaciona con el sentir de Marco en ese momento de la fiesta, la escena también puede ser interpretada como una afirmación de que la relación entre Lydia y Marco no se concretará, pues mientras él repasa en el hospital aquella situación previa al accidente de Lydia, la canción sirve como premonición de lo que ocurrirá entre ellos.

Al igual que *Happy Together*, esta obra utiliza “Cucurrucucú paloma” de forma poética. En la película de Kar-Wai se suspende la narrativa cuando se escucha la canción, mientras que en *Hable con ella* el encantamiento se produce con un número musical diegético que sirve como analepsis de la trama: antes del accidente Marco y Lydia fueron a una fiesta, la presentación de Veloso conmovió a Marco y le trajo recuerdos del pasado; Lydia siente celos y le besa. Otro vínculo entre la poética de Kar-Wai y Almodóvar es el carácter transnacional de sus

proyectos. Las canciones internacionales y de gran éxito en décadas anteriores son marcas destacadas de las ficciones almodovarianas (Maia, 2009). Ambas obras plantean una estética musical y cinematográfica basada en una sensibilidad *camp*, y en el caso de Almodóvar hay además una estrecha relación con la subcultura gay del periodo postfranquista en España (Vernon, 2013).

Como ya se mencionó, Almodóvar es considerado uno de los responsables del renacimiento de la canción romántica latinoamericana de las décadas 1940-50 en el ámbito *camp* de los noventa (Carvalho, 2008: 206). Sin duda la canción mexicana, especialmente el bolero y la ranchera, es uno de los pilares del estilo *cinemusical* transnacional del director español. Su obra está permeada por un imaginario cursi: palabras cantadas que hablan de amores tan intensos que superan la vida terrenal, sentimientos envenenados por la traición, deseos de venganza y pasiones sin las cuales la vida no tiene sentido. Todo esto impregna a los *almodramas* de una carga sentimental exagerada y *kitsch* que en ocasiones adquiere un tono de exageración cómica (Maia, 2009).

En *Hable con ella*, la letra de “Cucurrucucú...” no se despoja de la hipérbole de una *pasión mortal*, pero al mismo tiempo no hay nada de exagerado en la interpretación íntima, en el frágil falsete a lo largo del estribillo, ni en el pulso minimalista de la guitarra. El resultado es una atmósfera sobria, melancólica y nostálgica que, en conjunto con lo que muestra la imagen, envuelve a los personajes y espectadores en lo que Kathleen Vernon define como cierto tipo de “realidad alternativa”. La cámara muestra a las personas que disfrutan de la canción, mientras que el espectador puede identificar a actrices de otras películas de Almodóvar, como Marisa Paredes y Cecilia Roth. Para Vernon la escena rompe con la coherencia espacial y temporal del mundo ficcional, conectándose intertextualmente con el universo almodovariano: “un momento fuera de tiempo y acción narrativa, un espacio íntimo de placer melancólico en

el que Lydia vuelve a la vida” (2009: 57).¹⁹ Para la autora, el *performance cult* de Veloso “trabaja para remover los marcadores étnicos, transformando la canción de *kitsch* folclórico a un himno de utopía globalizada para los espectadores y oyentes dentro y fuera de la diégesis” (2009: 57).²⁰

Un guiño intertextual *queer* a la luz de la luna

It is always a strange sensation seeing oneself on the screen. If you are a straight white man, then this sensation is probably common and pedestrian. If you are a queer black man, then the sensation is arresting and reflective, and no film in recent memory has captured the black queer imagination the way that *Moonlight* has (Randolph Jr., 2017: 383).

Dirigida por Barry Jenkins, *Moonlight: Historia de una vida* (2016) gira en torno a Chiron, joven afrodescendiente de una comunidad periférica de Miami. La película acompaña tres etapas de la vida del protagonista: infancia, adolescencia y adultez, en su viaje para aceptar su propia identidad como un hombre negro y gay mientras enfrenta las dificultades de la pobreza y de sus problemas familiares. A lo largo de la película Chiron se siente constantemente fuera de lugar, ya sea porque no conoce a nadie que esté pasando por las mismas cuestiones sexuales que él, o porque se distancia constantemente de las personas con las que tiene relaciones afectivas. Su madre lo maltrata y está ausente. Juan, un traficante con quien Chiron desarrolla una relación paternal, es asesinado. Kevin, un compañero de escuela por quien siente un amor platónico, se aleja de él en la adolescencia.

“Cucurrucucú paloma” se escucha durante una escena en su etapa adulta. Chiron visita a su madre y conversan sobre los problemas que tuvieron a lo largo de los años. Ella lamenta no haberse hecho presente y dice sentir amor por él.

¹⁹ “A moment out of time and narrative action, an intimate space of melancholy pleasure in which Lydia is miraculously restored to life”.

²⁰ “Works to strip away ethnic markers, transforming the song from folkloric kitsch into an anthem of globalized utopia for spectators and listeners both within and beyond the diegesis”.

Tras un corte lo vemos manejando su automóvil en una autopista mientras se escucha la versión de Caetano Veloso de “Cucurrucucú paloma”, la cual refuerza el lamento por la relación madre-hijo que nunca ocurrió, así como por su trayectoria de alienación afectiva.



Figura 3: Chiron manejando después de visitar a su madre.

Estilísticamente hablando, la canción es ajena al resto de las piezas presentes en *Moonlight*. Además de la música instrumental original, escrita por Nicholas Britell, se utilizan 13 piezas no originales. Una de ellas es “Laudate dominum”, obra coral sacra compuesta por Mozart, mientras que el resto está cantada en inglés, y se relaciona con distintas vertientes de “música negra” estadounidense como R&B, gospel, soul y rap. Incorporar entonces una canción latina con tanta carga simbólica podría parecer fuera de lugar en el paisaje sonoro, geográfico y afectivo de la película, pues la única referencia a lo latino es un personaje llamado Juan, quien aparece sólo por unos momentos al inicio. Ninguna otra canción es “llorona”, por lo que el contraste de esta pieza sugiere que *Moonlight*, película con claros vínculos al cine *queer*, establece relaciones discursivas e intertextuales con *Happy Together* y *Hable con ella* mediante su adhesión a la sensibilidad *camp* transnacional y a una comunidad *queer* que comparte gustos, experiencias y sentimientos: no importa si eres un asiático en Buenos Aires o un afrodescendiente en Miami.

Las piedras jamás van a saber de amores

“Cucurrucucú paloma” tiene poder mnemotécnico por su estructura simple y la facilidad con la que se puede cantar. Por eso logró posicionarse en los mercados fonográficos y cinematográficos internacionales a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Con una esencia cursi y melancólica ligada a la figura del mariachi, la canción devino en uno de los tropos de “mexicanidad” más difundidos al interior de México, además de ser reconocible globalmente.

Con el cambio de siglo, la canción ha mantenido su vitalidad, sobre todo a partir de relecturas intimistas y minimalistas vinculadas a la auralidad de la cinematografía *queer* transnacional. La remoción de “marcadores étnicos”, tal como identifica Vernon con respecto a la versión de Caetano Veloso (2009: 57), aplica también para la grabación de Gaby Moreno. La disolución de tropos musicales vinculados a identidades nacionales hace que estas versiones se inscriban en una estética cercana a lo que la industria musical internacional define como *world music*, lo cual hace que dialoguen con un mercado de consumo globalizado donde también se insertan las obras audiovisuales aquí analizadas. Esto permite explicar además por qué la canción funciona con tal efectividad en los films y en la serie.

Dos de las películas y la serie son protagonizadas por homosexuales. Y si bien el personaje principal de *Hable con ella*, Marco, es un hombre cis hetero, es bien sabido que la obra de Almodóvar milita en la esfera de la representatividad y visibilidad *queer*. Además, Marco muestra sensibilidad al conmovearse por un espectáculo de Pina Bausch y por el canto de Caetano Veloso, mientras que Benigno, el otro protagonista de la película, también escapa del estereotipo de macho. Si hay algo en común en estas cuatro obras, además del uso de “Cucurrucucú...” en situaciones de pérdidas amorosas y alienación afectiva, es

la militancia a favor de la representación y visibilidad gay, así como el cuestionamiento de la heteronormatividad.

Las versiones analizadas se alejan del canto bravío con el que se dio a conocer la canción, pues se trata de interpretaciones sensibles e íntimas. Es importante mencionar que incluso “Cucurrucucú...” ha adquirido connotaciones de sororidad. Esto se hace evidente por el hecho de que el 18 de enero de 2020 la cantante chilena Mon Laferte se presentó en la Ciudad de México e interpretó la canción junto con “El palomar”, un coro de más de 50 cantautoras latinoamericanas; esto como gesto de empoderamiento mientras portaron pañuelos verdes en referencia a la lucha por la legalización del aborto (Del Olmo, 2020). En dicha presentación se agregó a la letra el siguiente rap con claro tono de sororidad:

Hoy lloras, pero juro que mañana es diferente / Cambia esa tristeza por tu felicidad / Cambia esa ira por tu tranquilidad / Abre tus alitas y vuela bien alto / Te ofrezco mi soporte en medio del quebranto / Demuéstrale al mundo lo fuerte que somos / Tu luz está brillando ante todos los ojos / Déjame ayudarte, déjame abrazarte / Confío que de esta vas a levantarte / Mira qué hermosa eres cuando empiezas a creerte / Mira qué valiente / Dime, ¿quién va a detenerte?²¹

En consonancia con lo que plantea Altman (2001) sobre el protagonismo perceptual de la canción popular, el análisis permitió identificar cómo “Cucurrucucú paloma” ocupa una posición dominante en cada caso, destacando en el primer plano de la pista sonora. En todas las obras se percibe un proceso de evocación nostálgica del pasado, así como diversas estrategias de activación de memorias afectivas tanto en los personajes como en los espectadores.

²¹ La transcripción del rap fue proporcionada por Carmen Ruiz, cantautora mexicana que participó en dicho coro.

Piedras y Dufays (2018: 13) tienen razón cuando plantean que la canción popular en el cine postclásico ocupa un lugar crucial en la negociación y articulación de identidades locales y globales, así como de memorias individuales, socioculturales y cinematográficas. Más que cumplir una función de simple soporte narrativo por medio de convenciones, tal como ocurre con la música “clásica” cinematográfica, “Cucurrucú...” permea las obras con el sentimentalismo cursi de su letra, pero también cumple una función sinécdoica al imponer su historicidad y activar los procesos que Kassabian define como *identificación afiliatoria* (2001: 2-3). Es decir, entran en juego memorias individuales y colectivas, así como relaciones intertextuales derivadas del reconocimiento de la canción y sus intérpretes.

Finalmente, si tomamos en cuenta el orden cronológico de las obras, así como el impacto que tuvo *Happy Together* en la cinematografía internacional, es probable que la versión de Veloso que se escucha en el planosecuencia del film de Kar-Wai generara una fuerte impronta en el imaginario músico-visual internacional. Si bien no hay pruebas concretas, y lo más pertinente sería preguntar a los directores, la intuición nos lleva a creer que dicha secuencia se convirtió en un hito intertextual que permeó en las otras tres obras. De esta manera, “Cucurrucú...” se ha consolidado como parte de la auralidad de la cinematografía *queer* transnacional, la cual se extiende a producciones audiovisuales contemporáneas como la serie *Orange is the New Black*, ejemplo que sirvió como punto de partida para este artículo.

Bibliografía

“El Cucurrucú paloma... que hasta a Obama le gusta” (2019, 15 de enero) en *El Sol de Zacatecas*. Disponible en: <https://www.elsoldezacatecas.com.mx/gossip/celebridades/el-cucurrucucu-paloma...-que-hasta-a-obama-le-gusta-2926781.html?token=-1596233256>

(Acceso: 25 de julio de 2020).

Altman, Rick (2001). "Cinema and Popular Song. The Lost Tradition" en Pamela Robertson Wojcik y Arthur Knight (editores), *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*. Londres: Duke University Press, 19-30.

Maia, Guilherme (2009). "A voz da mulher que chora: as canções dos filmes de Almodóvar" en *Repertório Teatro & Dança*, número 11, 13-19.

Ayala Blanco, Jorge (1993). *La aventura del cine mexicano: en la época de oro y después*. Ciudad de México: Grijalbo.

Castro Ricalde, Maricruz y Robert McKee (2011). *El cine mexicano "se impone": Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. Ciudad de México: UNAM.

Carvalho, Ludmila (2010). "O cinema de Hong Kong: do local ao transnacional" en *Anais eletrônicos do Seminário Internacional Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*. Disponible en:

http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1277842863_ARQUIVO_CinemanacionalHK_completo_.pdf (Acceso: 12 de diciembre de 2020).

_____ (2008). "Memories of sound and light: musical discourse in the films of Wong Kar-wai" en *Journal of Chinese Cinemas*, volumen 2, número 3, 197-210.

Chamorro, Arturo (2006). "El mariachi global: entre la identidad y la mercadotecnia" en Fernando Híjar Sánchez (editor), *Música sin fronteras: Ensayos sobre migración, música e identidad*, Ciudad de México: CONACULTA, 355-373.

del Olmo, Azul (2020). "Mon Laferte une a mujeres en una sola voz" en *Excelsior*, 19 de enero. Disponible en: <https://www.excelsior.com.mx/funcion/mon-laferte-une-a-mujeres-en-una-sola-voz/1359077> (Acceso: 20 de diciembre de 2020).

Fraile, Teresa (2014). "Nostalgia, revival y músicas populares en el último cine español" en *Revista Quaderns*, 9, 107-114.

García Riera, Emilio (1998). *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*. Ciudad de México: Ediciones Mapa.

Gorbman, Claudia (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Londres: BFI.

Jáuregui, Jesús (2007). *El mariachi: símbolo musical de México*. Ciudad de México: Taurus.

Kassabian, Anahid (2001). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Londres: Routledge.

Lachmann, Renate (2008). "Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature" en Astrid Erll y Ansgar Nünning (editores), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín, Walter de Gruyter, 301-310.

López, Ana María (2012). "Mexico" en Corey Creekmur y Linda Mokdad (editores), *The International Film Musical*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 121-140.

- Martínez, Miguel (2012). *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas en la música del mariachi*. Ciudad de México: Conaculta.
- Mejía Prieto, Jorge (1980). *Nosotros los cursis. Un análisis divertido, valiente y documentado*. Ciudad de México: Diana.
- Monsiváis, Carlos (2011). *Los ídolos a nado*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Ortega, María Luisa (2018). "Los paisajes afectivos de la canción en el cine español del siglo XXI" en Pablo Piedras y Sophie Dufays (editores), *Conozco la canción: melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: Librería, 65-88.
- Paranaguá, Paulo (1985). *O cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM.
- Piedras, Pablo y Sophie Dufays (editores) (2018). *Conozco la canción: melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: Librería.
- Randolph Jr, Robert (2017). "Moonlight, Barry Jenkins (2016)" en *Queer Studies in Media & Popular Culture*, volumen 2, número 3, 383-387.
- Sabaneev, Leonid (1935). *Music for the films*. Londres: Sir Isaac Pitman & Sons.
- Serralde Ruiz, José María (2016). "Música, músicos y cine en México. Miradas hacia una historia posible" en Aurelio de los Reyes (editor), *Miradas al cine mexicano (Volumen 1)*. Ciudad de México: IMCINE, 217-239.
- Vega, Héctor (2010). "La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la world music" en *Historia Actual OnLine*, 23 (Otoño), 155-169.
- Vernon, Kathleen M. (2013). "Almodóvar's Global Musical Marketplace" en Marvin D'Lugo y Kathleen Vernon (editores), *A Companion to Pedro Almodóvar*. Oxford: Wiley-Blackwell Publishing, 387-411.
- _____ (2009). "Queer Sound. Musical Otherness in Three Films by Pedro Almodóvar" en Brad Epps y Despina Kakoudaki (editores), *All About Almodovar. A Passion for Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 51-70.
- Yue, Audrey (2000). "What's so queer about Happy Together?" en *Inter-Asia Cultural Studies*, volumen 1, número 2, 251-264.

* Guilherme Maia es Licenciado y Máster en Música por la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro, y Doctor en Comunicación y Cultura Contemporánea por la Universidad Federal de Bahía. Es Profesor en la Facultad de Comunicación de la UFBA, en el Programa de Postgrado en Comunicación y Cultura Contemporánea y colaborador en el Programa de Postgrado en Música de la misma institución. Dirige el Laboratório de Análise Fílmica, un grupo de investigación de PósCom y es miembro de la Comisión de Estudios Audiovisuales Brasileños de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). Como compositor, tiene canciones grabadas por Ney Matogrosso, Alcione y Elba Ramalho, entre otros. Su trabajo más

reciente en el área del cine fue la dirección musical de la película *Café com Canela* (Ary Roza y Glenda Nicácio, 2017). En el ámbito de la investigación, trabaja centrado en cuestiones relacionadas con los aspectos sonoros y musicales de las obras audiovisuales, con énfasis en el cine latinoamericano. Entre sus publicaciones se encuentran el libro *Elementos para una poética de la música de cine* (Appris, 2015) y las colecciones *Ouvir o documário: vozes, música e ruídos* (Edufba, 2015) y *O cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas* (Edufba, 2018). E-mail: maia.audiovisual@gmail.com

** Lucas Ravazzano es graduado en Comunicación Social con especialización en Relaciones Públicas y Marketing por la Universidad Católica de Salvador, con un Máster y un Doctorado en Comunicación y Cultura Contemporánea por la Universidad Federal de Bahía. Es Profesor de Comunicación Social en el Centro Universitario UniFTC e Investigador del Laboratorio de Análisis Fílmico, grupo de investigación de Póscom-UFBA. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran los artículos "Neblina, sombras e milkshakes: a série Riverdale e a narrativa policial hard boiled para jovens", publicado en el libro colectivo *Narrativas seriadas, ficções televisivas, games e transmídia* (2021) y "Sorrir é como nascer de novo: a música no documário *No ritmo do Antonov* (2014) de hajooj kuka", escrito en colaboración con la Dra. Juscielle Oliveira y publicado en la revista *Musimid* (2020). E-mail: lravazzano@globo.com

*** Julián Woodside es Licenciado en Comunicación Social con especialización en Semiótica, Maestro en Historia con énfasis en historiografía y memoria e identidad, y actualmente afina detalles de su tesis doctoral en Literatura Comparada, donde plantea la noción de una retórica intermedial. Ha impartido múltiples conferencias en México y distintos países de Latinoamérica y Europa, y entre los temas que ha desarrollado se encuentran reflexiones sobre la semiótica musical y del sonido, análisis y creación de diseños sonoros, y panoramas críticos de las industrias creativas contemporáneas. Es miembro de la Red de Estudios sobre el Sonido y la Escucha (RESE), del Seminario Permanente de Tecnología Musical de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, y del seminario de investigación "Entreveramientos: semiótica, literatura y música" de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, campus Azcapotzalco. Además, imparte clases de semiótica en la Licenciatura de Comunicación Visual de la Universidad de la Comunicación, donde también coordina un libro sobre representaciones visuales y performativas de género en México. E-mail: julianwoodside@gmail.com