.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: La música en el cine clásico argentino: modernidad, tradición y nación en las identidades en tensión representadas musicalmente (1933-1943)

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Rosa Chalkho

Verónica Devalle, dir.

Cecilia Gil Mariño, co-dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2023

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Rosa Chalkho

La música en el cine clásico argentino
Modernidad, tradición y nación en las identidades en tensión representadas musicalmente (1933-1943)

Volumen único

Tesis para optar por el título de Doctora en Ciencias Sociales

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Directora: Dra. Verónica Devalle

Codirectora: Dra. Cecilia Gil Mariño

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

2023

Resumen

Esta tesis estudia las músicas de la primera década del cine clásico argentino (1933-1943) desde la perspectiva de la historia cultural (Chartier, 1995) en un contexto de *modernidades alternativas* signado por tensiones y mezclas en la producción cultural que Beatriz Sarlo definió como *modernidad periférica* (2003). El enfoque teórico se completa con las problematizaciones de las modernidades como categoría clave para comprender el entramado sinérgico de industrias culturales y las condiciones de producción de la música para cine del periodo (Garramuño, 2007) (Bratu Hansen, 2012) (Karush M. , 2013) y con los *film music studies*, que realizan un abordaje culturalista específico sobre la música cinematográfica (Buhler, 2019).

La investigación plantea los siguientes interrogantes: ¿cómo se crearon y produjeron las músicas para el cine? ¿quiénes las pensaron y compusieron? ¿en qué contexto y entramado cultural se realizaron? y -de forma central para este estudio- ¿qué identidades y sentidos representaron las diversas músicas en las dimensiones cinematográficas sonoras de lo diegético y lo no diegético?

La tesis plantea como problema de investigación explicar el modo en que las músicas construyeron representaciones identitarias en el cine en un contexto de tensiones y continuidades entre las ideas de modernidad y tradición, y entre lo nacional y lo extranjero. En este sentido, traza como hipótesis que las músicas diegéticas construyeron representaciones identitarias, de lo nacional-urbano mediante la predominancia del tango, pero también de otras identidades definidas relacionalmente, como lo extranjero, lo rural, lo exótico o lo inmigrante. Por su parte, las músicas no diegéticas se construyeron siguiendo el modelo musical del cine clásico internacional y formaron parte del lenguaje cinematográfico clásico. Es decir, las músicas de los argumentos y los personajes tuvieron sentidos identitarios, en tanto que el lenguaje musical no diegético como elemento perteneciente al dispositivo cinematográfico, se realizó conforme al modelo clásico mundial.

La multiplicidad de géneros musicales de la diégesis y el lenguaje internacionalista de las músicas no diegéticas se vio favorecido por la intensa movilidad de compositores, tanto argentinos como extranjeros que circularon en giras artísticas, inmigraciones y exilios. Esta movilidad se explica también por el contexto de modernidad y cosmopolitismo de Buenos Aires.

Metodológicamente, se implementaron tres instrumentos de observación y análisis que funcionaron de manera articulada y complementaria: el análisis musical y filmográfico de un corpus exhaustivo de películas, el rastreo y análisis hemerográfico de notas sobre la música cinematográfica y sobre las condiciones de su producción, y la recuperación de las voces y trayectorias profesionales de los compositores a través de la búsqueda de entrevistas en revistas y otras fuentes de la época, que se complementaron con entrevistas de primera mano a sus familiares.

Abstract

This thesis studies the music of the first decade of Argentine classic cinema (1933-1943) from the cultural history approach (Chartier, 1995) within the context of *alternative modernities* marked by tensions and mixtures in cultural production, that Beatriz Sarlo defined as peripheral modernity (2003).

The theoretical framework is completed by the problematization of modernities, as a crucial category to comprehend the synergetic fabric of cultural industries and the production conditions of film music during this period. *Film music studies* also contributed with a specific cultural approach to film music (Buhler, 2019.)

This research aims to address the following questions: How was film music produced and created? Who composed and thought them up? What was the context and cultural framework in which they were performed? Furthermore, this study is primarily concerned with exploring the identities and the meaning conveyed by the different pieces of music within the diegetic and non- diegetic dimensions of sound filmmaking.

This thesis delves into the complex issue of explaining how music played a significant role in constructing identity representations within a film context of tensions and continuities between the ideas of modernity and tradition and, the national and the international. It proposes the hypothesis that diegetic music, particularly tango, constituted identity representations of the urban and the national but also other related defined identities like the foreign, the rural, the exotic and the immigrational. On the other hand, the non-diegetic music was composed following the international classical film music model and belonged to the classical film language. i.e., the plot and character music had identity meaning since the non-diegetic musical language of the film dispositif was built to the image of a world classical model.

The multiplicity of diegetic musical genres and the internationalizing language of the non-diegetic ones benefited from the huge mobility of the composers. Argentine and foreign composers were on artistic tours around the world as well or were forced to emigrate and exile. This mobility can be explained by the modern and cosmopolitan context of Buenos Aires.

Methodologically speaking, this study utilized three observational and analytic tools implemented in an articulated and yet complementary fashion. Firstly, a comprehensive musical and film analysis was conducted on a wide range of movies. Secondly, hemerographic tracking and analysis of notes on film music and production conditions were performed. Finally, the voices and the professional track records of composers were recovered through an incessantly search in magazines and other information sources from the period, supplemented by first-hand interviews with direct relatives of the composers.

Agradecimientos y dedicatoria

Mi primer y profundo agradecimiento es para las doctoras Verónica Devalle y Cecilia Gil Mariño que me brindaron con generosidad sus saberes y su invalorable guía como directora y codirectora de esta tesis. A Verónica le debo mi formación como investigadora a lo largo de varios años de trabajos y proyectos en los que aprendí de sus ideas, de su mirada crítica y conté con su minuciosa lectura y su pleno apoyo y confianza en cada paso. Con Cecilia comenzamos a trabajar durante la pandemia, y aun a través de la distancia he sentido su acompañamiento y su presencia de manera muy cercana, a través de las charlas virtuales, de sus agudas observaciones, generosas devoluciones y permanente aliento

Este trabajo no hubiese sido posible sin el apoyo de la Universidad de Buenos Aires con el otorgamiento de la Beca de Culminación de Doctorado UBACyT y del Ministerio de Educación de la Ciudad de Buenos Aires que me autorizó una licencia laboral para poder concluir la tesis. Agradezco enormemente a estas dos instituciones ya que estas facilidades permitieron que pudiera dedicarme a tiempo completo a la investigación durante tres años.

También agradezco a la UBA por financiar una estancia de investigación en España que me permitió consultar los archivos musicales de la Biblioteca Nacional y a Enrique Encabo por recibirme en la Universidad de Murcia para participar de un fructífero intercambio en su cátedra y en el Congreso MUCA (Música y Cultura Audiovisual).

Quiero agradecer a la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, en especial a la dirección y al equipo técnico, siempre esmerados en resolver y ayudar las cuestiones administrativas. Tengo también un agradecimiento especial a los profesores de los seminarios que realizaron aportes significativos para pensar y problematizar la investigación: José Luis Fernández, Waldo Ansaldi, Melanie Plesch, Víctor Lenarduzzi, Lionel Lewkow, Susana Villavicencio, Abel Gilbert, Pablo Alabarces y Martín Liut.

En el convencimiento que la construcción del conocimiento es un acto social y colectivo, quiero agradecer las retroalimentaciones que recibí de colegas, de los grupos de investigación que integro y de las participaciones en congresos, que iluminaron mi trayectoria con ideas, datos y consejos: al grupo de investigación UBACyT que dirige la dra. Devalle, al Grupo MyGLA (Músicas y Género. Grupo de Estudios Latinoamericanos) y en especial al subgrupo de tesistas sororas.

Me gustaría nombrar a quienes estuvieron cerca en diversos momentos de la investigación ayudando a resolver preguntas y aportando comentarios y datos: Silvia Glocer, Omar Corrado, Silvina Luz Mansilla, Andrés Serafini, Cintia Cristiá, Angélica Adorni, Adriana Cerletti,

Mariana Signorelli, Cecilia Argüello, Silvina Argüello, Pablo Piedras, Luíza Alvim, Ana Broitman y Lucio Bruno Videla. Tengo un agradecimiento especial para Marcos Zangrandi, quien guio mis primeros pasos en el ingreso al doctorado y para Silvia Lobato por sus aportes, y su experta, atenta y criteriosa lectura y revisión en el tramo final.

La búsqueda en archivos fue una actividad muy importante para esta investigación y agradezco a la Biblioteca del Museo Ducrós Hicken, en especial a Damián Romano por su ayuda para acceder a los archivos musicales y a Alejandro Ojeda por la generosa y abierta gestión del Archivo de los Estudios San Miguel.

Esta investigación fue posible gracias al trabajo muchas de personas que no conozco, pero que con un gran amor por el cine y la cultura popular argentinos, digitalizaron y compartieron películas, revistas y fotografías que están disponibles en diversas redes y plataformas. Va para ellas también, mi reconocimiento y gratitud.

Quiero brindar un agradecimiento especial a los familiares de los compositores que me abrieron las puertas de sus historias y me brindaron documentos: Lucio Demare, María José Demare, Agustina Herrera, Olga Maurano, Mario Maurano, Marina Becerra Álvarez de Escalante, Miguel Ángel Gilardi y Christian Misrachi.

El agradecimiento más profundo y sentido es para mi familia: mis tres hijos Pedro, Jazmín y Sacha por su permanente aliento y por los diálogos sobre cine y música que forman parte de nuestro adn familiar. Para mamá, Perla Rozenblum mi primera y más amorosa lectora y para mis hermanos Paula y David por su apoyo incondicional.

Esta tesis está especialmente dedicada a la memoria de mi esposo Antón López Pastor y de mi padre Alberto Chalkho.

Índice

Introducción……..10

Capítulo 1 Discursos, historias y teorías sobre de la música cinematográfica..... 22

1.1. La música cinematográfica como campo de estudio: enfoques, historias y discursos críticos..... 23

1.2. Consideraciones, antecedentes y ausencias sobre la música en los estudios del cine argentino. .. 40

1.3. Los debates sobre la *film music* con la llegada del cine sonoro..... 52

1.3.1. La música para cine según las revistas internacionales 58

1.3.2. Hacia una nueva música para films 66

1.3.3. La conexión argentina 70

Capítulo 2 La producción de música para cine entre la tradición y la modernidad 77

2.1. Modernidad periférica, modernidad vernácula y modernidad primitiva en las primeras décadas del siglo XX 77

2.2. Las condiciones de producción de la música cinematográfica en el entramado de industrias culturales 89

2.2.1. Poquito, rapidito y dándole a toda velocidad 99

2.3. De los ensayos de los primeros años a la consolidación del modelo..... 112

2.3.1. Los primeros años: el tango "figura y fondo" 115

2.3.2. Tres modos de llevar la canción a los fondos 119

2.3.3. La brecha fantástica de los musicales..... 125

2.4. Continuidades y discontinuidades 128

2.4.1. La división entre la diégesis y la no diégesis es también una división del trabajo 134

Capítulo 3 Las identidades dichas con música 137

3.1. Los géneros musicales y la representación de identidades en el cine..... 138

3.2. La representación musical de los espacios: lo urbano y lo rural como valores simbólicos..... 143

3.3. Autorreferencialidades musicales: el tango en el cine cuenta su historia..... 150

3.4. El folclore sube a la escena 156

3.4.1.El pericón: la danza de la nación 160

3.5. La canción folclórica en su ámbito "natural" 165

3.6. Nacional e internacional: foxtrots, candombes, malambos, valses y mucho más que tangos. 170

3.6.1. Música y raza: negros, candombe y cuero..... 171

3.6.2. Boîtes, jazz y rumba: los lugares de una burguesía moderna 174

3.6.3. Las películas musicales y la representación de espectáculos multigénero 177

3.6.4. El jazz: la música "negra" de la clase alta "blanca" 184

3.6.5. Las músicas de los inmigrantes 188

3.7. La música clásica en la pantalla: entre la jerarquización y la parodia. 192

3.7.1. "Las ricas herederas se reúnen alrededor del piano" 192

3.7.2. “Y novias que tocan el piano…” 194
3.7.3. “¡Ohhh! ¡Lo que es la ignorancia musical!” 198
3.8. Reflexiones finales del capítulo 203
Capítulo 4 Los fondos musicales como dispositivo de enunciación internacional 205
4.1. El modelo musical clásico 205
4.2. El efecto *mickey mouse* 214
4.2.1. El *mickey mousing* como *gag* 222
4.2.2. Los contrastes sonoros para acompañar la tensión dramática 224
4.2.3. El candor musical de las ingenuas en la comedia burguesa 226
4.2.4. El mickey mousing como mímesis: Escaleras, trenes y caballos 231
4.2.4.1. Escaleras escenográficas y escalas musicales 232
4.2.4.2. La música del tren 234
4.2.4.3. La música de los caballos 239
4.3. Leitmotivs y atmósferas 242
4.4. Los tópicos musicales 253
4.4.1. El *singing style* para el romance 254
4.4.2. *Ombra* y *tempesta*: tensión y acción 256
4.5. Músicas folclóricas no diegéticas: lo nacional al modo internacional 262
4.5.1. El tópico del indigenismo 270
Capítulo 5 Compositores, directores e intérpretes 274
5.1. Movilidad y cosmopolitismo 274
5.2 “De *Milonguita* a la música de fondo de *Adolescencia*”. El tango viaja por el mundo y a la vuelta hace cine 279
5.3 Los inmigrantes 286
5.3.1 Inmigrantes de ida y vuelta: José Vázquez Vigo y Mario Maurano 287
5.3.2 Alejandro Gutiérrez del Barrio: un español enamorado de nuestro folclore 293
5.3.3 Hijos de inmigrantes: Soifer, Sciammarella y el triunfo de la melodía popular 294
5.3.4 Ehlert, Diernhammer y la Gran Guerra 299
5.4 Los exiliados 303
5.4.1 Julián Bautista y el cine como “paréntesis” 304
5.4.2 Francisco Balaguer: de la gira al exilio 308
5.4.3 George Andreani: “El cine checoslovaco nos envía un músico” 309
5.4.4 Paul Misraki: Constantinopla, Bucarest, París, Río de Janeiro, Buenos Aires... 312
5.4.5 De la opereta al cine: la conexión del Europa del Este 314
5.5 Los compositores del circuito académico 317
5.6 Movilidad y cosmopolitismo como signos de lo moderno 321

Conclusiones 324
Bibliografía 337
Fuentes hemerográficas y documentales 350
Entrevistas 353
Filmografía citada 353

Índice de figuras

Figura 1 Crónica de discos en la publicación *Mercurio Musical* 72
Figura 2 La soprano lírica Lily Pons en la portada Radiolandia 85
Figura 3 Juan José Castro, Ernesto Ansermet y Dajos Bela en las revistas 86
Figura 4 Adolfo R. Avilés y los equipos de sonido para cine Aristofon 91
Figura 5 Grilla radial de la revista Cine Argentino 91
Figura 6 Orquesta grabando en la galería con caja acústica de los estudios San Miguel. 95
Figura 7 El técnico Ramón Ator operando los equipos en el departamento de sonido. 95
Figura 8 Publicación promocional de los Estudios San Miguel 95
Figura 9 Fotografía de la grabación de una orquesta 96
Figura 10 Aviso de discos S.I.D.E. publicado en el Heraldo del Cinematografista 98
Figura 11 Partitura orquestal de Julián Bautista para el filme *Cuando florezca el naranjo* 102
Figura 12 Disco con las canciones "Ídolos de la radio" y "Mentir en amor es pecado". 108
Figura 13 Partitura del vals "Mentir en amor es pecado" 109
*F*igura 14 Partitura del tango *Riachuelo* 118
Figura 15 Piezas promocionales del filme "El Alma del Bandoneón" 121
Figura 16 Folleto de "Una superproducción de Argentina Sono Film" 121
Figura 17 Foto de rodaje de la película *La muchachada de a bordo*. 125
Figura 18 Afiche y anuncio de espectáculos sobre la historia del tango 151
Figura 19 Fotogramas de la película *Melodías de América* 159
Figura 20 Partitura del "Pericón por María" de Antonio Podestá 164
Figura 21 Fotogramas de *Yo quiero ser bataclana*, *Melgarejo* y *Así es el tango* 164
Figura 22 Fotograma de la película *Puerto nuevo*. 175
Figura 23 Fotogramas de ejecutantes de tambores 176
Figura 24 Fotogramas de *The little colonel* y *Así es el tango* 177
Figura 25 Nota y fotograma del Cuarteto Buenos Aires 179
Figura 26 Nota y fotograma de la Jazz Vocal Hamilton 179
Figura 27 Fotogramas de mujeres ejecutando el piano 194
Figura 28 Fotogramas de de jóvenes tocando el piano 196
Figura 29 Libertad Lamarque caracterizada Madama Butterfly, Aída y Mimi 201

Figura 30 Detalle de la nota "Plan de producción de Baires" 209
Figura 31 Staff de Pampa Film 210
Figura 32 Fotogramas de *Cuando canta el corazón* y *La casa de los cuervos* 211
Figura 33 Fotogramas de *En el último piso* y *Casamiento en Buenos Aires* 211
Figura 34 Fotogramas de *Cadetes de San Martín*, *Un señor mucamo* y *La guerra gaucha* 211
Figura 35 Partitura manuscrita de Julián Bautista para *La dama duende* 219
Figura 36 Transcripción de un fragmento de *Una luz en la ventana* 225
Figura 37 Partitura manuscrita de Julián Bautista para *Cuando florezca el naranjo* 230
Figura 38 Detalle de *runs* musicales en la partitura de *Cuando florezca el naranjo* 231
Figura 39 Transcripción de *El astro del tango*. 237
Figura 40 Fotograma y transcripción del leitmotiv de Selva 249
Figura 41 Fotograma y transcripción del leitmotiv de Irene 250
Figura 42 Fotograma y transcripción del leitmotiv de la tía Teresa. 250
Figura 43 Fotograma y transcripción del motivo de *Casa de muñecas* 252
Figura 44 Transcripción de un fragmento de *La novela de un joven pobre* 260
Figura 45 Nota sobre la grabación de la música para la película *Mujeres que trabajan* 261
Figura 46 Fragmento del manuscrito de Constantino Gaito para *Azahares rojos* 269
Figura 47 Transcripción *The Stagecoach* y *La guerra gaucha* 272
Figura 48 Reportaje a Lucio Demare en la revista *Cine Argentino* 282
Figura 49 Nota sobre la grabación de la música de *Margarita, Armando y su padre* 285
Figura 50 Nota sobre José Vázquez Vigo en la revista Cine Argentino 289
Figura 51 Nota sobre la grabación de la música de *Caprichosa y millonaria* 290
Figura 52 Fotografías de Libertad Lamarque, Mario Maurano y Alfredo Malerba. 292
Figura 53 Nota en Cine Argentino de Mario Maurano y la música de fondo 292
Figura 54 Fotogramas de Soifer en *Noches de Buenos Aires* y *Los celos de Cándida* 296
Figura 55 Nota sobre Rodolfo Sciammarella en *Cine Argentino*. 297
Figura 56 Entrevista a Hans Diernhammer en *Cine Argentino* 300
Figura 57 Nota de la grabación de la música de *Se abre el abismo* 302
Figura 58 Nota sobre el estreno de *Canción de cuna* 307
Figura 59 Nota y fotograma de George Andreani 311
Figura 60 Nota sobre Rodolfo Sachs en *Cine Argentino* 315

Introducción

Las historias y estudios sobre el cine argentino clásico coinciden en destacar el carácter predominantemente musical de este cine, especialmente en sus primeros años. Pero, paradójicamente, sus músicas no fueron estudiadas más que de modo parcial o aislado, mayormente tratadas mediante la mención de los cantantes, de las letras de las canciones y de algunos pocos compositores.

Nuestra primera intención al comenzar esta investigación fue la de ocuparnos de las músicas no diegéticas o "de fondo", que conformaban el aspecto más inexplorado de la banda sonora. Pero al adentrarnos en el análisis de las películas, nos encontramos con un universo de canciones y músicas bailables e instrumentales que colmaron la diégesis y que también permanecía mayormente desconocido. En este sentido, una de las primeras decisiones que tomamos para abordar esta investigación fue la de estudiar las músicas del cine de manera integral y panorámica, cuestión que permitió visibilizar la gran diversidad de géneros musicales y el modo en que estas músicas representaron identidades. Además del tango canonizado por las historias del cine argentino, nuestro relevamiento puso en evidencia que las películas estaban pobladas de otros géneros, como el jazz, las músicas tropicales, las músicas clásicas, las músicas de los inmigrantes y las músicas folclóricas.

Por otra parte, este abanico de músicas no fue algo exclusivo del cine, sino que respondió al contexto social de una Buenos Aires moderna y cosmopolita en la que se mezclaron tendencias modernizadoras con resistencias tradicionalistas (Sarlo, 1988). Baste con recorrer las grillas de la programación radial o revisar los múltiples géneros en los discos que grabaron "tangueros" como Osvaldo Fresedo o Francisco Canaro para acceder a la variedad de géneros musicales que sonaban en la ciudad, algunos nacionales como el tango, la milonga o el folclore y otros al ritmo de las modas musicales del mundo, como el *foxtrot*, el *shimmy* o los ritmos tropicales.

Por consiguiente, esta tesis se construye en el espacio de vacancia de los estudios sobre la música cinematográfica argentina con un espíritu panorámico que se propone dar cuenta de los modelos y las regularidades mediante los que se musicalizó la primera década del cine clásico incluyendo también, las variaciones estilísticas que ese canon tuvo.

El cine argentino sonoro industrial nace y se desarrolla durante la denominada "década infame" argentina, caracterizada por grandes cambios sociales, económicos y políticos. La composición social se encuentra atravesada por las grandes movilizaciones migratorias, la economía comienza a rehabilitarse de la crisis mundial de 1929 e inicia el primer proceso industrializador,

y las industrias culturales se desarrollan exponencialmente. En especial, la radio, el disco y el cine crecen con la invención de la transducción eléctrica del sonido o micrófono eléctrico.

En la época, estas industrias culturales conformaron un entramado sinérgico de medios integrado por el cine, la radio, los discos, el teatro y la edición de revistas y partituras, cuyas relaciones se observan con la circulación de estrellas radiales y fonográficas de la canción que protagonizaron las películas, por compositores y directores de orquestas populares que componían música para teatro y cine, y por autores de obras teatrales que guionaron para cine y escribieron las letras de las canciones que se convertían en éxitos.

En este contexto, las músicas cinematográficas caracterizadas por la variedad, la modernidad y el nacionalismo, son representaciones sonoras de una ciudad que abraza con entusiasmo los inventos y las novedades, pero que al mismo tiempo sobrelleva los cambios reafirmándose en una plataforma de "lo nacional". Sin embargo, estas ideas de lo nacional ya no responden a aquel perfil trazado por la Generación del 80 que exaltaba la pampa y el gaucho, y que el nacionalismo musical había adoptado, sino que la irrupción de lo moderno implicó una reconfiguración de las ideas de la nación y de "lo nacional" (Varela, 2016).

El folclore que triunfa en los teatros y la radio proviene del norte con la llegada de la *troupe* de Andrés Chazarreta a Buenos Aires y sus chacareras y malambos de ritmo vivo aportan una diferencia al carácter disfórico de los cielitos y estilos pampeanos. Las narrativas folclóricas se impregnan del tono del melodrama y el folletín en los exitosos radioteatros gauchescos. El tango, comienza a escribir su historia contada en términos de ascenso, y en esta historia su legitimación se refrenda vía Europa. Es decir, se configuran nuevas representaciones musicales de la nación que zanjan el desajuste entre la llegada de la modernización y el relato decimonónico de la tradición nacional.

Mientras que el cine sonoro industrial se constituyó en torno al uso de lo nacional urbano con el tango, las otras músicas fueron colocadas como un contrapunto identitario relacional, expresando la diferencia de lo extranjero, lo rural o lo exótico. Es decir, hubo un uso de las músicas para la representación de identidades que en ocasiones están en oposición (nacional – extranjero, o modernidad – tradición) y en otros casos conviven en un abanico multigénero.

Pero estas identidades representadas musicalmente no tuvieron sentidos absolutos, sino que por el contrario, se interpretaron con diversos significados de acuerdo con el modo en que fueron colocadas en los filmes y ancladas por el texto fílmico. Su sistema de identidades en oposición tampoco es fijo: el tango como quintaesencia de lo porteño se coloca en la representación de toda la nación, en tanto que las muñeiras, tarantelas y polcas representaron a las figuras de los

inmigrantes que en general no son tratados como una extranjeridad, sino que estas identidades conformaron un "nosotros" al modo de variantes de lo argentino.

La relación entre jazz y tango es también variable, a veces el jazz convive alternándose con el tango en las boîtes y otras veces se opone a lo nacional como una música extranjera y extranjerizante. La música clásica adopta generalmente un efecto de jerarquización ligado a la alta cultura, en tanto que en otras películas ocupa el lugar de la ridiculización y la parodia.

A diferencia de la representación de las identidades que expresaron las distintas músicas de la diégesis, las músicas de fondo se construyeron de acuerdo con el canon internacional. Aun, cuando los fondos representaron lo nacional, lo hicieron a través del modelo de musical internacional del cine clásico.

Estas músicas no diegéticas o "de fondo" constituyen el aspecto más desconocido de las películas. Luego de los primeros años de ensayos o "prueba y error" en los que los fondos estuvieron conformados por músicas variopintas, la música no diegética se consolidó en el denominado *modelo musical clásico* internacional, caracterizado por la instrumentación de la orquesta sinfónica, el uso de un lenguaje musical Romántico y Postromántico y recursos típicos de la cinematografía mundial, como la ilustración y el descriptivismo musical, el leitmotiv, la representación musical de los sentimientos y emociones de los personajes, y las atmósferas musicales para acompañar y reforzar el clima de las escenas (Kalinak, 1992, 2010). Es decir, estos fondos se compusieron y grabaron del mismo modo que se hacían en el cine hollywoodense y europeo.

Por otro lado, las músicas diegéticas y las no-diegéticas no estaban separadas en universos paralelos, sino que formaron parte de un sistema, de un entramado de enunciación sonoro y conectadas por distintos aspectos: ya sea porque el mismo compositor lo había realizado todo, porque música no diegética estaba constituida por canciones instrumentales, porque los motivos no diegéticos estaban tomados de las canciones o porque en definitiva, todo confluía en la unicidad de la película como una obra integral.

De acuerdo con estos argumentos, la hipótesis que atraviesa toda la tesis sostiene que las músicas diegéticas construyeron representaciones identitarias, principalmente de "lo nacional urbano", pero también de otras identidades definidas relacionalmente, como lo extranjero, lo rural, lo exótico o lo inmigrante. Por su parte, las músicas no diegéticas se construyeron siguiendo el modelo musical del cine clásico internacional y formaron parte del lenguaje cinematográfico clásico, al igual que otros rubros cinematográficos como la fotografía o el montaje. Es decir, las músicas de los argumentos y los personajes tuvieron sentidos identitarios,

en tanto que el lenguaje musical no diegético del dispositivo cinematográfico no difería del modelo clásico mundial.

A partir de este postulado, desagregamos una hipótesis en la que sostenemos que la multiplicidad de géneros musicales de la diégesis y el lenguaje internacionalista de las músicas no diegéticas se vio favorecido por la intensa movilidad de compositores, tanto argentinos como extranjeros que circularon en giras artísticas, inmigraciones y exilios. Esta movilidad también se explica por el contexto de modernidad y cosmopolitismo de Buenos Aires y sobre el fin de la década de 1930, por los exilios a causa de los fascismos en Europa.

La tesis está atravesada por tres enfoques teóricos que se complementan y permiten enmarcar conceptualmente el estudio: la historia cultural, los *film music studies* y los estudios sobre la modernidad en Argentina.

La Historia cultural pone el acento en las producciones culturales y su contexto histórico y se orienta particularmente a estudiar los fenómenos populares, la diversidad de las manifestaciones culturales y aquellas esferas excluidas por la historia positivista dedicada al relato de los hechos y las élites (Burke, 2006).

La representación es una categoría especialmente sensible para este enfoque, que piensa a las imágenes, textos o sonidos no como reflejos de una realidad, sino como *construcciones*. De acuerdo con Roger Chartier, el concepto de representación es clave para el proceso mismo de historización y funciona como el principio de inteligibilidad de la historia (1995).

Desde este enfoque, analizamos las músicas cinematográficas pensándolas como construcciones sociales de sentido. Las músicas diegéticas en las películas representaron/construyeron musicalmente identidades (nacionales, extranjeras, inmigrantes, urbanas, rurales, modernas, tradicionales o de clases sociales, entre otras) y las músicas no diegéticas representaron los sentimientos, emociones, atmósferas, climas y géneros de las películas mediante el modelo del cine clásico internacional.

Los estudios sobre la música cinematográfica o *film music studies* conforman un campo disciplinar enmarcado en los estudios culturales (*Cultural studies*) que se inicia a partir de la década de 1980 en el ámbito de la academia anglosajona. De este reciente y prolífico campo de estudios tomaremos los planteos teóricos de algunos autores que contribuyen especialmente para argumentar la hipótesis.

En primer lugar, el trabajo pionero de Claudia Gorbman (1987) que introduce para el estudio de la música cinematográfica las categorías de *diégesis* (de la teoría literaria de Gerard Genette) y de *no diégesis* como un concepto especialmente productivo para explicar la colocación extrínseca de las músicas de fondo en el sistema de enunciación fílmica.

En segundo lugar, Kathryn Kalinak retoma el trabajo de Gorbman -en particular sus análisis sobre la condición de "inaudible" de manera consciente de la música no diegética- para caracterizar toda una serie de regularidades que estas músicas presentan en el cine clásico y que la autora define bajo la categoría de un "modelo musical clásico" (Kalinak, 1992; 2010). Es este modelo el que tomamos para establecer los paralelismos entre la música no diegética del cine clásico mundial y la del cine clásico argentino y para la consideración de *internacionalista* que sostenemos en la hipótesis.

A más de tres décadas de la publicación de *Unheard melodies* (Gorbman, 1987) y de la instalación de los conceptos de música diegética y no diegética, se han suscitado numerosos debates sobre la esta división conceptual, tan problemática como necesaria. Es sobre esta distinción que nuestro trabajo estudia la representación de las identidades (en la diégesis) y la enunciación internacionalista (en la no diégesis), sin desconocer los debates y críticas que varios autores han interpuesto a la separación taxativa de esta "brecha fantástica" (Stilwell, 2007) y de la "falacia no diegética" (Winters, 2010).

Por otra parte, los cuestionamientos que emergieron de estos debates nos resultan provechosos para observar el modo en que los mundos musicales diegético y no diegético se enlazaron en el cine clásico argentino mediante, por ejemplo, el uso de motivos de una canción diegética para la construcción de la música no diegética.

Como anticipamos, los turbulentos cambios de las primeras décadas del siglo XX exigen incorporar reflexiones sobre el particular modo en que en la Argentina se entrelazan las fuerzas prospectivas de la modernidad con elementos que pugnan por la defensa de la cohesión nacional basada en la tradición y la construcción decimonónica de la "identidad argentina". La experiencia argentina de la modernidad ha sido analizada por Beatriz Sarlo como *modernidad periférica* (1988), y caracterizada por la *mezcla* como uno de los rasgos constantes en la cultura. Mezclas de criollismo y vanguardias, de inmigrantes de diversos países, de lenguas y de culturas que en esta tesis aplicamos como marco interpretativo para el estudio de las mezclas en las músicas cinematográficas, y que encuentra a su ejemplo más ostensible en el *musical multigénero*.

Bajo esta idea de modernidad y mezcla, Florencia Garramuño interpreta el tango y el samba como una síntesis única de un producto musical moderno que se construye mediante la búsqueda de sus raíces primigenias, en lo que denomina *modernidad primitiva* (2007). Por su parte, Miriam Bratu Hansen acuña la expresión modernidad vernácula para caracterizar el modo en que un Hollywood global funcionó de modelo para las experiencias cinematográficas en los diversos países (2009).

Uno de los mayores desafíos de la tesis consistió en el necesario abordaje interdisciplinar, que requirió poner en juego aspectos de la musicología y de los estudios sobre cine. Para esto, no solo bastó con aplicar conocimientos de estas dos disciplinas, sino que fue necesario realizar un análisis que tuviera en cuenta una doble articulación: por un lado la lectura de la música en tanto *música aplicada* a las películas y por otro lado, el modo en que los filmes se vieron intervenidos por esa musicalización. Además de las relaciones entre música, imágenes y texto fílmico, propusimos un abordaje analítico que no permanece únicamente en la inmanencia del objeto, sino que también repone las condiciones de producción, los discursos y los debates sobre estas músicas, mayormente publicados en las revistas de la época.

Es así que para esta investigación de base empírica propusimos un diseño cualitativo que permite profundizar en las descripciones del objeto de estudio y poner en evidencia el sentido y los modos de representación de las músicas en las películas.

El periodo estudiado comprende desde 1933 hasta 1943, es decir, los primeros diez años del cine sonoro industrial argentino. El hito que da comienzo al recorte temporal en 1933 es el año del estreno de las dos primeras películas del sonoro con tecnología de sonido óptico: *Tango!* de Argentina Sono Film y *Los tres berretines* de Lumiton que además, coincide con el inicio de la industria cinematográfica. El periodo estudiado finaliza en 1943 con la sanción del decreto 18.406 que modifica las políticas y la intervención estatal para el cine. Dentro de la década estudiada observamos una periodización interna conformada por los primeros años centrados en los musicales y la canción popular en los que la música no diegética y los compositores son variados, y también se ensayan y prueban distintos tipos de musicalizaciones. La segunda etapa que denominamos *de consolidación* se establece alrededor de 1937, con el afianzamiento de las partituras no diegéticas a lo largo de toda la película, compuestas en coincidencia con el modelo musical clásico internacional.

Resulta importante destacar que el modelo musical que comienza a consolidarse a partir de 1937 continúa durante todo el cine clásico, y será recién durante la década de 1950 que comienzan a observarse renovaciones en el lenguaje, por ejemplo, con las composiciones de Juan Carlos Paz, Astor Piazzolla y Viktor Schlichter. Esto es importante para esta tesis por dos razones: la primera es que esta investigación se centra en los años en los que el canon musical se construye, desde sus primeros ensayos hasta su consolidación o "época de oro". La segunda razón es que metodológicamente, la continuidad del modelo más allá de 1943, nos permitió incluir algunas fuentes documentales como contratos, textos y entrevistas a los compositores que, aunque tienen fecha posterior a nuestro recorte, hacen referencia también a las prácticas de los años del periodo en que nos enfocamos.

Las películas que analizamos fueron estrenadas dentro de los años del periodo establecido entre 1933 y 1943, y del universo conformado por 371 películas estrenadas, se fichó la totalidad y se analizaron las 218 disponibles que conforman el corpus de esta investigación. Este análisis extensivo del corpus, además de ser altamente representativo de todo el universo, permitió discutir algunos supuestos canonizados por las historias del cine como la omnipresencia excluyente del tango en los primeros años de la década de 1930 y el hallazgo de diversos géneros populares que funcionaron representando diversas identidades. También nos permitió observar las regularidades que conforman el modelo musical del cine clásico, como así también ciertas variaciones autorales y huellas estilísticas.

A la hora de ejemplificar los conceptos vertidos en los capítulos, resultó imposible incluir todo el material analizado, de modo que las películas que se mencionan responden a los ejemplos más significativos para construir la argumentación de cada unidad conceptual.

Para la recolección de los datos nos enfrentamos con el problema de la falta de conservación y archivo que padece el cine argentino: más de la mitad de las películas del período se encuentran perdidas (negativos o copias de calidad) y solo existen copias en 16 mm, o videos de *transfers* televisivos en baja calidad, cuestión que implicó una dificultad para realizar los análisis auditivos y las transcripciones, ya que la escucha musical se vio obstaculizada por las notorias distorsiones y ruidos. Sin embargo, la digitalización y la existencia en la Internet de la mayoría del material audiovisual en sitios como *Youtube, Vimeo* o *Cine.ar* propició la factibilidad para realizar el relevamiento y el análisis extensivo del corpus de filmes de la tesis.

Un aporte de gran valía consistió la recolección de entrevistas y textos de los compositores, ya que estos documentos permitieron conocer de primera mano aspectos relacionados con el oficio, las condiciones de producción y las visiones y opiniones de los creadores sobre la música para cine.

Peor destino de conservación sufrieron las partituras orquestales, ya que solo se encuentran aquellas pocas que algunos compositores preservaron en archivos personales, como el Archivo personal de Julián Bautista custodiado en la Biblioteca Nacional de España, algunos materiales de Juan Ehlert en el Archivo y Biblioteca del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken y bocetos facilitados por familiares de compositores como la partitura de Constantino Gaito para el filme *Azahares rojos* (1940).

Las partituras orquestales son una fuente valiosa de información ya sea por el registro mismo de la música escrita como por otros datos específicos de la música cinematográfica, como las marcas temporales para la sincronización que permiten recobrar huellas y procedimientos

de su producción. Sin embargo, su falta no implica que no se hayan podido realizar los análisis musicales de modo auditivo y mediante el diseño de la grilla de observación que explicamos a continuación. Cabe señalar que, a lo largo de los capítulos, las referencias específicas a las músicas están citadas mediante marcas temporales en el sistema de hora, minuto, segundo (00:00'00") que resultan útiles para ubicar rápidamente el ejemplo citado.

Resulta importante destacar que las partituras orquestales eran todas manuscritas dado que estas músicas no se editaron. Solo existía el *score* orquestal que escribió el compositor con indicaciones para la dirección de la orquesta para la grabación y se copiaban las *particellas* para los instrumentistas. Por el contrario, las partituras de las canciones que cobraban éxito a través de las películas se editaron y sus ventas formaban parte de la interrelación entre las industrias culturales.

Metodológicamente, se diseñaron tres instrumentos de observación y análisis que se articularon de manera complementaria para construir los argumentos de la tesis: la observación y análisis de las películas con énfasis en la banda sonora, la recolección y análisis de entrevistas y notas periodísticas de la época sobre la música cinematográfica y las entrevistas a familiares de los compositores.

El primer instrumento fue el relevamiento y análisis de las músicas cinematográficas que se sistematizó mediante una grilla de observación en la que se describieron y analizaron las músicas, combinando aspectos del análisis fílmico y el análisis musical. La grilla contiene los datos técnicos de la película (año, director, guion, estudio) a los que se sumó una transcripción de los datos de la música que aparecen en los créditos del filme, ya que esta información es un aporte que repone información ignota que no siempre se encuentra correctamente consignada en las bases de datos de referencia consultadas (Cine Nacional o IMDB). El análisis propiamente dicho se desplegó en dos columnas: una para la música diegética y otra para la música no diegética. Al final de la grilla se consignaron conclusiones y síntesis de lo observado, como las vinculaciones de la música con el texto fílmico y las imágenes, las relaciones entre las músicas incidentales y diegéticas, las reflexiones analíticas y las hipótesis emergentes de trabajo (ver ejemplo de grilla en Anexo 1).

Para las músicas incidentales se describieron las características del lenguaje musical, la orquestación, los tópicos y las representaciones que las músicas expresan. Para el caso de las músicas diegéticas, se tomaron en cuenta las asociaciones entre los géneros musicales con las imágenes y el texto para explicar la construcción de las representaciones identitarias.

El segundo instrumento de recolección de datos está conformado por el relevamiento hemerográfico en revistas de la época que aportó datos y críticas sobre los compositores, las

películas y artículos generales sobre la música cinematográfica. Las principales fuentes hemerográficas utilizadas -ya que condensan la mayoría de los datos sobre la música cinematográfica- fueron la revista *Cine técnica* y la revista *Cine Argentino*. También se extrajeron datos de las revistas *La canción moderna* que luego pasa a llamarse *Radiolandia*, *Sintonía* y su suplemento *Ondania*, *El mercurio musical*, *Martín Fierro* y *Sur*.

La tercera unidad de observación la constituyen los textos y entrevistas a los compositores (secundarias) o a sus familiares (primarias). Este relevamiento y análisis de las expresiones de los realizadores ya sea a través de las memorias familiares o mediante el rastreo hemerográfico buscó dar respuesta a las preguntas sobre abordaje de la representación como construcción histórico-cultural que sintetiza Peter Burke en: *"¿quién lleva a cabo la construcción?, ¿con qué constricciones?, ¿a partir de qué?"* (2006, p.123).

De estas voces se pueden reconstruir las influencias, tradiciones y recursos que se ponían en juego para hacer estas músicas y cómo estas vertientes se corporizaron en músicas que representaron las identidades nacionales y las músicas internacionales. También de estas fuentes surgen los orígenes, formaciones académicas y circunstancias de movilidad, inmigración o exilio de los músicos.

Resulta relevante realizar una aclaración terminológica sobre el concepto de "música clásica" que utilizaremos a lo largo de la tesis. En un sentido estricto, esta expresión se refiere a la música europea compuesta aproximadamente entre 1750 y 1820 cuyos principales referentes fueron Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven (en su primera etapa), sin embargo, la expresión "música clásica" también alude de manera generalizada a la música occidental europea de tradición académica. El campo de la musicología ha ensayado diversas expresiones para desambiguar esta categoría como "música culta", "música académica", "música de concierto" o "*art music"* (en el ámbito anglosajón). Todos estos conceptos son igualmente cuestionables ya que implicarían que las músicas populares no serían cultas, artísticas ni se ejecutarían en un concierto. Esta discusión excede el alcance de esta tesis, razón por la cual para este trabajo -si bien no desconocemos los debates del campo- hemos decidido utilizar la expresión "música clásica" en su acepción general y considerando además que es la que se utilizaba habitualmente en la época estudiada, como aparece enunciada en las revistas.

La difusa expresión de clasicismo también ha sido discutida en el campo del cine (Russo, 2008) (Bordwell et al., 1997). y a sabiendas del cierto grado de arbitrariedad que siempre implican estos rótulos, esta tesis no se ocupa de discutir el término sino de trabajar sobre el canon instalado, adscribiendo a todo lo que tiene de modélico el periodo, pero discutiendo algunos

aspectos del modo en que se caracterizó su música en las historias del cine argentino. En este sentido, tomamos en cuenta la periodización del cine clásico estipulada por Claudio España que encuentra su base en la industria articulada por un sistema de estudios y un sistema de estrellas (España, 2000) y coincide con lo que anteriormente Domingo Di Núbila describió como "la época de oro" del cine clásico (Di Núbila, 1998).

La tercera aclaración sobre la denominación de "lo clásico" se refiere a la categorización que define Kathryn Kalinak como *structural model of the classical score* para caracterizar el canon de música del cine clásico de Hollywood y que en nuestra tesis usamos para explicar el paralelismo que tenían los fondos musicales del cine argentino con el modelo internacional (Kalinak, 1992, 2010).

La tesis está estructurada en cinco capítulos; en el primero abordamos las teorías de los *film music studies*, los antecedentes y los principales debates internacionales y argentinos sobre la música cinematográfica de la época estudiada. A nivel internacional, las teorías y estudios sobre las músicas cinematográficas se han incrementado en los últimos años con los aportes de nuevos marcos interpretativos como las teorías decoloniales, feministas y la teoría de los tópicos musicales. En la primera parte del capítulo ofrecemos un panorama de las teorías y estudios sobre la música cinematográfica considerando que la manera en que se pensó la música y se desarrolló en paralelo bajo las diferentes teorías generales del cine. En este apartado de revisión de la literatura de los *film music studies* se desprenden conceptos centrales que luego estarán presentes a lo largo de los capítulos y tributan a la construcción de la hipótesis: la división entre las músicas diégeticas y no diegéticas (Gorbman, 1987), la idea de la existencia de un modelo musical clásico (Kalinak, 2010) y la teoría tópica para abordar los sentidos musicales (Monelle, 2006).

El segundo apartado del capítulo 1 desarrolla los antecedentes de la investigación mediante un recorrido por lo que se ha estudiado previamente sobre la música del cine argentino clásico. Del estado de la cuestión surgen los aspectos que no han sido estudiados y en especial, se pone de manifiesto el espacio de vacancia. La tercera parte del capítulo 1 avanza sobre los debates de la música para cine impulsados por compositores, teóricos y críticos que se inician con el comienzo del cine sonoro y se publican mayormente en revistas especializadas. Proponemos un paralelismo entre los debates internacionales y los que se dan en Argentina, ya que ambos ponen en evidencia coincidencias en los cuestionamientos sobre la artisticidad y el tono crítico hacia las industrias en términos de las condiciones de producción.

En el segundo capítulo ofrecemos un panorama del contexto de la época estudiado mediante distintas entradas. En primer lugar, proponemos un recorrido intertextual sobre las

investigaciones, teorías y autores que abordaron la cuestión de las "modernidades alternativas" en las primeras décadas del siglo XX en Argentina, como lo anticipamos al enunciar el marco teórico. De estos análisis emergen dos conceptos que atraviesan nuestro estudio: por un lado, las relaciones entre modernidad y tradición y entre lo nacional y lo internacional. Por el otro lado, el modo en que estas ideas se articulan entre sí en una *cultura de la mezcla*.

En el segundo apartado de este capítulo 2, estudiamos las condiciones de producción de la música cinematográfica, respondiendo a grandes rasgos a la pregunta ¿cómo se hacían?, es decir, cómo se componía, cómo se grababa/filmaba y con qué medios técnicos. En tercer lugar, abordamos la evolución que las músicas para cine atravesaron durante el periodo estudiado, ya que como anticipamos, se observan musicalizaciones heterogéneas de ensayos, prueba y error en los primeros años y una segunda etapa de consolidación con un afianzamiento tanto técnico como compositivo del modelo musical clásico. Esta evolución está analizada en clave de las relaciones entre las canciones y los fondos (diégesis y no diégesis), ya que la relación entre las identidades nacionales/extranjeras y la internacionalización que hipotetizamos se dirime en el seno de estas relaciones.

En el tercer y cuarto capítulo desplegamos de manera extensa el análisis específico del corpus fílmico y musical, en el primero nos extendemos sobre las músicas diegéticas y la representación de las identidades, y en el siguiente abordamos las músicas no diegéticas describiendo los elementos musicales que se construyeron bajo el modelo musical internacional.

Uno de los puntos que destacamos del tercer capítulo es que la construcción relacional de las identidades musicales no es fija, sino que adquiere diversas valencias identitarias en los distintos filmes. La otra cuestión que describimos en este capítulo es la enorme cantidad y variedad de géneros musicales que poblaron la diégesis y cuyo relevamiento discute la predominancia del tango en el cine clásico.

El capítulo recorre los diversos géneros musicales representados en las películas analizando sus asociaciones identitarias: el tango pasa de ser música de ciudad a la música de la nación que triunfa en todo el mundo, como se evidencia en el musical tanguero y en aquellos filmes que cuentan su historia. El folclore es la representación de lo rural y de lo histórico, aunque también se moderniza mediante representaciones espectacularizadas. El candombe y las músicas negras pertenecen al pasado histórico argentino o a una extranjeridad exótica tropical. El jazz representa lo extranjero y también a una clase alta que prefiere lo foráneo a lo nacional; la música clásica adopta el lugar de la jerarquización, la profesionalización musical y la "alta

cultura", aunque también se representa por la parodia y la burla a la burguesía *snob* y acartonada.

En el capítulo cuatro nos dedicamos a analizar las músicas no diegéticas en términos de su coincidencia con el modelo musical clásico internacional. El capítulo analiza la factura internacionalista de estas composiciones al describir las regularidades y los elementos característicos del modelo, como el uso estandarizado de la orquesta sinfónica, el lenguaje sinfonista Romántico y Postromántico o el uso del leitmotiv como organizador morfológico de la música a lo largo del filme. Un recurso característico del modelo es la ilustración musical o *mickey mousing* como práctica de sincronización con las imágenes, y en particular se enfatiza en los efectos musicales miméticos para representar acciones como escaleras, trenes y cabalgatas. Los sentimientos y las emociones -como función central de la música cinematográfica clásica- se representan mediante el uso de tópicos musicales decimonónicos, como la *ombra* y la *tempesta* para enfatizar la tensión y el dramatismo o el *singing style* para representar el romance y la feminidad.

Hacia el final del capítulo estudiamos el caso particular de las músicas no diegéticas orquestales que representan lo nacional folclórico y lo indígena. Lo que nos interesa destacar en estos dos últimos apartados del capítulo es el modo en que lo nacional se expresa mediante el lenguaje sinfonista del modelo musical clásico. En particular los tópicos indigenistas se construyen del mismo modo en que la música académica occidental exotizó el imaginario incaico, y que Hollywood adoptó como estereotipos musicales en los *westerns*.

En el capítulo cinco nos dedicamos a estudiar las trayectorias de los compositores en términos de la movilidad y los viajes como factor común. Las vidas profesionales de varios de los compositores para cine permanecen desconocidas ya sea en su totalidad o en su actividad para el campo cinematográfico, de modo que este capítulo tiene el propósito de reponer los datos que permitan completar el panorama de la música cinematográfica en respuesta al *¿quiénes?*

Si bien reconstruimos datos biográficos, el capítulo no se dedica a las biografías, sino que lo que nos interesa argumentar es el modo en que las vidas profesionales móviles de los compositores como experiencias de lo moderno, contribuyeron a la conformación del internacionalismo de las músicas cinematográficas no diegéticas y a la multiplicidad de géneros de las músicas diegéticas. Para esto, el capítulo está organizado en las diversas circunstancias de movilidad de los compositores como las giras artísticas, las inmigraciones y los exilios.

Para finalizar esta tesis, sintetizamos las reflexiones, hallazgos y aportes más relevantes en las conclusiones, y trazamos algunas posibles líneas de interés para futuras investigaciones.

Capítulo 1 Discursos, historias y teorías sobre de la música cinematográfica

Este capítulo condensa el marco teórico, los antecedentes y expone los principales debates que se dieron a nivel internacional y nacional sobre la música cinematográfica durante el periodo que estudiamos. Está organizado en tres partes: en la primera parte desarrollamos las principales teorizaciones sobre la música cinematográfica, en su mayoría surgidas del campo disciplinar de los *film music studies* hacia fines de la década de 1980. Estos tratamientos teóricos son relevantes para nuestro estudio ya que de ellos tomamos las principales categorías con las que abordamos el análisis de la música del cine argentino clásico.

De los autores y la literatura de los *film music studies* se desprenden conceptos centrales para la tesis que están presentes a lo largo de los capítulos, como por ejemplo, la división entre las músicas diegéticas y no diegéticas (Gorbman, 1987), la idea de la existencia de un modelo musical clásico (Kalinak K. , 2010) o la teoría tópica para abordar los sentidos musicales (Monelle, 2006).

Estas ideas tributan al planteo de la hipótesis que sostiene las representaciones musicales en tensión de las identidades nacionales y extranjeras aparecen representadas en las músicas diegéticas, en tanto que las músicas no diegéticas responden al modelo musical clásico internacional. Este modelo reprodujo regularidades y estereotipos de las músicas del Romanticismo europeo que analizamos bajo la teoría tópica de la música.

La segunda parte se dedica a construir el estado de la cuestión mediante el relevamiento comentado de los antecedentes del objeto de estudio, es decir qué se ha escrito sobre la música cinematográfica del cine clásico argentino.

La tercera parte avanza sobre los discursos que circulaban internacionalmente en la época sobre la música para cine. Los teóricos de la cultura, los compositores modernos, los directores comprometidos y la crítica especializada cuestionaron fuertemente las decisiones "facilistas" que la industria imponía, como así también el desconocimiento, la falta de consideración de la música como arte y las malas condiciones de producción a las que son sometidos compositores y directores de orquesta. Por su parte, la industria no se ve afectada por estos reclamos y sigue en su búsqueda de la efectividad que las canciones populares y los fondos musicales aportaban al éxito de las películas. Estos discursos internacionales son importantes porque se ponen en relación con las voces de los compositores y críticos en Argentina que recuperamos y citamos a lo largo de los capítulos y que reflejan un clima de época similar: quejas frente a la industria

por la desatención a la música y a su creación, el desconocimiento de los directores y productores, y los exiguos tiempos de la cadena de montaje de la industria cinematográfica.

1.1. La música cinematográfica como campo de estudio: enfoques, historias y discursos críticos

Este apartado recorre la literatura sobre la *film music* cuyas investigaciones hacia fines de la década de 1980 dan comienzo a los denominados *film music studies*, como materia enmarcada en los estudios culturales en la que convergen la musicología y los estudios del cine. Este corpus bibliográfico presenta una eclosión revitalizada de publicaciones sobre la música cinematográfica bajo nuevos paradigmas teóricos e historiográficos que ampliaron las fronteras del conocimiento histórico y cultural sobre el tema.

A nivel internacional, las principales novedades de los últimos años en las investigaciones residen en los abordajes de la *film music* a la luz del giro digital, la profunda transformación en las condiciones de producción del cine, las lecturas de la banda sonora desde la perspectiva de género, los enfoques decoloniales y la aplicación de la teoría tópica de la musicología como andamiaje renovador para interpretar el sentido en la música en general y en la música cinematográfica en particular. Una prueba del creciente interés del tema aparece reflejada en las publicaciones que compilan los más recientes estudios sobre la música cinematográfica y consolidan el campo de los estudios sobre música para cine.

Frente a la profusión de nueva literatura sobre el tema, en este apartado nos centraremos en aquellos antecedentes y en los fundamentos teóricos relevantes para el estudio de los cines clásicos. El primer interrogante presente en estos estudios surge en torno a la conformación de una teoría de la música cinematográfica, es decir, en qué consiste y cuáles son los fundamentos de una *Film Music Theory*. Si bien en el ámbito anglosajón se utiliza esta categorización, el concepto de "teoría" en inglés tiene una acepción bastante más abarcativa y ubicua que en nuestra tradición académica, y por esta razón, esta teoría es tanto más un campo disciplinar múltiple y diverso en el que se desarrollaron distintas concepciones, estudios, análisis, historias, posiciones y prescripciones acerca de la música cinematográfica que una "teoría" *strictu sensu*. Como lo expresa James Buhler en la siguiente cita, se trata tanto más de una *zona disciplinar*, que incluye en su campo diversos enfoques e investigaciones:

> Una teoría de la banda sonora se ocupa de lo que le pertenece, cómo está organizada de manera efectiva y cómo su estado en un objeto multimedia afecta su naturaleza, cuáles son las herramientas disponibles para su análisis y cuál es el régimen interpretativo que la teoría exige para determinar el significado, cuál es el sentido y la estructura que el sonido y la música aportan al cine y a otros medios audiovisuales. Más allá de eso, una teoría también puede delinear el rango de posibles usos del sonido (y la música), clasificar los tipos de relaciones que las películas han utilizado para la imagen y el

> sonido, identificar los problemas centrales y reflexionar y describir los usos efectivos del sonido en el cine.[1] (Buhler, 2019, p. 16).[2]

Con este problema, en términos de las diferentes colocaciones de la teoría se enfrenta Guido Heldt en su artículo *Film-Music Theory*. Su "enredo teórico" (*Theory Tangles*) consiste a nuestro juicio, en confundir la conformación del campo disciplinar con la idea de la construcción de una teoría. El "enredo" termina sin encontrar ninguna respuesta que permita encaminar toda la diversidad de enfoques teóricos del campo de estudios al intentar aunarla en una sola teoría de la música cinematográfica (Heldt, 2016).

James Buhler (2014) brinda un panorama histórico que clarifica los principales momentos de los estudios sobre música cinematográfica o *film music studies* construyendo un paralelismo con la periodización en tres paradigmas de las teorías sobre cine que distingue Francesco Casetti en la larga duración, surgidos a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial (Casetti, 2000).

Casetti denomina como "paradigma ontológico" a los trabajos de posguerra focalizados en una supuesta naturaleza inmanente del cine y de las películas como objetos identificables. Este paradigma centrado en preocupaciones estéticas intenta responder a la pregunta *¿qué es el cine?*, cuyo ejemplo más evidente es el libro ensayo de André Bazin con ese mismo título (Bazin, 1990 [1958]).

El capítulo dedicado a la música de la *Teoría del cine* de Siegfried Kracauer (1996 [1965]) pertenece a este paradigma ontológico (o también denominado estético) ya que propone una estética de la realidad o la *redención de la realidad física*, como explica el subtítulo. Para Kracauer, esta realidad física que el cine muestra es eminentemente fotográfica y ante este planteamiento de supremacía visual resulta especialmente interesante el modo en que aborda la música cinematográfica. Para Krakauer, la "música de fondo" es tal vez el elemento que menos adhiere a la realidad y, por tanto, es el artificio más convencionalizado y naturalizado. Su respuesta es llana: la música colabora con la continuidad y el énfasis de la mentada imagen fotografiada.

> ¿Qué pasa con el papel de la banda de sonido? Si las películas deben enfrentamos a nuestro entorno visible, es evidente que muchas cosas dependerán de la forma en que la palabra hablada, los ruidos y la música se vinculen con las imágenes. (Kracauer, 1996, p. 13)

[1] A theory of the soundtrack is concerned with what belongs to it, how it is effectively organized, and how its status in a multimedia object affects the nature of the object, the tools available for its analysis, and the interpretive regime that the theory mandates for determining the meaning, sense, and structure that sound and music bring to film and other audiovisual media. Beyond that, a theory may also delineate the range of possible uses of sound (and music), classify the types of relations that films have used for image and sound, identify the central problems, and reflect on and describe effective uses of sound in film (Buhler, 2019, p. 16).

[2] La traducción es propia, en esta y siguientes citas.

Para esto, describe toda una serie de categorías de las funciones y usos de lo musical que se anticipan a las categorías trazadas en los trabajos posteriores de Michel Chion. También en Kracauer pueden advertirse continuidades con el libro *Composing for the film* de Theodor Adorno y Hans Eisler (1971, [1947]), en particular sobre los aspectos fisiológicos de la música, el uso dramático del silencio y la combinación paralela y contrapuntística de imágenes, sonidos y músicas[3].

La cuestión crítica, no está ausente en la *Teoría del cine* y en el capítulo sobre música. El espíritu histórico del texto lo lleva a recuperar los debates críticos tempranos sobre el rol de la música, a partir de expresar las resistencias al cine sonoro y a la música de Renée Clair, de Charles Chaplin y de Eisenstein Pudovkin y Alexandrov como explicamos anteriormente (Kracauer, 1996, p. 139).

Al igual que Eisler y Adorno, Kracauer rechaza los estereotipos, clichés y significados fijos de la música, pero a diferencia de *Composing…* las critica en virtud de su protagonismo "cegador" que taparía lo más importante: las imágenes fotografiadas.

Retomando a Casetti, la teoría ontológica expresa una combinación entre presupuestos y logros, entre lo que *es* y lo que *debe ser*. Estudia la materia no sin una prescripción de cómo ese cine, o esa música cinematográfica debe ser: "las teorías ontológicas apuntan siempre a una esencia y con ella a definir el fenómeno, a conseguir un saber global, a medirse con una verdad." (Casetti, 2000, p. 23)

El paradigma metodológico siguiente implicó la aplicación de metodologías desarrolladas en otras disciplinas al cine, como la psicología, la sociología o la semiótica. Aunque no todos los abordajes son semióticos, este paradigma tributa al giro lingüístico como pensamiento dominante a partir de la década de 1960. Buhler encuentra que este paradigma marginó aún más la banda sonora al centrarse en el análisis de la imagen, la narrativa y la estructura del montaje. El libro de Roy Prendergast instala ya desde el título de su libro *Film music: a neglected art* (Prendergast, 2014) el olvido al que ha sido relegada la música por los estudios del cine, que comienzan a reponer esta vacancia a partir de la década de 1980.

Como lo sintetiza Casetti:

[3] Cabe destacar que Kracauer sólo cita a Eisler como único autor de *Composing for the Film* ya que la edición de 1947 se publica solo con su firma, sin la autoría de Adorno que se había retirado del libro para despegarse de la expulsión de Eisler por el McCarthysmo. Lou Eisler-Fischer -segunda esposa de Eisler- relata que luego de la guerra fría Adorno la visitó en Viena para intentar poner el libro a su nombre relegando la autoría de Eisler a una mera colaboración (Viejo, 2008).

> La pregunta que lo mueve ya no es "qué es el cine en cuanto tal", sino "¿desde qué punto de vista hay que observar el cine y cómo se capta desde esta perspectiva?" La atención se ha trasladado así hacia los modos en que se plantea y se conduce la investigación (Casetti, 2000, p. 23).

Estas líneas teóricas también impregnaron las teorías musicológicas que ubicaron el problema del sentido en primer plano, abordado desde las lógicas estructuralistas: las ideas de "lenguaje cinematográfico" y "lenguaje musical" pertenecen a este paradigma. Jean Mitry estudia las diferencias entre la lingüística y estos lenguajes que no poseen gramática ni sintaxis y resulta interesante su consideración respecto al ritmo como parámetro de similitud de la película y la música (Mitry, 1990). Como ampliaremos más adelante, el compositor y ensayista Carmelo Saitta en Argentina retoma este enfoque en sus textos sobre música y sonido cinematográficos (Saitta, 2016).

Es Christian Metz quien inauguró el campo de la semiótica cinematográfica mediante una aplicación de las herramientas de la lingüística estructural con un especial interés en el significado. En su análisis de los "objetos auditivos", examina al sonido como una característica de la imagen conservando la idea de predominio visual (Buhler, 2019). La idea de Metz de la banda sonora compuesta por series paralelas (música, ruidos, diálogos) en el enfoque amplio de la *dimensión sintagmática* es tal vez la categoría con mayor pregnancia, tanto para el análisis como para las instancias productivas del cine (Metz, 1973).

La corriente denominada neoformalista de la llamada también Escuela de Wisconsin retoma la preocupación por el lenguaje cinematográfico de los estructuralistas, pero aportando una perspectiva centrada en el problema de la narración de la tradición formalista rusa. David Bordwell, Kristine Thompson, Noël Carrol y Janet Staiger pensaron la música en términos de su relación con el sistema narrativo del filme. (Bordwell et al., 1997)

Buhler plantea que este modelo esgrime un tratamiento de lo musical como algo externo a lo cinematográfico. De hecho, la distinción entre música y el sonido de pantalla y fuera de pantalla es una categorización imago-céntrica, al tiempo que la distinción de la música y el sonido como diegético o no diegético es un valor de posición respecto de la narración.

Una de las derivaciones de esta línea es el método cinemétrico o *Cinemetrics* que consiste en un análisis basado en lo empíricamente medible, en particular las duraciones de planos, movimientos de cámara y cantidad de música con el objetivo de encontrar regularidades estilísticas[4].

Desde el campo de la musicología, en particular la corriente afín a la antropología del arte, Alan Lomax propuso un sistema similar de medición para el canto y la música dedicado particularmente a los estudios etnomusicológicos que denominó *Cantometrics* (Lomax, 2017 [1968]). Estos dos

[4] Para ampliar sobre el método Cinemetrics véase el sitio web http://www.cinemetrics.lv/

métodos -el cinematográfico y el musicológico- no han tenido interconexiones visibles en las investigaciones.

Con independencia de que la medición de algunos parámetros pueda ser metodológicamente válida, el conflicto con estas herramientas reside en que insisten en arribar a un análisis discretizado proveniente de la aplicación de la lingüística estructural a los discursos análogos o concretos como los son el cine y la música, problemática que ya había advertido Roland Barthes en *Retórica de la imagen* (Barthes, 1986). En este sentido, el sistema de escritura musical occidental es una tecnología ligada a un pensamiento que estructuró el *continuum* sonoro en las notas como unidades discretas, o mejor dicho, discretizadas (Chalkho, 2014). Como clarifica Rick Altman, la notación:

> (…) asume que cada sonido es único, discreto, uniforme y unidimensional. Al enfatizar las preocupaciones formales del aspecto interno y autorreferencial de la música, la notación musical desvía la atención de las dimensiones discursivas del sonido, ocultando el hecho de que el sonido es en realidad múltiple, complejo, heterogéneo y tridimensional" [5] (Altman, 1992, p. 16).

Para Altman, esto implica una distorsión sistémica e ideológica, que, por su parte, también ha sido cuestionada desde algunas voces de la musicología como "partiturismo" en términos de replantear las tradiciones arraigadas en la música académica que subordinan el análisis musical a la partitura casi de forma excluyente.

Esta posición es particularmente sensible para este estudio porque contribuye a la definición del método de análisis de la música cinematográfica que asumimos, que no descarta la partitura como un documento indudablemente valioso en varios aspectos, pero que no se circunscribe sólo a ella. Por otra parte, limitarse únicamente a la música escrita dejaría por fuera a la gran mayoría de las músicas cuya escritura no se haya conservado, y esto no debería constituirse en una causa para que no podamos abordar la música cinematográfica acudiendo al análisis auditivo y al análisis conjunto de la imagen y el sonido, en cruce con los documentos textuales de la época, como explicamos en la introducción.

Retomando los análisis estructurales o neoformalistas en los estudios musicales y cinematográficos, Buhler advierte que el neoformalismo tomó como modelo metodológico a los métodos musicológicos, no en términos de una transposición estricta sino en términos generales. Sin embargo, plantea que irónicamente "Bordwell estaba proponiendo esta analogía musical justo cuando el estudio académico de la música comenzaba un cambio profundo que lo

[5] Musical notation assumes that each sound is single, discrete, uniform, and unidimensional. Stressing the formal concerns of music's internal, self-referential aspect, musical notation diverts attention from sound's discursive dimensions, concealing the fact that sound is in reality multiple, complex, heterogeneous, and three-dimensional (Altman, 1992, p. 16).

alejaría de los amarres formalistas y positivistas que Bordwell encontraba tan atractivos"[6] (Buhler, 2019, p. 123)

Para Buhler, los neoformalismos remiten al paradigma ontológico en términos de una cierta prescripción estética propuesta por el mismo modelo de análisis, porque los conceptos de sintaxis cinematográfica y musical -como la lingüística sobre la que se inscriben- suponen, no sólo distinguir el uso normativo y no normativo, sino también determinar el uso correcto y adecuado (Buhler, 2014). Buhler incluye a los neoformalismos en la tercera generación de investigaciones que conforman el paradigma de campo, sin embargo, la preeminencia del modelo narrativo y el análisis de tradición estructuralista nos habilita a diferenciarlo de las investigaciones que historizan y estudian la banda sonora y la música cinematográfica mediante una renovación en los marcos interpretativos y metodológicos.

De acuerdo con Casetti, el tercer paradigma denominado "paradigma de campo" o "teorías de campo" piensa al cine desde la construcción teórica de un problema. Estos estudios no persiguen una *esencia* o una *pertinencia,* sino que conforman un campo de observación que se delimita mediante un "campo de preguntas" o problemática (Casetti, 2000).

Buhler encuentra que este paradigma habilitó una mirada revitalizada sobre la *film music* que había sido considerada como subsidiaria por los paradigmas ontológico, metodológico y -agrega Buhler- también musicológico. Esto no implicó necesariamente una fractura con las investigaciones anteriores, sino que se capitalizaron los avances metodológicos como guía para el análisis, y la interpretación cobró un nuevo énfasis con la introducción de la dimensión histórica (Buhler, 2014).

Es así como esta llamada también "tercera generación" de investigaciones sobre el cine coincide con la eclosión de estudios de la banda sonora y con una ampliación en los enfoques y recortes de los objetos de estudio, que se encauzan en comprender las fuerzas culturales, económicas y sociales que intervinieron en el desarrollo de la cinematografía, y especialmente, en construir un sistema explicativo que involucra a los objetos (las películas, los artefactos) y a las sociedades que hicieron y vieron cine. Por otro lado, advertimos el surgimiento de una práctica hermenéutica enfocada en las microhistorias del cine y el estudio y análisis pormenorizado de películas individuales y en las particularidades de las historias locales, en sintonía con la historia cultural de la denominada "Cuarta Generación" de la École des Annales (Chartier, 1995).

[6] The irony was that Bordwell was proposing this musical analogy just as the scholarly study of music was beginning a profound change that would take it away from the formalist and positivist moorings that Bordwell found so appealing. (Buhler, 2019, p. 123)

En este nuevo y amplio paradigma de campo se encolumnan las investigaciones enmarcadas en los estudios culturales, los posestructuralismos, los estudios poscoloniales y decoloniales, la teoría feminista, la teoría de género, los estudios sobre raza y etnia, la teoría crítica y la historia cultural, entre otros.

Buhler destaca en particular la posición de la teoría crítica (o la nueva generación de teorías críticas de estirpe frankfurtiana) a las que considera como la base teórica de la interpretación de la música cinematográfica dentro del paradigma de campo. Nuevamente *Composing for the film* de Adorno y Eisler se erige como un antecedente y una tradición insoslayable para los nuevos críticos.

Uno de los textos inaugurales para los nuevos *Film Music Studies* es *Unheard Melodies. Narrative Film Music* de la historiadora estadounidense Claudia Gorbman (1987). El libro estudia a la música cinematográfica en el marco de la teoría narratológica de Gérard Genette en combinación con aspectos teóricos que tributan al psicoanálisis. La autora sintetiza una serie de principios sobre el funcionamiento musical aplicado a la narración fílmica de los que nos interesa puntualizar dos aspectos: por un lado, sostiene que estas reglas no son prescriptivas, sino que emergen de un análisis descriptivo del corpus del cine clásico. En segundo lugar, no son universales, sino que surgen del estudio del canon del cine clásico como práctica dominante. El estudio describe el carácter de la banda sonora como *invisible* (no se muestran los medios de producción) e *inaudible* (las huellas del montaje y la propia música no se escuchan de manera consciente). La música asume las funciones de representar la emoción, dar continuidad y unidad al audiovisual y, sobre todo, reforzar la estructura narrativa, como la metáfora de un "tejido conectivo".

Probablemente, el aporte más influyente de Gorbman consiste en los términos que traslada de la narratología (Genette, 1989) para construir la distinción entre la música diegética y no-diegética que explica la función de la música en el cine narrativo. Como comenta Neumayer (2009), esta distinción ha demostrado ser tan insatisfactoria como indispensable, y se basa en determinar qué música pertenece al nivel narrativo primario o qué música escuchan los personajes, es decir, la diégesis o representación del universo ficcional en el que tiene lugar la historia. En otra capa, la extradiégesis es la música que pertenece al nivel exterior, dado a la escucha del espectador y que los personajes no advierten. El cine clásico denominó a estas musicalizaciones como "música de fondo", "comentarios musicales" o "sincronizaciones musicales" (Gorbman, 1987, p. 22 y ss.).

Ya la propia Gorbman advierte la problemática que conlleva la distinción mediante el estudio de los casos excepcionales que desafían los límites entre diégesis y no diégesis. Como señala en su discusión preliminar: "el único elemento del discurso fílmico que aparece ampliamente

en contextos no diegéticos y diegéticos, y a menudo cruza libremente la línea fronteriza entre ellos, es la música"[7] (Gorbman, 1987, p. 22).

Gorbman considera esta fluidez como una ventaja significativa que la música disfruta sobre otros elementos del sistema fílmico porque le permite realizar una amplia gama de funciones narrativas al mismo tiempo. Por su parte, Buhler repone el impacto inaugural del trabajo de Gorbman en particular sobre la cuestión de la diégesis: "Gran parte de la extensa literatura académica inspirada en su libro la ha seguido en la observación de casos en los que la distinción parece menos que estable y, por lo tanto, abre rompecabezas lógicos que pueden llenarse con especulaciones hermenéuticas"[8] (Buhler, 2019, p. 160).

Kathryn Kalinak también proviene del campo de la historia del cine y desarrolla un modelo para la música de cine a partir del análisis del filme *Captain Blood* de 1935 con música de Erich Wolfgang Korngold. Los diez atributos de la música del cine clásico que describe Kalinak pueden considerarse una ampliación de los principios de Gorbman organizados en términos de las relaciones y combinaciones explícitas e implícitas. Su trabajo incorpora la importancia del uso del *leitmotiv* como elemento estructurante y de las sincronizaciones musicales en el cine clásico como tradiciones de estirpe operística de Europa, principalmente de Alemania, y que encuentran su desarrollo en Hollywood con la inyección de talento musical que arriba a Estados Unidos exiliado del nazismo (Kalinak, 2010).

Michel Chion escribe en Francia cronológicamente en forma paralela a Gorbman, y los dos autores inician un fructífero intercambio. Gorbman promueve las ideas de Chion en el orbe sajón mediante la traducción y edición de *La Audiovisión* al inglés, en tanto que Chion toma de su trabajo fundamentalmente la distinción entre la diégesis y la no diégesis.

Chion complejiza la dualidad de Gorbman incorporando tal vez una de sus ideas más relevantes que consiste en la cuestión del sonido y la música fuera de campo, cuyo poder narrativo y expresivo está sustentado en la idea pitagórica de la *acusmática*, es decir, el poder que construye el sonido que se escucha sin visualizar su procedencia: "El sonido activo fuera de la pantalla [es] un sonido acusmático que plantea preguntas: ¿Qué es esto? ¿Qué está pasando? -cuya respuesta se encuentra fuera de la pantalla y que incitan a la mirada a ir allí y averiguarlo" (Chion, 1993, p. 85).

[7] "(…) the only element of filmic discourse that appears extensively in nondiegetic as well as diegetic contexts, and often freely crosses the boundary line in between, is music." (Gorbman, 1987, p. 22).

[8] "Much of the extensive scholarly literature inspired by her book has followed her in looking at instances where the distinction seems less than stable and so opens up logical puzzles that can be filled with hermeneutic speculation" (Buhler, 2019, p. 160).

Los trabajos de Chion son tanto más ensayísticos que investigaciones con estructura académica, o como lo expresa Gorbman: "Chion is a poet in theoretician's clothing"[9] (Gorbman, s/f).

La síncresis es tal vez el concepto que más ha trascendido del "glosario Chion". Él mismo acuña el término a partir de fusionar las palabras "sincronismo" y "síntesis" y vale la pena reponer su propia definición: "es la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando estos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional." (Chion, 1993, p. 65)

Chion explicita un enfoque fenomenológico del sonido que a su vez toma de Pierre Schaeffer, en particular, el concepto de escucha reducida proveniente de la idea de *reducción* de Edmund Husserl. Esto ha sido un aporte para pensar el audiovisual, pero es también evidente que esta posición teórica aplana la dimensión histórica y culturalista del objeto de estudio en favor de la construcción de categorías inmanentes y universales de la percepción auditiva.

Si bien el aporte central de Chion reside en la construcción de categorías pioneras para el estudio del sonido para audiovisual y el diseño sonoro, también tiene gran parte de su trabajo dedicado a la música. Su libro *La música en el cine* (Chion, 1997) que podría ubicarse en un área más afín a este estudio repite el carácter ensayístico de su obra sustentado en el análisis de un corpus muy diverso y no estructurado.

David Neumeyer reelabora el concepto de vococentrismo de Michel Chion en un modelo de la banda sonora en la que la voz tiene la agencia principal. Neumeyer se centra en las películas clásicas de Hollywood para lo que describe tres funciones principales: referenciales (como marcadores identitarios de tiempo, lugar, estatus social, etnia, etc.); expresivos (como marcadores de emoción) y motívicos (motivos musicales recurrentes que ayudan a la comprensión narrativa) y en este sentido coincide con Gorbman en que "(…) la primera lealtad de la música es a la narrativa (…)[10] (Neumeyer, 2015, p. 29).

Nos interesa destacar el énfasis de Neumeyer en el vococentrismo del cine clásico ya que permite explicar dos cuestiones: por un lado, el lugar preponderante que adquiere la voz cantada (como cohesión indisoluble de música y voz) en los musicales de los primeros años del sonoro. Por otro lado, la centralidad en la voz condiciona el valor posicional de las músicas incidentales que cobran protagonismo o se repliegan como "fondos musicales" respecto de su relación con los diálogos.

La problemática sobre las categorías duales de lo diegético y no diegético iniciada por Gorbman ha permeado con intensidad en los trabajos de Giorgio Biancorosso (2009), Robynn Stilwell

[9] Chion es un poeta con vestimenta de teórico.
[10] (…) that music's first allegiance is to narrative (…)" (Neumeyer, 2015, p. 29).

(2007) y Ben Winters (2010), y el abordaje teórico de esta distinción nos interesa ya que la posición que tomamos sobre esta diferencia define el alcance del objeto de estudio de este trabajo. Es decir, la concepción de una distinción determinante entre las canciones de la diégesis y la música no diegética ha conducido hacia investigaciones que se ocuparon de una u otra como cuestiones totalmente diferentes. El enfoque basado en esta distinción generó observaciones, investigaciones y teorizaciones que se dedicaron a estudiar unas u otras músicas como objetos de estudio separados. Lo que nos interesa tomar de estos nuevos marcos interpretativos es el modo en que discuten esta división conceptual, que en muchos casos obturó una mirada integradora y relacional de la música cinematográfica.

Como anticipamos en la introducción y como señalaremos en el punto siguiente, los pocos trabajos que existen sobre las músicas del cine argentino clásico se dedican a las canciones diegéticas. Lo que proponemos aquí no consiste en estudiar las músicas incidentales como el faltante que quedó sin explicar, sino que lo que nos interesa problematizar, es el modo en que un sistema musical bajo ciertas condiciones de producción y bajo un modelo de enunciación clásico construyó la musicalización del cine de la época. Este sistema musical está conformado por tanto por las músicas diegéticas como por las músicas no diegéticas cuya definición y enfoque originales de Gorbman y la narratología, ha sufrido nutridas revisiones y redefiniciones que resumiremos a continuación

Giorgio Biancorosso estudia la distinción entre la música diegética y extradiegética enfocada desde la recepción del cine clásico (Biancorosso, 2009). Esta perspectiva novedosa plantea que la música diegética está sujeta a una doble percepción por la que el espectador se enfrenta a un sonido real -el sonido grabado de la música a través de los altavoces- así como a uno virtual -la música como producto imaginario de agentes y causas internas al universo ficcional del filme. En su libro *Situated Listening: The Sound of Absorption in Classical Cinema* (2016) analiza el modo en que los personajes están representados como auditores o escuchas. Qué y cómo está representada la escucha en el cine de ficción le permite transpolar el análisis hacia una teoría de la escucha más allá de la pantalla con la conceptualización de los personajes como "oyentes situados" (2016). Por otra parte, considera a la música no diegética como una "iluminación exterior" que continuamente ayuda a enmarcar la película, como se evidencia en la estructura codificada del cine clásico mediante las colocaciones musicales en los comienzos (obertura de títulos) y finales. (Biancorosso, 2009)

Robynn Stilwell toma la categoría de lo diegético y no diegético como una oportunidad para estudiar sus solapamientos, transiciones, porosidades y préstamos. Sostiene que aquello que vale la pena reponer de las dos colocaciones musicales es justamente la relación entre ambas y

a esta mediación la denomina la “brecha fantástica” (*the fantastic gap*). Para esto realiza una cartografía de filmes y escenas que ponen en evidencia el poder expresivo, comunicacional e innovador que portan los usos ambiguos y mutantes entre la diégesis y la no diégesis.

Lo que nos interesa es que muchos de estos ejemplos se remontan al cine clásico, es decir, no se presentan sólo como innovaciones del cine moderno sino que lo fantástico de la brecha forma parte del canon. Una de las codificaciones más naturalizadas de la brecha fue institucionalizada en el género musical, por ejemplo, en los números musicales escenificados por Busby Berkeley que utilizó una música diegéticamente anclada contra una imagen que disolvió el espacio teatral en una configuración fantástica e imposible (Stilwell, 2007). Esta categoría se aplica para analizar el modo en que José Agustín Ferreyra utiliza las canciones insertadas en la trama de sus películas y que Domingo Di Núbila denominó “óperas tangueras” señalando su anticipación temporal al musical hollywodense (Di Núbila, 1998).

Ben Winters en *The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space* pone el acento en la construcción de la categoría de la música “no diegética” como etiqueta para englobar a todos los subrayados (*underscoring*) que se escuchan en las películas. La discusión de Winters se comprende dentro de un debate mayor sobre la categoría de realidad – irrealidad del cine, es decir, el formato cinematográfico no es algo “realista” y, por tanto, la música no diegética no está por fuera de la construcción de esa irrealidad. Para Winters -la pregunta sobre el espacio de la música- debería distinguirse en términos de: si parece que existe en el tiempo y el espacio narrativo o si parece "narrar" desde una distancia espacio-temporal. En cualquier caso, Winters diluye desde lo teórico y desde los ejemplos la tan mentada brecha entre la diégesis y la no diégesis (Winters, 2010).

Luego de este resumen sobre las teorías herederas de Gorbman en las que la música y el sonido están pensados desde lo narrativo, Buhler explica un conjunto de trabajos a los que engloba bajo la idea de una nueva teoría crítica, que para el caso de la *film music* y tal como lo mencionamos, encadena su tradición con Eisler y Adorno. En estos estudios se advierte un particular interés por las relecturas y reinterpretaciones del canon musical del cine clásico, pero observado a la luz de los nuevos marcos interpretativos críticos.

Bajo este paraguas Buhler ubica a los trabajos que estudian la música cinematográfica desde las perspectivas de los estudios postcoloniales y decoloniales, los estudios de género, feministas y *queer*. El enfoque de estas investigaciones se relaciona con la premisa de Paul Ricoeur de la *hermenéutica de la sospecha* (Ricoeur, 1990), en tanto que el cine construye un mito particularmente poderoso que suele presentar a la ficción como si fuera algo real. Es así como

la música deviene en un agente eficaz para operar de manera velada (invisible/ inaudible en el decir de Gorbman) en la construcción de la ilusión ideológica que se intenta desentrañar.

Una de las líneas de investigación más productivas bajo el foco de la teoría de género, la teoría feminista y la sexualidad estudia el modo en que la música operó performativamente en el cine clásico para reificar los estereotipos patriarcales y el modelo normativo sexogenérico.

A partir del artículo pionero de Laura Mulvey "Placer visual y cine narrativo" (2001 [1992]) se desarrolló todo un corpus de estudios sobre la música y el sonido cinematográfico bajo este enfoque que comentaremos a continuación , muchos de ellos, abonando el supuesto que, en general la música y el sonido están en el cine clásico asociados mayormente al tópico de la femineidad y a un estereotipo de mujer, como puntualiza Amy Lawrence en *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*: "en el cine clásico, el sonido se confunde con lo femenino"[11] (Lawrence, 1991, p. 111). Sobre el estudio de la voz y los mandatos genéricos en el cine clásico resulta relevante el libro de Kaja Silverman, quien aporta la dimensión sonora a la posición de Mulvey (Silverman, 1988).

Como lo señalan varios autores (Doane, 1987) (Buhler, Neumayer, & Deemer, 2010) (Gorbman, 1987) (Laing, 2007), existe una ligadura entre música, emoción y mujer, especialmente en el cine clásico. La música aparece como el vector de la emoción y, al mismo tiempo, la emoción es el territorio de los personajes femeninos. El tema de amor es más que nada, la música de la mujer, construida más precisamente mediante la orquesta de cuerdas[12].

El libro de Caryl Flinn *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music* (1992) inaugura una lectura de los diversos tópicos de interés de la teoría crítica. Con perspectiva marxista, aborda la categoría de la utopía planteada por Ernest Bloch para recorrer los modos en que la música para cine se construyó sobre la idea de *sublimación* del Romanticismo musical de inspiración netamente wagneriana. Flinn profundiza la cuestión de la representación del género en la música cinematográfica en su libro anterior *The 'Problem' of Femininity in Theories of Film Music* (1986).

Luego de estos antecedentes, uno de los libros que abordan el tema con mayor profundidad es *The Gendered Score: Music in 1940s Melodrama and the Woman's Film* de Heather Laing. Para Laing, la banda musical está organizada en términos de género y argumenta que la música no es simplemente un "significante de la emoción", sino "un elemento central de la forma en

[11] "(…) in classical film, sound is conflated with the feminine." (Lawrence, 1991, p. 111)

[12] Como amplía Gorbman: "Even though you're in the next room, you are likely to find that a certain kind of music will cue you in correctly to the presence of Woman on screen. It is as if the emotional excess of this presence must find its outlet in the euphony of a string orchestra" (Gorbman, 1987, p. 80).

que realmente entendemos la emoción dentro de la construcción del género"[13] (Laing, 2007, p. 7). Es así como la música "generizada" es un aparato central para la construcción de los atributos de género en la pantalla, que alcanzan un fuerte poder performativo como modelos culturales.

Por su parte, Amanda Howell avanza en el estudio de los cines postclásicos con el análisis de la representación musical de la masculinidad mediante canciones preexistentes de música popular utilizadas en la banda sonora. Por ejemplo, desde el soul y el rock and roll al post punk y el rock industrial, Howell encuentra en estas películas masculinidades asediadas cuyas luchas violentas son -en la mayoría de los casos- luchas por las identidades masculinas y heteronormadas construidas, representadas y narradas por las canciones pop (2015).

La función de la música cinematográfica estipulada por las teorías del cine que describimos anteriormente y que consistía en ubicar geográficamente la narración, comienza a ser discutida en términos de la construcción de estereotipos de raza y nacionalidad en dos sentidos: por un lado, por el carácter de agente cristalizador de estereotipos e identidades esencializadas, y por otro lado, mediante abordajes que exponen las operaciones musicales mediante las cuales Hollywood consolidó el sonido de los países, pero también de las etnias, los géneros y las clases sociales.

En este sentido, Michael Pisani en *Imagining Native America in Music* (2006) reconstruye la genealogía del estereotipo de una música indigenista que pobló de manera ubicua los *westerns*, desentrañando las múltiples mediaciones históricas del indigenismo musical que se remonta a su uso como exotismo en la ópera barroca hasta los tratamientos modernizadores de Antonin Dvořák, Igor Stravisnky o Aaron Copland, entre otros. Pisani observa el modo en que el tópico indigenista se naturaliza y se torna altamente resistente en términos de su codificación, y lo que es más interesante, muy poco o casi nada tiene que ver con las músicas de los pueblos originarios de América.

Los estudios sobre las músicas exotizadas se extienden hacia el análisis de los tópicos de Lejano y Medio Oriente y la representación de los estereotipos raciales y racializados, como por ejemplo, la asociación del tambor con la negritud. Mark Brownrigg (2007) resume los elementos utilizados específicamente para connotar el lugar exotizado mediante el uso de instrumentos no occidentales, las melodías asociadas a un lugar específico y los ritmos evocadores de cierta parte del mundo. Brownrigg señala que el exotismo generalmente

[13] "As a result, music takes on a crucial role less as merely a signifier of emotion and more as a central element of the way in which we actually understand emotion within the construction of gender." (Laing, 2007, p. 7)

representa un lugar distante y gobernado por costumbres ajenas a las normas de la cultura occidental, tácitamente blanca (Brownrigg, 2007).

Jane Gaines y Neil Lerner (2001) estudian el modo en que la partitura de Joseph Carl Breil para el film mudo pionero *The Birth of a Nation* (1915) de D. W. Griffith despliega motivos musicales que connotan el primitivismo asociado a la subjetividad afroamericana, especialmente, mediante el uso de los mencionados tambores. De acuerdo con Buhler, las asociaciones musicales comunes del jazz con la ciudad, ya sea como un sitio de urbanidad (musicales, comedias románticas) o como caída distópica (cine negro), vinculan la raza, el ritmo, el exotismo y el primitivismo de manera problemática, pero rara vez problematizada (Buhler, 2019).

A partir de la década de 1990 cobra fuerza en el campo de la musicología un conjunto de nuevas posiciones en torno al sentido musical que se enrolan bajo la denominación de *teoría tópica* (*topic theory* o teoría de los tópicos musicales) y que reconocen a Leonard Ratner como autor inaugural y a Raymond Monelle, Wye Allanbrook, Kofi Agawu, Robert Hatten y Danuta Mirka como los autores de las principales ampliaciones de este enfoque teórico. Esta teoría toma especial relevancia al desplegar un corpus teórico y metodológico que intenta desentrañar un tema especialmente escurridizo para los estudios de la música: los sentidos que las músicas evocan.

Qué significados portan las músicas y si estos mereciesen ser estudiados son cuestionamientos que han generado históricamente no pocas controversias, como lo ha planteado Leonard Meyer en *Emoción y significado en la música* al reponer las controversias entre "absolutistas" y "referencialistas" (Meyer, 2001) o Carl Dahlhaus en *La idea de la música absoluta* al explicar el derrotero histórico por el cual la crítica musical acuñó la concepción legitimada de la música absoluta o "pura" para la música académica cuyo formato dilecto y sublimado es la sinfonía. Dahlhaus explica una cuestión crucial: el concepto de música absoluta es una idea de estirpe kantiana, construida a partir del siglo XVIII en Europa que va a instalarse y a teñir la estética, la composición y la apreciación de la música como un orden dominante (Dahlhaus, 1999).

Ratner inicia este enfoque cuando advierte en su trabajo *Classic Music: Expression, Form, and Style* (1980) el uso de estos tópicos sobre significados y evocaciones presentes en la música del clasicismo que había sido considerada mayormente como "abstracta". Los estudios enmarcados en la teoría tópica no conforman un enfoque homogéneo: coexisten, por ejemplo, perspectivas más cercanas al análisis musical como metodología para analizar los *topoi* (Agawu, 2012) y perspectivas de impronta más culturalista que explican la construcción del sentido musical en clave histórica y social (Monelle, 2006).

Los tópicos son temas o unidades musicales que ganan significado mediante su uso y circulación en universos culturales compartidos. Para este estudio, tomaremos los aspectos de la teoría tópica que mejor expresen la dimensión cultural, social e histórica del discurso musical. Es así como resulta relevante la caracterización que explicita Melanie Plesch, en la que la posición culturalista queda claramente perfilada:

> Los *topoi* no son cualidades naturales de la música, ni son inherentes a ella, sino que son convenciones cultural e históricamente situadas y solo cobran sentido dentro de su propio contexto. (…) Esta capacidad de la música de evocar mundos de sentido a través del uso de *topoi* ha sido explotada a lo largo de la historia de la música occidental, particularmente en la ópera y el ballet, y a partir del siglo XX, en el cine. (Plesch, 2008, p. 83)

Si bien la teoría se origina en los estudios de la música académica, su fecundo potencial ha derivado en aplicaciones a diversos tipos de estudios musicológicos. Su alcance en términos de la codificación de significados y usos de tópicos recurrentes la convierten en un enfoque dilecto para interpretar el modo en que las músicas del cine clásico se construyeron y estandarizaron.

Entre las principales aplicaciones de este marco a los estudios de la música cinematográfica, mencionamos el artículo de Neil Lerner sobre la música para cine de Aaron Copland (Lerner, 2001), el trabajo de Alessandro Cecchi sobre el hallazgo de nuevos tópicos en el cine italiano experimental (Cecchi, 2013), el estudio de Juan Chattah sobre las combinaciones de tópicos en tropos en la música cinematográfica (Chattah, 2013), el trabajo de Sahra Moore sobre el leitmotiv de la película *Tiburón (Jaws)* (Moore , 2013), entre otros.

Bulher señala el modo en que los tópicos a los que define "como signos musicales convencionales con un significado inusualmente claro"[14] (Buhler, 2019, p. 189) son frecuentemente utilizados por los compositores para cine por su eficacia dramática.

La composición para cine mediante tópicos ha sido objeto de críticas y cuestionamientos tanto de académicos como de compositores, en particular por el lenguaje musical conservador de herencia decimonónica sobre el que se construyeron y por las resistencias de la industria a la música contemporánea (Adorno & Eisler, 1981), (Gorbman, 1987) (de Arcos, 2006). Es decir, aquello que estas músicas ofrecen en términos de eficacia e inteligibilidad se construye sobre el cliché, la estandarización o los "estereotipos perniciosos, pero a costa de resignar, a grandes rasgos, la originalidad y la artisticidad" (Buhler, 2019, p. 190)

Para finalizar este apartado, nos detendremos en las historizaciones de la música cinematográfica que emergieron en los últimos años apostando a reponer aspectos que

[14] "(…) as a conventional musical sign with an unusually clear signification" (Buhler, 2019, p. 189).

permanecían ocultos como el tratamiento por géneros o periodos (Altman, 1989) (Lerner, 2010) (Marks, 1997), las historias de la *film music* que incorporan cinematografías no hollywoodenses (Cooke, 2008) y los enfoques que discuten desde el sonido la construcción de la continuidad histórica y la definición legitimada del cine para denominar prácticas retrospectivas.

Este último es el caso del trabajo de Rick Altman que expresa claramente su posición en esta cita:

> Aquellos que relatan la invención del cine en el siglo XIX caen en un discurso teleológico, el relato original de una cosa que no ha dejado de existir desde su origen. Una vez inventado, el cine existe y ya sólo deberemos preocuparnos de su evolución en el seno de una definición establecida. La aproximación propuesta aquí es radicalmente diferente. Tratamos aquí de la invención social del cine, de su invención como práctica cultural, y no de su sola invención tecnológica. Como práctica cultural, el cine será, por supuesto, siempre cine, es decir, inestable. (Altman, 1996, p. 12)

Esta concepción con la que coincidimos es particularmente pertinente para este trabajo ya que Altman revisa especialmente los momentos de crisis y las discontinuidades, en especial, la transformación radical de casi todo lo conocido que acaece con la estandarización del sonido sincrónico. Como ampliaremos en el capítulo 2, es una de las causas del nacimiento de la industria cinematográfica argentina y también una transformación en los modos de musicalizar las imágenes en movimiento.

Allí donde el sonoro fue considerado por las historiografías (Bordwell et al., 1997) como heredero natural del mudo, Altman advierte un cismo, en el modo en que las tradiciones de la radio, la fonografía, la telegrafía y la música como mano de obra reconvertida ingresan a esta nueva cinematografía y la modifican con una "textualidad particular" (Altman, 1996, p. 13). Con este andamiaje teórico aborda la historia del musical hollywoodense en *The American Film Musical* (Altman,1989)

La creciente profusión de historias del cine con diversos enfoques, periodizaciones, latitudes y géneros publicadas en los últimos años en el mundo ponen en evidencia la persistente vacancia de una historia sobre la música del cine argentino. Varios de los estudios que relevamos en este apartado integran con mayor o menor intensidad la variable histórica, de modo que complementamos la construcción de los antecedentes con los siguientes trabajos organizados y enunciados como historias.

El libro de Russel Lack *Twenty four frames Under: a Buried History of Film Music* (Lack, 1997) tiene la excepcionalidad de ser el único libro de la esfera sajona que se ha traducido y publicado en castellano como *La música en el cine* (Lack,1999) y que ofrece un panorama histórico de la música cinematográfica considerando los efectos y funciones en el film. Comparte con la historia pionera *Film Music, A Neglected Art. The history and techniques of a new art form, from silent films to the present days* de Roy Prendergast (Prendergast, 2014

[1992]) la crítica al status relegado de la música en los estudios de cine bajo las metáforas de "lo enterrado"(*buried*) o "descuidado o abandonado" (*neglected*). Por su parte, el texto de Prendergast abunda en análisis musicales de aquellas películas que se constituyeron como ejemplares para la *film music* situándose metodológicamente cercano a las corrientes analíticas de la musicología.

La historia de Mervyn Cooke *A History of Film Music* (2008) es uno de los más loables proyectos por superar la hegemonía de la historia de Hollywood como cuasi sinónimo de historia universal. El libro coloca el relato hollywodense en relación con las historias de la música cinematográfica en Francia, Reino Unido, la Unión Soviética, Japón e Italia. Además, contrapesa la literatura excluyente del film de ficción con partes dedicadas al estudio del documental, el film de animación y la TV, al tiempo que contempla los usos de las músicas académicas, los géneros populares, la canción y las tendencias recientes del "*new Hollywood*" (Cooke, 2008).

Cooke coeditó junto a Fiona Ford una compilación con sustanciosos artículos, que junto con el *Oxford Handbook of Film Music Studies* editado por David Neumeyer (2014) -de los que citamos varios capítulos en este apartado- se constituyen en los desarrollos investigativos más actualizados sobre la film music, al tiempo que problematizan en detalles algún aspecto del campo. Mencionamos a modo de referencia y antecedentes algunas de las publicaciones más relevantes que tratan recortes específicos, como el libro de Marcia Citron sobre la ópera en el cine *When Opera Meets Films* (Citron, 2010), el estudio sobre el rol de las canciones en la articulación entre el mudo y el sonoro en Estados Unidos en *Saying it with songs: popular music and the coming of sound to Hollywood cinema* de Katherine Spring (Spring, 2013).

The Cambridge companion to film music, ofrece un panorama amplio que contempla problematizaciones sobre aspectos teóricos, trabajos sobre la producción, el análisis y la recepción de la música cinematográfica y reflexiones sobre las transformaciones a partir del giro digital. El libro incluye una parte dedicada a la "Music in World Cinemas" con textos sobre cinematografías de Japón, India, Italia, Francia y Alemania (Cooke & Ford, 2016).

En estas compilaciones y a pesar de los loables intentos de decolonializar la mirada y ampliar los horizontes más allá de Hollywood, América Latina y la esfera hispanohablante permanecen aun ausentes. Como explicaremos en los apartados siguientes, los estudios sobre la música cinematográfica están comenzando a producir investigaciones y publicaciones en la región, y es en este campo de interés en donde se inserta esta tesis.

1.2. Consideraciones, antecedentes y ausencias sobre la música en los estudios del cine argentino.

En este apartado realizamos una revisión de los textos sobre el cine argentino (historias, libros y artículos) con el objetivo de poner en evidencia el espacio de vacancia que existe sobre los estudios de la música cinematográfica argentina. Esto es particularmente significativo porque mientras que la producción musical para cine en el contexto de las industrias culturales fue rica y numerosa, apenas aparece mencionada en la literatura. En este sentido, las músicas populares y diegéticas recibieron un poco más de atención que las músicas de fondo, a pesar de que nombres ilustres de la composición musical académica realizaron varias partituras no diegéticas.

Los trabajos existentes sobre el tema han avanzado sobre el tango, que aparece no sólo estudiado como un género musical en sí, sino que, a su alrededor, se definieron narrativas y géneros cinematográficos, como la "ópera tanguera", "cabalgata tanguera" o el "melodrama tanguero" (Di Núbila, 1998).

El tango es pensado como epítome de lo nacional moderno en una doble dimensión: como modo de autorrepresentación para el público local y como agente de exportación en virtud de su éxito internacional. Los discursos sobre el tango presentes en las películas y en las revistas de la época construyeron una asociación directa entre tango y nación. Nuestro supuesto es que esta reafirmación de lo nacional- tanguero influyó en las historias y estudios posteriores. Es decir, el cine era tanguero no porque hubiera más tango que otros géneros, sino porque muchas películas cristalizaron discursivamente al tango y al universo tanguero como "lo nacional". Esta concepción histórica sobre el tango en el cine produjo una mirada excluyente que obturó los estudios sobre las otras músicas y géneros, que también estaban presentes en los filmes y que nos permiten describir un espectro musical amplio, internacionalista y variado de la época que desarrollaremos en el capítulo 3.

Las historias del cine argentino han dedicado muy poca o casi ninguna atención a la música cinematográfica. Esto presenta una notoria contradicción, ya que mientras se menciona la importancia y centralidad de la música en la propia conformación del cine de esta época, la música no está trabajada y en ocasiones apenas se mencionan sus creadores. El filme musical y sus nombres vernáculos como la "cabalgata tanguera" o la "ópera tanguera" estaban en gran parte estructurados en torno a la música. El *melodrama* (melodía y drama), como género predominante con características presentes en toda la filmografía de esos años, justamente basa su regularidad genérica en el énfasis dramático de la emoción y el sentimentalismo construido

por los climas musicales: “El melodrama -acción y música- es el modelo adoptado por Romero en sus películas más dramáticas” (España C. , 2000, p. 143).

Domingo Di Núbila en su libro canónico *La época de oro. Historia del cine argentino I* (Di Núbila, 1998 [1960]) realiza aisladas menciones a lo musical en general asociadas a los comentarios críticos de los filmes. Sus apreciaciones sobre la música se emparentan con las menciones a la música de la crítica periodística de la época[15].

Una similar vacancia se encuentra en la compilación dirigida por Claudio España *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933-1956 volumen I* (España C. , 2000). La estructuración del texto, organizada en torno a los estudios, las películas, las estrellas y los realizadores recupera las figuras musicales protagónicas del cine como cantores, cancionistas y algunas orquestas, pero apenas menciona a los compositores o las instancias productivas vinculadas a la música. Por ejemplo, el caso ineludible del compositor, arreglador y director de orquesta Francisco Canaro, sólo aparece tratado en su faceta como productor.

Estas ausencias son particularmente significativas ya que el libro sí dedica varios apartados a otros rubros del cine como la fotografía, la escenografía y el guion[16], e inclusive cuando menciona la importancia de los cantantes como primeras figuras del cine, se observa que lo musical es tratado como perteneciente a otra esfera, y no como parte constitutiva de lo cinematográfico.

Nos interesa acotar que el libro *Cine Sonoro Argentino 1933-1943* de Abel Posadas, Mónica Landro y Marta Speroni le dedica el primer capítulo al sonido y la música. Si bien esta fuente no es tomada en consideración para este estudio ya que sus expresiones carecen de fundamentación mediante fuentes acreditadas y permanecen en el orden de la ensayística o las opiniones, nos parece importante reponer la intención de los autores de incluir lo sonoro y musical. El contenido menciona a compositores y datos que aparecen publicados por primera vez en un texto de estas características pero con un tratamiento subjetivo y posicionado en los juicios de valor acerca de la calidad, pertinencia y oportunidad de las músicas cinematográficas (Posadas et al., 2005).

[15] Ponemos como ejemplos las siguientes citas: “Julián Bautista puso muy buena música, empleando como leit-motiv una polonesa de Chopin” [sobre la película *Concierto de almas*] (Di Núbila, 1998, p. 366), “En cuanto a la música de Lucio Demare, defectos sonoros, especialmente de regrabación, impiden juzgarla con certeza.” [Sobre *Prisioneros de la tierra*] (Di Núbila, 1998, p. 263), “y teniendo sus mejores apoyos en la excelente música de Alberto Ginastera” [sobre *Malambo*] (Di Núbila, 1998, p. 376)

[16] “La fotografía en el cine argentino” (España, 2000, p. 89), “Raúl Soldi” (España, 2000, p. 200), John Alton (España, 2000, p. 220), “Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari” (España, 2000, p. 240), “Art déco” (España, 2000, p. 272), entre otros.

La discordancia que emerge entre el consenso sobre la importancia de la música -en particular en el origen del cine- y la falta de estudios sobre ella se han perpetuado en diversos textos. Alberto Elena en un artículo sobre los inicios del cine en América Latina señala que "El caso más paradigmático de confluencia entre el cine y la música popular se daría sin embargo en Argentina, donde la fortuna histórica del tango difícilmente podría disociarse del éxito del cinematógrafo" (Elena, 1998, p. 36).

En 2004 Mariana de Tomaso publica el artículo exploratorio "La música en el cine argentino", que como refiere la autora, sondea algunas bases preliminares para estudios venideros. La autora da cuenta de la ausencia de estudios sobre el tema al tiempo que advierte la relación entre la música y la representación de identidades en el corpus de filmes acotado que aborda:

> La hipótesis central de este trabajo, como puntapié inicial para investigaciones posteriores, es que a partir de la música, el lenguaje menos unívoco, se pueden advertir oposiciones generacionales, de clase, de mercado, o de identidad, que se manifiestan en el interior de las películas y por fuera de ellas. Por ejemplo, entre mandato paterno y vocación, entre burgués y popular, entre artístico y de entretenimiento, entre argentino y europeizante o extranjerizante (de Tomaso, 2005, pp. 84,85).

Dentro de una periodización abarcativa -que sin ser exhaustiva considera producciones desde el mudo hasta el s. XXI- el texto señala algunos de los tópicos de la música del cine clásico argentino como la centralidad del tango como música popular identitaria, particularmente en los primeros años para luego centrarse en la descripción del uso de la música de compositores académicos y de músicas preexistentes del repertorio "clásico" con las que se intentó jerarquizar y dar valor artístico a determinadas producciones.

En este sentido, Jorge Finkielman en el capítulo 3 "The Cinema Orchestras" de su libro *The Film Industry in Argentina: An Illustrated Cultural History* estudia a los compositores y orquestas de tango y algunas también de jazz que trabajaron acompañando al cine mudo y como espectáculos que funcionaban como atracciones entre las películas (Finkielman, 2004).

El tango en el cine ha sido uno de los temas más transitados en los escasos textos sobre la música en el cine argentino, e hipotetizamos que este recorte ha producido la falsa suposición que en los primeros años del sonoro, el tango era la música y la temática casi excluyente. Como analizaremos en el capítulo 3, en el espectro de músicas populares de la época el tango y el jazz eran los géneros dominantes, pero, las películas también se musicalizaron con folclore, músicas populares europeas (pasodobles, tarantelas, polcas, etc.) y músicas "clásicas".

El texto de César Maranghello "No todo fue tango y rock en el cine musical argentino (1933/1955)" se dedica a reponer las otras músicas que habían quedado historiográficamente tapadas por un discurso dominante de lo tanguero, al realizar un recorrido que da cuenta de la variada riqueza musical que tuvieron las películas (Maranghello, 2018).

En el mismo volumen, Jorge Grassi y Anabella Bustos sostienen que la construcción cine - tango moldeó los rasgos identitarios de los argentinos. En sus palabras, el tango en el cine fue "patria" y factor aglutinador y homogeneizador para los muy diversos inmigrantes (Grassi & Bustos, 2018). Nuestro trabajo va a discutir esta afirmación por varias razones: en principio porque presupone la existencia de una identidad argentina allí donde preferimos pensar en *identidades.* Esta idea plural de las identidades tiene su correlato en la multiplicidad de músicas que sonaron en las películas y que apelaron a múltiples sentidos identitarios tributarios de los procesos inmigratorios y del folclore rural como "radiografía" y quintaesencia de la nación. Por otro lado, estas representaciones musicales de las identidades, como desarrollaremos en el capítulo 3, no tienen un final teleológico superador, sino que permanecen en el juego de las tensiones y se definen por oposiciones que tampoco son fijas. Por ejemplo, en ocasiones el jazz y el tango aparecen como opuestos entre sí connotando ideas de lo nacional como antípoda de lo norteamericano, otras veces el folclore y el tango conjugan contrapuntos de lo urbano y lo rural, y en otros casos, por ejemplo, la música clásica y la música popular se oponen en términos de élite y pueblo, siguiendo también las reglas de los géneros cinematográficos.

En el mismo libro, el capítulo que desarrolla el investigador brasileño Guilherme Maia es central, ya que aborda al musical latinoamericano de la época dorada (argentino, mexicano y brasileño) desde una perspectiva comparada. Su trabajo pone en evidencia características propias del género y en particular, la ausencia del doble enfoque que según Rick Altman (1989), define la estructura narrativa del musical clásico de Hollywood. Maia concluye que la regla de oro que define al musical estadounidense no es aplicable a los musicales latinoamericanos y como lo expresa claramente: "quizás el gesto analítico más importante sea, en primer lugar, descolonizar la audiovisión y saborear estas obras como son, y no como deberían ser según paradigmas construidos a partir de cualquier otra cinematografía." (Maia, 2018, p. 95)

Una mirada ampliada sobre todas las músicas presentes en la pantalla no implica desconocer la fortaleza que une al tango y al cine desde el periodo mudo y su consolidación en los primeros años del sonoro. Al respecto, el artículo de Diana Paladino "El cine en dos por cuatro (en la primera mitad del siglo XX)" señala una cuestión central: el cine se musicaliza con tangos al tiempo que escribe a través de la pantalla una "historia oficial del tango", o mejor dicho la historia que la década de 1930 esgrime como legítima, y que reproduce el relato ascendente desde los orígenes orilleros hacia su ascenso social. Como lo expresa Paladino sintéticamente: "Tango y cine, entonces, conformaron en armoniosa simbiosis el imaginario social porteño de esos años." (Paladino, 2002, p. 57). Esta simbiosis se construye particularmente en los

estereotipos tangueros (la “milonguita”, el compadrito, los “niños bien”) y, especialmente, en una moral con final redentorio y aleccionador tan caro al melodrama.

De acuerdo con Paladino, lo tanguero en el cine es una música y es también un universo social de sentido; y esto nos interesa, ya que nos permite trasladar este concepto a otros géneros musicales y a las esferas de sentidos que el jazz, el folclore o la música “clásica” evocaron en las películas.

El tango en el cine es estudiado a través de varias décadas por Héctor Goyena, quien en su artículo “Esplendor y ocaso: el tango en el cine argentino entre 1930 y1960” enfatiza la particular gravitación que ejercieron los directores José Agustín Ferreyra y Manuel Romero. “quienes manejaron los resortes del tango haciendo que música y letras se fundieran en la trama y propendieran a incrementar las emocionesque producía en los espectadores.” (2022, p. 14)

Por otra parte, las representaciones de este universo tanguero de músicas y sentidos sociales fueron el blanco predilecto de los cuestionamientos conservadores de Carlos Alberto Pessano y del senador Matías Sánchez Sorondo desde el Instituto Nacional de Cinematografía y desde la revista *Cinegraf*, tal como lo señalan Clara Kriger (2010) e Iván Morales (2017).

La “simbiosis” entre tango y cine en los ‘30 que refiere Paladino hunde raíces en tres antecedentes: las películas de Gardel, el teatro musical o sainete y el acompañamiento del cine mudo. Estos tres precedentes, además, funcionan como marco explicativo para entender lo tanguero como una continuidad en el espectáculo popular a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX.

Las exitosas películas de Gardel -tanto los cortos filmados en Argentina con el sistema óptico de Lee De Forest como los filmes franceses y norteamericanos- fueron precursoras y oficiaron de modelos para que el naciente sonoro industrial inicie la explotación del musical tanguero característico de los primeros años de la década de 1930. Como lo señala claramente Di Núbila:

> Un factor que contribuyó decisivamente a popularizar al cine sonoro argentino de los primeros tiempos fue la serie de películas animadas por Carlos Gardel en estudios norteamericanos y franceses; aunque rodadas en el extranjero, casi todas con directores y elencos de apoyo extranjeros, la mayoría de ellas fue coloridamente argentina a través del carácter, el lenguaje y las canciones de su protagonista, así como, a veces, de algunos personajes secundarios. (Di Núbila, 1998)

Pablo Piedras y Lucía Rodríguez Riva también reafirman la influencia que los filmes de Gardel imprimirán en el cine argentino de la década de 1930 en las conclusiones de su texto sobre la producción de Gardel en Joinville (Rodríguez Riva & Piedras, 2019).

Complementariamente, Marvin D’Lugo pone el foco en las películas “hispanistas” de Joinville, señalando algunos conceptos claves que retomaremos en esta tesis. Por un lado, la importancia de la radio como factor cultural y tecnológico imprescindible para la emergencia del cine sonoro

mundial, que tendrá una eficacia medular en el éxito de las cinematografías vernáculas. El sistema de estrellas de la canción se traslada al sistema narrativo cinematográfico basado en procesos de identificación. Por otro lado, D'Lugo acuña el concepto de "trasnación hispánica", como el modo en que Hollywood "empaqueta" a todo lo hablado en castellano como un universo indiviso en el que se mezclan gauchos, charros, gitanos, toros, tango, etc. y que conforma un imaginario desterritorializado que refuerza aspectos tradicionalistas de una supuesta cultura común (D'Lugo, 2007, p. 149).

Sobre esta idea, es interesante analizar las formulaciones que la producción hollywoodense hace del tango, como lo estudia Pedro Ochoa en su volumen *Tango y cine mundial* (2003). La caracterización del tango como una música *for export* de Argentina y al mismo tiempo como un espejo que devuelve hacia el país una imagen legitimada de esa música con orígenes *non sanctos* tiene dos hitos principales. Por un lado, el ascenso mundial de Carlos Gardel y por otro, el antecedente de Rodolfo Valentino, los dos casos mediados por la cinematografía[17].

En este sentido, Sergio Pujol se apoya en la figura emblemática de Rodolfo Valentino y su famoso tango "a la Hollywood" del filme *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Ingram, 1921) para caracterizar el ambiente cultural de la Buenos Aires de los años veinte y sus relaciones con el mundo, en lo que caracteriza como un clima cultural de tensiones y amalgamas entre lo local y global previo a nuestro periodo (Pujol, 2016).

Jorge Miguel Couselo relata la práctica habitual de acompañar musicalmente el cine mudo con orquestas de tango. Esto conformaba una doble atracción ya que el público asistía al cine no sólo a ver la película sino también atraído por la orquesta o por el cantante: "Me acicatea un recuerdo muy de niño: los cantores concitaban sus adictos que los seguían de sala en sala." (Couselo, 1977, p. 1303). Couselo concluye afirmando que el cine argentino fue el ámbito *natural* para el tango.

El teatro vernáculo en sus formas de sainete, revista y comedia musical comienza a incorporar al tango en la década de 1910 y ya de manera constante en la década de 1920, tanto musicalmente como en los temas y personajes arquetípicos (Ordaz, 1977). La continuidad de esta práctica con el cine se observa en las numerosas adaptaciones de las obras teatrales a guiones cinematográficos, como por ejemplo, los sainetes de Arnaldo de Malffati y Nicolás de las Llanderas, Alberto Vaccarezza o Ivo Pelay, entre otros.

[17] Para ampliar sobre las representaciones de "lo argentino" en el cine internacional y las conexiones entre la cinematografía argentina e internacional véase los dos volúmenes de Diego Curubeto *Babilonia gaucha. Hollywood en la Argentina y la Argentina en Hollywood* (Curubeto, 1993) y *Babilonia gaucha ataca de nuevo. Hollywood y la Argentina del cine mudo a Evita* (Curubeto, 1998).

Muchos directores, actores y músicos que comienzan a incursionar en el cine provenían del teatro, y podemos afirmar que uno de los principales artífices del pasaje del tango del escenario al fílmico es Manuel Romero, que en 1923 estrena su obra teatral *El bailarín del cabaret* y que en 1931 escribe el guion y letras de tangos para el emblemático filme *Las luces de Buenos Aires* (Millar, 1931)[18] protagonizado por Gardel y filmado en Joinville, Francia.

Sandro Benedetto en su texto "El tango y las bandas sonoras del cine argentino" recorre la presencia del tango en el cine argentino y extranjero desde el mudo al primer sonoro, explicando el modo en que no sólo el tango como música o género musical sino todo el universo de sentido tanguero aparece presente en el cine de manera temprana, por ejemplo en las imágenes y narrativas del cine mudo, en particular, en las películas de José Agustín Ferreyra de la década de 1920 (Benedetto, 2014).

En "Luces y sonidos de Buenos Aires: el tango y los orígenes del cine sonoro argentino" Jimena Jáuregui analiza el tango en las películas *Tango!* (Moglia Barth, 1933) y *Los tres berretines* (Lumiton, 1933) destacando el contrapunto entre tradición y modernidad. Hallamos coincidencias entre el trabajo de Jáuregui y nuestros avances en el artículo "La musicalización en el cine argentino en la década del 30: representaciones sonoras de la tensión entre lo nacional y lo extranjero". En ese texto analizamos la tensión existente entre los espacios simbólicos del imaginario tanguero (suburbio, barrio, arrabal, centro, etc.) representados en las letras de los tangos, y su vinculación con la narrativa fílmica (Chalkho, 2016).

Para conformar un panorama amplio de los antecedentes sobre la música en el cine clásico argentino, daremos cuenta a continuación de una serie de estudios de casos centrados en el análisis de la música de películas y de estudios biográficos sobre compositores de música cinematográfica.

El filme *La dama duende* (Saslavsky, 1945) es un filme sobresaliente dentro de toda una serie de películas argentinas con temática y músicas españolas, y esto ha suscitado un marcado interés por estudiar la película y su música. Norma Saura, en relación con su tesis sobre los españoles en el cine argentino, ha dedicado trabajos específicos a la música de este filme en "De la voz y el papel a la pantalla: la fuerza de la canción popular hispánica en una joya del cine argentino" (Saura, 2018) y "Del teatro de Calderón al cine argentino: los cantares populares en La Dama Duende. El pelele y las coplas infamantes" (Saura, 2010).

[18] La primera vez que mencionamos una película consignamos el director y el año, en tanto que en las ocasiones subsiguientes colocaremos solo el año. Las referencias completas a todos los filmes citados se encuentran listadas al final del trabajo.

Iván Morales ha estudiado las canciones de esta película en relación con la construcción de la hispanidad de la puesta en escena, la fotografía y el universo calderoniano "La música de un pueblo fabulado: La dama duende" de Luis Saslavsky (Morales, 2019).

Sobre este tema, mencionamos nuestro trabajo "Cine, música y exilio: el caso del film 'La dama duende' (1945)" en el que abordamos un estudio de la música de la película y de su compositor Julián Bautista mediados por las categorías de migración y exilio que atraviesan la producción del film. (Chalkho & López Pastor, 2020) y la ponencia "La música de Juan José Castro para la película *Bodas de sangre*" (1938) en la que analizamos el tópico de la hispanidad en la música que compone Juan José Castro para el caso único de este filme (Chalkho, 2021).

El jazz es uno de los géneros populares omnipresentes en la filmografía argentina clásica y sin embargo casi no ha sido relevado ni estudiado. La excepción a esta ausencia es el artículo de Berenice Corti y Carlos Balcázar "Jazz y 'música tropical' en el film *Radio Bar* (1936). El no hito de la música popular argentina moderna (2016)" en el que justamente ponen en evidencia bajo el concepto de "no hito" la presencia constante del jazz en el cine y como música popular masiva de la época. Corti en su tesis "Ser lo que se puede, poder lo que no se es. Cuerpos racializados y performance de identidad" (2018) y en su libro *Jazz argentino. La música "negra" del país "blanco"* (2015) discute las tradiciones historiográficas y las miradas esencializadas de las identidades mediante las que se forjaron sentidos de extrajeridad y negritud asociados al jazz que funcionaron de modo contrapuesto a las ideas de la "Argentina blanca y europea" con músicas que se constituyeron como "lo nuestro". El tango pasa a ser "nacional" una vez que atraviesa procesos de adecentamiento, saneamiento y blanqueamiento. Lo que sostiene Corti, en definitiva, es un debate sobre las concepciones de una supuesta extranjería del jazz, posicionado como algo importado y ajeno a lo argentino en tanto que su masividad en producción, circulación radial y fonográfica y, recepción en bailes y demás espacios públicos, dan cuenta de una producción vernácula propia y nutrida.

Norberto Pablo Cirio -quien profundizó es sus investigaciones la música afroargentina- dedica el artículo "La temática de la negritud en el cine argentino. La narrativa audiovisual como estrategia para la detección, crítica y visibilización de la tercera raíz de la Argentina" en el que releva y analiza las representaciones musicales de la negritud en el cine (Cirio et al., 2011)

El siguiente grupo de antecedentes está compuesto por los trabajos sobre compositores y en particular, sobre aquellos trabajos que analizaron la obra para el cine. Estos textos están mayormente dedicados a los compositores de tradición académica con trayectorias legitimadas en la "música clásica" que realizaron partituras cinematográficas como Alberto Ginastera, Juan José Castro, Isidro Maiztegui, Julián Bautista, Gilardo Gilardi o Juan Carlos Paz. Por otra parte,

muchos de los compositores que se desempeñaron en los circuitos de la música popular permanecen prácticamente ignotos, algunos son reconocidos por sus otras músicas en tanto que la parte cinematográfica no ha sido casi estudiada. Nos referimos por ejemplo a Hans Ehlert, Mario Maurano, George Andreani o José Vázquez Vigo, entre otros.

Deborah Schwartz-Kates analiza la música de las ocho películas que compone Alberto Ginastera, pero también, repone contextos y circunstancias relevantes para entender el modo en que Ginastera y los compositores académicos en general se vinculan con la producción cinematográfica. La visita de Aaron Copland a Buenos Aires en 1941, la conferencia "La música en las películas" que dictó en el Conservatorio Nacional y los lazos de amistad e intercambio con Ginastera y Jacobo Ficher son un dato imprescindible para explicar el acercamiento de estos compositores a la cinematografía (Schwartz-Kates, 2016) (Schwartz-Kates, 2006).

Un grupo de trabajos explora en particular la condición de exiliados del nazismo y el franquismo de los compositores europeos que llegaron a Argentina y que encontraron en la composición para cine un modo de vida. A escala más pequeña, el fenómeno tiene paralelismos con la llegada masiva de los compositores a Hollywood, fundamentalmente de Europa del Este y a quienes se considera las grandes figuras de la creación del canon musical del cine clásico como Max Steiner, Erich Korngold, Dimitri Tiomkin o Miklós Rózsa (Viejo, 2008) (Taylor, 1983).

Silvia Glocer ha trabajado sobre el exilio de músicos judíos en su libro *Melodías del destierro. Músicos judíos exiliados en Argentina durante el nazismo (1933-1945)* (2016), en su *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo 1933-1945* (2021) y en varios artículos sobre el tema, como la biografía de George Andreani (2018) -uno de los compositores centrales de la música cinematográfica de nuestro periodo- y de Jacobo Ficher, quien compuso mayormente para concierto pero que también realizó algunas significativas partituras para cine (2016).

La línea de la migración y el exilio ha sido explorada por la investigadora María Fouz Moreno en un artículo que brinda un panorama de los compositores europeos que trabajaron en el cine argentino (Fouz Moreno, 2019) y en particular, ha profundizado sobre la biografía de Isidro Maiztegui en su libro *La música de Isidro B. Maiztegui Pereiro en el contexto hispano-argentino. Migración, cine y sonidos de la identidad* (Fouz Moreno, 2022). Maiztegui fue un compositor argentino académico que debuta componiendo fragmentos incidentales para *Los tres berretines* y que más tarde continúa su labor para cine en España, realizando más de cincuenta títulos entre los dos países.

El compositor español Julián Bautista ha sido objeto de estudio reciente en virtud de su prolífica obra tanto en su faceta de concierto como en las más de cuarenta partituras para cine y arte escénico. Jorge De Persia publicó su biografía junto al catálogo del archivo personal de Bautista resguardado en la Biblioteca Nacional de España y, este dato es importante ya que es uno de los pocos compositores para cine de los que se conservan tanto partituras como textos y reflexiones del compositor sobre la música cinematográfica (De Persia, 2004).

Julio Ogas también estudió la obra de Bautista estableciendo una relación desde la metodología del análisis musical entre las obras de concierto y su música audiovisual en "Julián Bautista en Argentina. Música de concierto y poética audiovisual" (Ogas, 2019). La mencionada investigadora Norma Saura le dedicó un artículo específico a la obra y trayectoria de Bautista en el cine argentino (Saura, 2005).

Por otra parte, la película *Casa de muñecas* (Arancibia, 1943) musicalizada por Bautista ha suscitado interés musicológico en virtud de la riqueza de su música, como se aprecia en la ponencia de Julio Ogas "La música de Julián Bautista para la película *Casa de muñecas*" (2021) en la que propone un detallado análisis de los motivos musicales estructurados a lo largo del film y nuestro trabajo "La música de Julián Bautista para la película argentina *Casa de muñecas* (1943)" presentado en IV Congreso ARLAC/IMS (2019) en el que propusimos un estudio de la música del film basado en documentos de la época y un análisis conjunto de la imagen y el sonido (Chalkho, 2019).

Como anticipamos, los estudios sobre la música cinematográfica en América Latina presentan un gran espacio de vacancia de modo que estas tesis, sumadas a diversos estudios en Brasil conforman un reciente y promisorio terreno sobre el que la temática comienza a manifestarse y sumar conocimiento en la región. Nos resulta relevante aportar en estos antecedentes dos tesis que han abordado temáticas similares a este estudio en Mexico y Chile.

Jacqueline Ávila en su tesis doctoral *'Los Sonidos del cine': Cinematic Music in Mexican Film, 1930-1950* (2011) y en su libro *Cinesonidos: Film Music and National Identity During Mexico's Epoca de Oro* (2019) desarrolló un profundo análisis de la música cinematográfica en el cine mexicano en las décadas de 1930 y 1940. Su trabajo propone una investigación interdisciplinaria centrándose en el modo en que la música orquestal y popular contribuyeron a crear y reforzar las representaciones cinematográficas de la identidad nacional en el Mexico post-revolucionario.

Por su parte, Martín Farías estudia la música en el cine chileno de 1939 a 1973 enfocada desde la interpretación de las circunstancias políticas que modelaron su sentido. Farías encuentra las relaciones entre poder y política en el funcionamiento de las músicas cinematográficas del cine

chileno en su libro *Identidad y política en la música del cine chileno (1939-1973)*. Su estudio periodizado en la larga duración, permite observar las transformaciones articuladas en los grandes ciclos y el modo en que las músicas cinematográficas dialogan con las representaciones identitarias y políticas (Farías, 2019, 2021,2022).

Complementariamente, en Brasil, la tesis doctoral de Márcia Carvalho explora las relaciones entre la producción musical y la producción cinematográfica brasileña a partir de un mapeo de la canción popular en el cine. La tesis presenta un recorrido historiográfico del uso de la canción popular compuesta para películas o insertada en ellas considerando también la larga duración (Carvalho da Silva, 2009).

Varios investigadores brasileños han abordado la cuestión musical cinematográfica, destacamos el estudio de Luíza Alvim sobre la utilización de música preexistente de Heitor Villa-Lobos en el Cinema Novo brasileño con la intención de construir una identidad sonora y musical brasileña (Alvim, 2015) (Alvim, 2019), el ya citado Guilherme Maia y sus estudios sobre el género musical y la canción en Brasil (Maia G. 2020a, 2020b).

La revisión de la literatura sobre el tema nos permitió avizorar la edición de compilaciones que reúnen trabajos de investigación en torno al cine y la música en América Latina, que además de los diversos aportes al tema, abren el juego a los estudios comparados dentro de la esfera latinoamericana.

Además del mencionado libro de Maia y Zabala (Maia & Zavala, 2018) mencionamos la compilación *Identity Mediations in Latin American Cinema and Beyond:Culture, Music and Transnational Discourses* editada por Cecilia Gil Mariño y Laura Miranda que contiene varios trabajos sobre la cuestión musical. En particular interesa para nuestra investigación el capítulo de Silvana Flores “Intercambios musicales entre Argentina y México: el tango y el bolero como fuentes para la difusión de los cines nacionales” (Gill Mariño & Miranda, 2019).

Sobre las canciones y músicas populares, destacamos los avances del “Grupo de Estudio sobre Cine y Culturas Populares en América Latina” plasmados en el “Coloquio Internacional Cine y Canción: Canciones populares, Géneros y afectos en los cines posclásicos” y su publicación *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América latina y Europa* editadas por Pablo Piedras y Sophie Dufays (Piedras & Dufays, 2018).

Completan este panorama latinoamericano investigaciones y compilaciones de periodos subsiguientes, como la investigación de Omar Corrado sobre la música cinematográfica de Juan Carlos Paz (Corrado, 2011) y el trabajo de Joaquín López González sobre las composiciones para cine de Astor Piazzolla (López González, 2006).

Una mención especial en este panorama merece el trabajo del compositor y ensayista Carmelo Saitta. Desde su primer texto *El diseño de la Banda Sonora en los lenguajes audiovisuales* (2002), Saitta ha producido fecundas teorizaciones sobre el sonido y la música para cine y audiovisual. La organización sonora del discurso, las funciones de la música cinematográfica, la problematización del ritmo sonoro y visual son algunos de los tópicos que ha desarrollado y que aparecen condensados en su reciente libro *Cine y Música. Textos reunidos* (Saitta, 2016). Si bien su trabajo no realiza un abordaje del cine argentino, su perspectiva analítica de la música cinematográfica se constituye en una referencia ineludible en términos de las herramientas y métodos de análisis.

Para finalizar el panorama de antecedentes, nos interesa destacar los trabajos de Cecilia Gil Mariño y de Mathew Karush que problematizaron la música, el cine y los medios masivos en el contexto del conglomerado cultural de la época aportando entradas, marcos interpretativos y conclusiones originales y novedosas que resultan referencias centrales para nuestra investigación.

La relación entre tango, cine y cultura ha sido estudiada en profundidad por Cecilia Gil Mariño en *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30* (Gil Mariño, 2015) y luego en el estudio comparativo entre los inicios de la cinematografía en Argentina y Brasil de *Negocios del cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil* (Gil Mariño, 2019). Como lo sintetiza Gil Mariño "… (el tango) fue un factor clave en las representaciones de la argentinidad y la modernidad del cine nacional, tanto desde una lógica comercial como cultural" (Gil Mariño, 2015, p. 157).

La clave de estas investigaciones reside en, por un lado, dar cuenta del uso del tango y de la canción popular como instrumento central del negocio organizado mediante el entramado de las florecientes industrias culturales (radio, revistas, teatro, cine) y por otro, explicar el modelado de imaginarios de argentinidad y modernidad que las películas construyeron mediante las imágenes, narrativas y sonoridades en el enclave cultural de la década de 1930.

El libro de Matthew B. Karush *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* realiza una lectura de los productos culturales de la época en la que pone en evidencia discursos de fractura en pares de opuestos fundamentalmente como oposiciones de clase entre ricos y pobres, pero revelando también otras tensiones antagónicas, como modernidad- tradición, nacional – extranjero o urbano- rural.

Karush sostiene que en la disputa por la configuración de la identidad nacional, el cine y la radio fundaron ideales de una autenticidad argentina enraizada en las clases populares y en la exaltación de la pobreza como la condición garante de los verdaderos valores morales de la

argentinidad. Esta polarización discursiva tuvo también su correlato musical en términos de los distintos sentidos asociados a los géneros musicales que trabajaremos en el capítulo 3.

A partir de la exposición de estos antecedentes, nos posicionamos para construir esta tesis en base a los enfoques que abren Gil Mariño y Karush al discutir tradiciones historiográficas y construir nuevas y sustanciosas problematizaciones para la cuestión musical, mediante marcos interpretativos revitalizados, como el modo en que música, radio y cine enunciaron sentidos que reforzaron fracturas de clase (Karush, 2013) o el modo en que el cine usa y posiciona al tango como la quintaesencia de lo "nacional moderno" (Gil Mariño, 2015).

Nuestro aporte diferencial consiste en dar cuenta de todo el espectro de músicas populares que poblaron el cine además del tango como el jazz, el folclore, las músicas populares europeas, el tropicalismo de las músicas brasileñas, e inclusive las músicas clásicas popularizadas. Sobre toda esta variedad, nos interesa explicar el modo en que las diversas músicas representaron identidades e imaginarios que se organizaron como oposiciones en tensión no fijas, sino móviles y cambiantes a lo largo de la década y de los distintos géneros. Por otra parte, nos ocuparemos de estudiar las músicas no diegéticas, aspecto que no ha sido casi tratado por la literatura tal como emerge del relevamiento de antecedentes. En particular, nos enfocaremos en el modo en que estas músicas de fondo respondieron al modelo de enunciación clásico de carácter internacionalista que describimos en el apartado anterior y profundizaremos en el capítulo 4. De acuerdo con Gorbman (1987), esta operación funcionó en los filmes de manera inaudible, desde el corazón mismo del dispositivo cinematográfico y de igual manera que el lenguaje orquestal sinfonista del cine internacional.

1.3. Los debates sobre la *film music* con la llegada del cine sonoro

Con la estandarización del sonido sincrónico en la industria cinematográfica a fines de la década de 1920, surgen a nivel mundial una serie de debates sobre el nuevo rol de la música y el sonido en el cine, que se extienden a las décadas siguientes. El relevamiento de las voces y discusiones internacionales que se dan de manera contemporánea al periodo que estudiamos cobra importancia para esta tesis ya que nos permite encontrar paralelismos con las voces, posiciones y debates del cine argentino.

No es posible determinar certeramente si en Argentina se leyeron los libros y revistas en las que se publicaron las ideas que circulaban internacionalmente, pero en virtud de la gran movilidad de los compositores por giras artísticas, migraciones y exilios -como ampliaremos en el capítulo 5- sumadas a la expansión de las comunicaciones, podemos interpretar que el contexto argentino no estaba excluido de estas ideas.

Desde fines del siglo XIX y acrecentándose aún más en el XX, las transformaciones en las comunicaciones y la rapidez con que circulaban las noticias crearon en Argentina un clima de época de internacionalismo, de "estar al día con el mundo". Uno de los ejemplos para el ámbito cinematográfico -respecto del afán por las noticias del mundo de la prensa local- podemos encontrarlo en las corresponsalías en Los Ángeles que realizaron los directores Arturo S. Mom, Luis Saslavsky y Carlos Borcosque.

Lila Caimari -en uno de sus varios trabajos sobre las comunicaciones en Argentina entre los siglos XIX y XX- recupera el dato que llama la atención de Alejandro Bunge de 1929, que indicaba que la Argentina era el país con mayor movimiento postal per cápita del mundo.

Como señala Caimari, además del tráfico epistolar, el intercambio postal incluía una porción sustantiva de libros, periódicos y también, partituras[19]. Esto permitió la llegada y acceso a libros, diarios y revistas que alcanzan a millones de lectores y, para Caimari, el rubro que cobró mayor expansión y beneficios fue el de la prensa periódica (Caimari, 2019).

Publicados mayormente en revistas especializadas y provenientes de distintos centros cinematográficos (Francia, Alemania, Estados Unidos e Inglaterra), los artículos sobre la *film music* revelan las discusiones que sostuvieron compositores, directores y críticos sobre lo que la música para cine debería ser; y en su mayoría, esgrimen una posición crítica hacia las musicalizaciones del cine industrial (Gorbman,1980).

Las críticas alcanzaron diversas aristas, pero todas expresan en común el temor por la posible pérdida del lenguaje visual que el cine había consolidado mediante un sistema de enunciación del plano y el montaje, al tiempo que esgrimen proclamas por la artisticidad que deberían tener estas músicas en coincidencia con las aspiraciones artísticas del concepto de "séptimo arte" del cine.

Los cambios generan resistencias en varios creadores, que estaban convencidos que el cine mudo había encontrado su discurso y que la inclusión del sonido, de las palabras y de la música sincronizada significaban un retroceso en términos de la sofisticación enunciativa alcanzada mediante el montaje. Se temía que el sonido síncrono retrotrajera al cine a un teatro o espectáculo musical filmado, perdiendo la potencia de su lenguaje construido a través de tres décadas (Kracauer, 1985).

Los primeros debates a nivel internacional sobre el valor de la música para cine se originan previamente con el acompañamiento musical en vivo para el cine mudo, mediante la utilización

[19] Lila Caimari recupera de los archivos de la Unión Postal Universal (UPU) los principios que impulsaban a la Unión que había sido concebida para la circulación de "impresos de todo tipo (...) diarios y periódicos, libros abrochados o encuadernados, partituras (…)" (Caimari, 2019).

de colecciones de partituras originales o la reutilización de colecciones adaptadas de fragmentos de piezas célebres del repertorio clásico. La novedad de estas partituras denominadas *cue sheets* (hojas de entrada) consiste en el modo en que están etiquetadas para su uso con indicaciones del carácter, clima o *mood* de la escena a la que se podían aplicar (Marks, 1997). El encargo de música original para un filme era excepcional y quedaba reservado a los estrenos y a las salas céntricas y lujosas que contaban con la posibilidad de costear la orquesta que acompañaba en cada función y que daba cuenta de la pretensión artística y los valores de producción de un film. En términos benjaminianos (Benjamin, 1989), se asistía a un soporte de imagen reproducible mecánicamente mediante el proyector del fílmico combinado con un formato no reproducido de interpretación en vivo, que daba por resultado una suerte de solución mixta, en parte reproducida tecnológicamente y en parte ejecutada en directo. En este sentido, los debates sobre la originalidad de la música compuesta para el espectáculo cinematográfico mudo y el posterior cismo con la estandarización del sonido sincrónico también pueden ser interpretados como debates sobre el aura de la música[20]. Como explica Natalia Taccetta si bien la idea de la pérdida del aura es "un operador histórico y filosófico central" en Walter Benjamin, también adopta "diversas formas según el aparato que se analice" (Taccetta, 2017, p. 59). Es decir, la reproductibilidad no es una sola cosa y cada variación tecnológica implica pérdidas auráticas distintas, ya sea por la factura técnica como por la naturaleza perceptiva diferente de los sonidos y las imágenes.

Nos interesa destacar dos libros canónicos sobre la *film music*, escritos a uno y otro lado del Atlántico, publicados a más de una década uno del otro y con enfoques muy distintos también. El primero *Film Music: a Summary of the Characteristic Features of its History, Aesthetics, Technique; and possible Developments* de Kurt London -publicado en 1936 en Gran Bretaña, es una historia de la música cinematográfica incluyendo las prácticas del cine mudo. El segundo, *Composing for the Films* de Theodor Adorno y Hans Eisler, se convertirá por décadas en el libro de referencia de los *film music studies.* Publicado en 1947, combina la crítica

[20] Sobre esta cuestión de las diferencias en la reproductibilidad de los soportes, mencionamos una particularidad de la tecnología del *sound on disc*, ya que el sistema Vitaphone tenía dos soportes diferenciados para la imagen y el sonido: en el fílmico se reproducían las imágenes y en el disco se reproducía el sonido, ambos sincronizados con bastantes problemas. El punto que queremos destacar es que los discos tenían una cantidad limitada de 20 reproducciones, en tanto que la cinta fílmica era mucho más estable y duradera. Es decir, dentro del paradigma de la reproductibilidad existían variaciones de reproducción al interior del formato cinematográfico, y la cuestión técnica imponía variaciones en la cantidad de reproducciones de sonido e imagen. Como explicamos, esto se soluciona con la estandarización del sound on film.

frankfurtiana implacable a la música y el cine industriales, con proposiciones musicales emancipadoras de la mano de las vanguardias (Adorno & Eisler, 1981)[21].

Kurt London en *Film Music* sostiene que la música de acompañamiento del mudo tenía en principio la función de ocultar el ruido que producía el proyector (London, 1936), aunque también su función era atemperar, humanizar o "desmaquinizar" las imágenes fílmicas aportando vitalidad o aquel *aura* perdida a las visualidades "fantasmagóricas" que se proyectaban en la pantalla. De acuerdo con varios autores, en estas prácticas musicales del mudo y en las colecciones de partituras editadas a tal fin, se gestan las primeras codificaciones del decir musical cinematográfico (Chion, 1993) (Prendergast, 2014) (Chion, 1997) (Lack, 1999) (Marks, 1997) (Gorbman, 1987).

Los realizadores, directores y compositores también dejaron expresa su opinión en manifiestos y artículos que revisaremos a continuación. Casi todas estas voces tuvieron en común un espíritu crítico a la maquinaria industrial, a la que se le endilga el interés económico del negocio por encima de los valores artísticos. Por otro lado, casi todos los textos manifestaban algún tipo de prescripción o posición sobre cómo la música cinematográfica debía ser y cómo no debía ser. Estas ideas circulaban en particular en el campo de la música y la crítica, entre los compositores y realizadores preocupados por el "cine arte", en tanto que las prácticas de la industria cinematográfica permanecieron bastante ajenas e impermeables frente a estas discusiones.

El manifiesto del contrapunto sonoro firmado por Sergei Eisentein, Vsevolod Pudovkin y Grigory Alexandrov, los dichos de Charles Chaplin resistiéndose a las *talkies*, las opiniones de Alfred Hitchcock y Alberto Cavalcanti, los artículos de los compositores George Antheil y Darious Milhaud entre otros, conformaron un entramado de debates sobre lo que el sonido y la música deberían ser, hacer y lo que no. Estos debates sobre cómo debería ser la música para cine (y el cine en general) también estaban presentes en el plano industrial, aunque con intenciones distintas. Lo que se discutía, se ensayaba y se probaba en las películas era cómo la música aportaba de manera eficaz a la narración cinematográfica. Al respecto, Michael Slowik explica las discusiones en los primeros años del sonoro en Hollywood en torno a la inclusión de música que no estuviera justificada por una orquesta en la pantalla. El concepto del *score*

[21] Cabe aclarar que el libro *Composing for the film* presenta para nuestro trabajo una doble colocación teórica, ya que como analizamos en el apartado 1.1 de este capítulo, es un texto insoslayable para la construcción del marco teórico. Por otra parte, en el presente apartado lo incorporamos como parte del corpus de los textos críticos sobre la música para cine que circulaban en la época estudiada. Si bien el libro se publica en 1947, Eisler comenzó con el Film Music Project unos años antes y ya en 1941 comienza a publicar algunos resultados. (Viejo, 2008).

como una música no diegética fue una construcción a la que se llega luego de arduos debates y ensayos (Slowik, 2014).

Observamos que "lo crítico" no queda circunscripto a los teóricos o críticos de cine, sino que está presente también en los realizadores disconformes con los estándares condescendientes, copiados o melodramáticos y en varios compositores que opinan y discuten el tema. Estos debates se registran en las revistas culturales y especializadas que exponen como principal foco de la crítica a la falta de originalidad y la complacencia del uso industrial de la música.

En "El gesto comienza donde acaba la palabra o ¡los talkies!" publicado en 1928 en el *Motion Picture Herald Magazine* Charles Chaplin rechaza la palabra hablada en los filmes, pero advierte una gran oportunidad en la sincronización de la música. La impugnación de Chaplin al sonoro se explica particularmente porque su personaje emblema, Charlot, está construido desde la pantomima y ni él ni el público podrían imaginarlo hablando.

> Pero sí utilizaré un acompañamiento musical sincrónico y grabado, es algo muy distinto, y de una importancia y un interés inestimable para nosotros. Muchas personas que jamás han podido oír música de verdad, ahora la podrán oír en el cine. (Chaplin, 1928 como se citó en Romaguera I Ramió & Thevenet, 2010, p. 473).

La importancia que tenía la música para Chaplin se verifica en las propias composiciones para sus films y en, por ejemplo, la trascendencia del tema *Eternally* (Terry's Theme) para *Limelight [Candilejas]* (1952).

En 1928 se publica el denominado "Manifiesto del contrapunto sonoro" o "Manifiesto del contrapunto orquestal" firmado por Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov en la revista soviética *Zhizn Iskusstva*. Los autores cuestionan la posible conversión del cine en un teatro filmado por medio de la supremacía de los diálogos y sostienen que los sonidos y músicas no deben ser coincidentes o redundantes respecto de la imagen, sino que deben estar en oposición y contraste, es decir, en *contrapunto* (Eisenstein, Pudovkin, & Aleksandrov, 1928 como se citó en Romaguera I Ramió & Thevenet, 2010).

En particular, Pudovkin va a elaborar y ampliar más adelante el concepto del contrapunto y su carácter asincrónico en los escritos publicados posteriormente "Asynchronism as a Principle of Sound Film" "Rhythmic Problems in my First Sound Film" y "Dual Rhythm of Sound and Image" reunidos posteriormente en el libro *Film Technique and Film Acting* (Pudovkin, 1960). Una de las ideas más potentes y adelantadas de los soviéticos es la concepción del sonido (o primigenio diseño sonoro) pensado como una partitura, con líneas, ritmos, contrastes y sentidos. También la música es motivo de reflexión, cuando Pudovkin analiza sus decisiones para el film *The Deserter*, para el que decide evitar el acompañamiento dramático que refuerce, describa o

"puntúe"[22] la secuencia de la represión policial. Por el contrario, propone acompañar con una marcha épica, que simboliza y anticipa el triunfo final del proletariado:

> Los marxistas saben que en cada derrota de los trabajadores se esconde un paso más hacia la victoria. La inevitabilidad histórica de las luchas de clases que se repiten constantemente está ligada a la inevitabilidad histórica del crecimiento de la fuerza del proletariado y el declive de la burguesía. Eso nos llevó a la línea de firme crecimiento pensada hacia la inevitable victoria que seguimos en la música a través de todas las complicaciones y contradicciones de los hechos que se muestran en la imagen.
> La música guía la línea del contenido interior de la representación de esta marcha histórica hacia la representación de una victoria segura, la conciencia de la cual, para nosotros, no puede separarse de la percepción de una marcha obrera hacia la batalla.[23] (Pudovkin, 1960, p. 311)

Aunque la escena es trágica, la música no representa esa situación, sino que comunica la convicción en el triunfo ulterior e inexorable del proletariado. Esta concepción de la música se enfrenta al mero acompañamiento de las imágenes, en tanto que trata de operar en un plano simbólico, de manera no redundante, sino opuesta y como contrapunto audiovisual. La idea coincide –como veremos más adelante- con la posición de Adorno y Eisler, tanto por el interés emancipador que el audiovisual debería provocar como por un discurso musical no complaciente, redundante o de acompañamiento elemental.

Walter Ruttman en su artículo *La revelación del mundo audible* publicado el mismo año coincide con las ideas de los soviéticos sobre el contrapunto, aportando además ejemplificaciones precisas:

> La imagen no puede ser reforzada por el sonido que pasa paralelamente, es decir, que hay que utilizar el sonido como contrapunto, en una asociación de ideas.
> Por ejemplo: oímos una explosión y vemos la cara horrorizada de una mujer, o vemos una pelea de boxeo y oímos a la muchedumbre que grita, o se oye una melodía central procedente de un violín y se ve una mano acariciando otra mano, o se oye la palabra y se ve la expresión del interlocutor" (Ruttmann, 1928 como se citó en Romaguera I Ramió & Thevenet, 2010, p. 485)

La principal crítica de los manifiestos es sobre la redundancia. La música y el sonido no deben reforzar las imágenes sino que deben ser alternas, proponer algo diferente que a lo sumo sea complementario. Estas ideas están en franca oposición al modelo musical clásico que dominará a la cinematografía industrial clásica que explicamos en el apartado 1.1 de este capítulo de

[22] La publicación en inglés de los textos utiliza la expresión *render* para lo que entendemos como *puntuación musical.*

[23] "Marxists know that in every defeat of the workers lies hidden a further step towards victory. The historical inevitability of constantly recurring class battles is bound up with the historic inevitability of the growth of the of the strength proletariat and the decline of the It was this bourgeoisie. That led us to the line of firm growth thought towards inevitable victory which we follow in the music through all the complications and contradictions of the events shown in the image. The music guides the line of the inner portrayal content of this historical march to representation certain victory, consciousness of which cannot, for us, be separated from perception of a worker march into battle." (Pudovkin, 1960, p. 311)

acuerdo con Kathryn Kalinak. Es decir, la industria tomó otro rumbo y el "contrapunto sonoro" permaneció en el plano de las ideas y de algunos filmes artísticos.

1.3.1. La música para cine según las revistas internacionales

Las revistas especializadas de las décadas del 1930 y 1940 jugaron un rol muy importante en la producción y difusión de un entramado no homogéneo de discursos sobre lo que la *film music* debería ser en las voces de directores, críticos y compositores. Estas publicaciones se concentraron en Francia, Reino Unido y Estados Unidos y circularon fluidamente entre estos dos últimos países.

Las publicaciones que expresaban críticas, posiciones y lenguajes musicales para el cine en esta época no tuvieron una gran difusión de alcance internacional. Como puntualiza Francesco Casetti (2000), por lo general mantuvieron circulaciones locales salvo la expansión de las ideas de los soviéticos, algunos tránsitos entre EEEUU y UK y entre Francia e Italia[24]. Sin embargo, la institucionalización cinematográfica mundial mediante el sistema productivo de *studios* en la etapa sonora es tanto más responsable de la construcción del lenguaje musical estandarizado a escala global, que modeló también bajo su sistema a las localías y los exotismos. Mientras los textos quedaban bastante circunscriptos al ámbito de los países en diversas revistas e idiomas, los filmes viajaban desparramando sus músicas por el mundo y modelando un discurso sonoro global bajo el que habitaron las canciones locales.

Sight and Sound publicada por el Brittish Film Institute (BFI) comienza a editarse en 1932 y dedica algunos artículos a la música como "Sound Rhythm and the Film" (Bornemann, 1934) o "Music and the Film: A Problem of Adjustment" del crítico musical Michel-Dimitri Calvocoressi (Calvocoressi, 1935)[25].

El artículo más relevante para nuestro trabajo publicado en esta revista es "Film music discussed by John Huntley", que pone en debate los primeros años del sonoro al criticar la "nulidad artística" de una música que prioriza la canción popular objetando la famosa frase que sintetizaba al *boom* del musical: "todo habla, todo canta, todo baila":

> La llegada del cine sonoro trajo al comienzo una nulidad artística mayor que antes y durante los primeros tres o cuatro años una poderosa ola de canciones temáticas arrasó el cine con resultados

[24] Esto no se contradice con lo que enunciamos al comienzo del apartado sobre la circulación de ideas con el auge de las comunicaciones, ya que lo que Casetti explica es que estas publicaciones en general no fueron exportadas ni editadas en otros países, sin embargo, no se excluye que se hayan difundido por suscripción vía postal a un reducido público de interés.

[25] Sobre la influencia de las revistas y la crítica en la construcción del canon cinematográfico, es interesante tener en cuenta que *Sight and Sound* desde 1957 publica cada 10 años la guía de las 50 mejores películas de la historia. Aunque el sesgo arbitrario de este tipo de listas es conocido y aceptado, no puede soslayarse que marcan un camino en la idea de lo "fílmicamente reconocido".

> devastadores. "Todos hablando, todos cantando, todos bailando" fue, en todo caso, un factor cada vez mayor en la depresión cinematográfica de principios de los años 1930 que el caos económico que reinaba en el mundo exterior.[26] (Huntley, 1944, p. 90)

Esto nos permite establecer un paralelismo con la Argentina, ya que en resonancia con los debates internacionales sobre la nulidad artística de la música popular para el cine, algunos sectores de la crítica se posicionaron en franca oposición al cine musical y al tango. (Gil Mariño, 2015).

La idea de artisticidad en el cine, o el cine como "Séptimo Arte" encuentra sus orígenes en el postulado del crítico Ricciotto Canudo, que en su "Manifiesto de las Siete Artes" publicado en 1914 fundamenta que el cine es un epicentro que condensa a todas las artes (Canudo, 2010). El discurso del *cine como arte* funcionó como legitimador de la naciente práctica cinematográfica y como impulso diferenciador y jerarquizador frente al *nickelodeon* o espectáculo de feria. Huntley sitúa al filme inglés *Things to come* (1936) con música del compositor Arthur Bliss como la primera cinta aceptada por intelectuales melómanos que hasta el momento habían despreciado al cine como forma de arte (Huntley, 1944). Especialmente, cuestiona los fondos musicales omnipresentes que consisten en adherir de modo sincronizado gestos musicales a los movimientos de la imagen. Nos interesa señalar esto en particular porque coincide nuevamente con el planteo que realizan Adorno y Eisler (1971 [1947]) y porque también encontraremos críticas en Argentina a este estilo compositivo descriptivo o de ilustraciones musicales, en especial en las entrevistas al compositor Julián Bautista que analizaremos en distintos tramos de esta tesis.

El compositor George Antheil publica en 1935 el artículo "Music in the Film" en la revista *New Theatre* (que posteriormente se llamará *New Theatre and Film*) editada en New York por las agrupaciones norteamericanas de izquierda "New Theatre League" y "New Dance League".

Antheil plantea que la música y la sociedad se han escindido, y que la música para cine, teatro o ballet recupera el contacto con el público en particular, en los lenguajes vanguardistas que tienen la oportunidad de ser comprendidos a través de las imágenes. Esta relación entre la música y las imágenes es para Antheil el fenómeno artístico más emocionante de la actualidad: "Esta compleja época musical necesita una aclaración visual."[27] (Antheil, 1935, p. 14).

[26] The coming of the sound film at first brought even greater artistic nullity than before and for the first three or four years a mighty theme song wave swept through movieland with devastating results. "All talking, all singing, all dancing" was, in anything, an ever greater factor in the cinematic depression of the early 1930's than the economic chaos that reigned in the outside world (Huntley, 1944, p. 90).

[27] "This complex musical age needs visual clarification." (Antheil, 1935, p. 14).

Ese mismo año, Antheil compone la primera de una larga lista de partituras para cine industrial y es posible advertir el modo en que su experiencia se refleja en el texto. Su crítica a la industria recae en los apretados tiempos para la composición y grabación, y esta crítica que es omnipresente entre los compositores, también se reproduce en los compositores del cine argentino. Antheil critica el pastiche y los cambios abruptos de las músicas y los atribuye a, por un lado, la idea hollywoodense de encajar la mayor cantidad de cambios en el menor tiempo posible y por otro a la frenética carrera a la que se ven sometidos los compositores.

> (...) no hay excusa para la frenética prisa de última hora, donde un compositor tiene que escribir su parte de la partitura en tres días, y otros quince escriben la suya en el mismo tiempo, y así para cada cuadro *ad absurdum*. La más mínima planificación por parte de los imbéciles a cargo de la producción aseguraría una buena partitura de un solo hombre que no sonaría como la Torre de Babel[28] (Antheil, 1935, p. 15).

Nos interesa en particular la crítica a la variación constante y la mescolanza de motivos musicales ya que es una forma de referirse al tan criticado efecto *mickey mouse* que va puntuando cada gesto de la imagen con un gesto musical distinto. Al mismo tiempo, como anticipamos, esta operación compositiva es totalmente nativa, tributaria y perteneciente a la música cinematográfica, nace con el cine y su permanente variación no conserva lógica por fuera de las imágenes que ilustra. El texto de Antheil concluye ofreciendo un punteo a modo de consejos o recomendaciones para los compositores, como, por ejemplo, el aprovechamiento de las variaciones de orquestación en solos o grupos camerísticos ya que los recursos técnicos permiten emancipar la masa orquestal de la necesidad acústica de intensidad: un clarinete amplificado puede escucharse tan fuerte como una orquesta.

La crítica a la propagación del musical en las primeras *talkies* que realiza Huntley también aparece en una entrevista a Alfred Hitchcock especialmente dedicada a la *film music* publicada en 1933 en la revista escocesa *Cinema Quarterly* en la que señala con reprobación, el modo en que se interpolan números musicales en lugar de emplear música para expresar el ánimo de una escena. Hitchcock, además ensaya varias definiciones sobre los usos y funciones de la música incidental que recupera las tradiciones del mudo, pero con la inclusión del silencio musical como novedad:

> Bueno, el primer y obvio uso es atmosférico. Para crear emoción. Para aumentar la tensión. En una escena de acción, por ejemplo, cuando el objetivo es llegar a un clímax físico, la música añade

[28] "(…) there is no excuse for the frantic last minute rush, where a composer has to write his part of the score in three days, and fifteen others write theirs in the same time, and so for every picture ad absurdum. The slightest planning upon the part of the nitwits in charge of the production would insure a good one-man score that wouldn't sound like the Tower of Babel." (Antheil, 1935, p. 15)

> emoción (…) La música también puede ser un fondo para una escena en cualquier estado de ánimo y un comentario (…)[29] (Watts, 1933-34, p. 81)

Un aspecto interesante de este reportaje -además de expresar críticas al abuso del musical- es que Hitchcock comenta que aún no sabe cómo usaría la música en algunos casos, que debería ensayar sobre determinadas funciones y cómo sería una buena combinación entre diálogos y fondos musicales, cuestión que comprueba el estado embrionario que la música cinematográfica tenía por aquellos años. Otra cuestión para destacar es la idea de música "atmosférica" para crear climas y estados de ánimo ya que esta idea se configuró estéticamente como una operación compositiva opuesta al descriptivismo o efecto *mickey mouse*.

Cinema Quarterly dedica algunos artículos a la música cinematográfica con un abordaje desde una problematización estética y un planteo de la disyuntiva arte - industria. En 1934 se publica el artículo del pensador Herbert Read "Experiments in counterpoint" que se posiciona en defensa de la estética del contrapunto en coincidencia con los soviéticos. De sus reflexiones se desprende que el uso fiel y naturalista del sonido y la música está asociado al modelo industrial cinematográfico y a sus intereses, al tiempo que posiciona la idea de alteridad del contrapunto como la verdadera operación artística. En Read, este contrapunto disociado y simbolista está relacionado con su filiación como crítico e impulsor del surrealismo[30]:

> La independencia de la banda sonora, tanto en la grabación como en el montaje, significa que la vista y el sonido pueden combinarse en un contrapunto totalmente independiente del realismo. (…) Debe haber una cierta unidad teórica o imaginativa detrás de cada combinación; una ilustración simple sería la combinación del sonido de una maquinaria rítmica y un ejército en marcha; la maquinaria podría alternar o incluso superponerse al sonido de una canción en marcha.[31] (Read, 1934, p. 16)

Un aspecto interesante del artículo de Read es que fundamenta esta línea estética mediante referencias a los artículos de Rudolf Arnheim y Alberto Cavalcanti publicados por esos años, lo que nos permite corroborar la circulación y debate de ideas en torno a la música y el sonido que sostenemos en este punto.

En 1935 la misma revista publica un artículo del compositor Walter Leigh que luego de recorrer la transición de la cuestión musical del mudo al sonoro, anticipa la organización en capas de la

[29] "Well, the first and obvious use is atmospheric. To create excitement. To heighten tensity. In a scene of action, for instance, when the aim is to build up to a physical climax, music adds excitement (…) Music can also be a background to a scene in any mood and a commentary on dialogue (…)" (Watts, 1933-34, p. 81).

[30] Read fue uno de los organizadores de la primera Exposición Internacional del Surrealismo en las *New Burlington Galleries*, del 11 de junio al 4 de julio de 1936 en Londres (Rojas, 2012).

[31] "The independence of the sound strip, both in recording and montage, means that sight and sound can be combined in a counterpoint which is entirely independent of realism. (…) There must be a certain notional or imaginative unity behind every combination—a simple illustration would be the combination of the sound of rhythmic machinery and a marching army; the machinery might alternate with, or even be superimposed upon, the sound of a marching song" (Read, 1934, p. 16).

banda sonora moderna en diálogos, sonidos y música. Si bien toca la cuestión del contrapunto, lo más destacable reside en la función emocional que le otorga a la música cinematográfica, idea que se constituyó en dominante para el cine clásico:

> La música, sin duda, cumple ciertas funciones que no realiza ningún otro elemento: puede excitar las emociones con más fuerza que la palabra hablada o el sonido natural. Esto se debe a que su significado es convencional e imaginario. Es una organización artificial del sonido con fines puramente emocionales, una representación del movimiento físico en términos de sonido y ritmo. En una película se le puede dar todo su peso, y quizás, en los picos emocionales, incluso se le permita dominar la imagen, o puede tener una importancia secundaria como fondo atmosférico, posiblemente con otros sonidos más importantes superpuestos[32] (Leigh, 1935, p. 72).

En 1936 esta revista pasa a llamarse *World Film News* y en 1937 publica una nota firmada por Hugh Leslie Perkoff (Hugo Manning) titulada "Notes and Theories". Su autor, un poeta y periodista inglés de familia judía proveniente de Polonia tenía una sólida formación musical, y en abril de 1939 llega a la Argentina en donde se contacta con el círculo de escritores e intelectuales de la *Revista Sur* para la que realiza colaboraciones.

Su artículo destaca la especificidad que debe guardar la composición para cine al tiempo que critica el problema de la ortodoxia musical para comprender la cuestión cinematográfica. Para esto, establece una comparación entre las diferentes lógicas de la literatura y el guion cinematográfico con la música de concierto y la música para cine. El texto ofrece ejemplos y posibles operaciones musicales para combinar con las imágenes como un "arpegio suave que aumenta de volumen y adquiere una nueva estridencia rítmica" (Perkoff, 1937, p. 41) para acompañar el pasaje de una escena de quietud a una escena de agitación urbana.

En el número 4 del mismo año se publican a doble página las ponencias del director brasileño Alberto Cavalcanti y del compositor Darious Milhaud en el *Secondo Congresso Internazionale di Musica* celebrado en Firenze y Cremona en mayo de 1937.

Cavalcanti critica la mediocridad general de las músicas cinematográficas y atribuye esta condición a la falta de diálogo entre el director y el compositor, a la carencia de conocimientos musicales de los directores y al sistema industrial en general. En su opinión, una banda musical virtuosa emerge del trabajo conjunto desde el guion y en un ajuste a lo que denomina el ritmo interno del filme. Critica fuertemente a los compositores académicos que pretenden imponer "formas puras" sin adaptarse a las necesidades de un público más amplio:

[32] "Music undoubtedly fulfils certain functions which nothing else does: it can excite the emotions more powerfully than either spoken word or natural sound. This is because its significance is conventional and imaginary. It is an artificial organization of sound for purely emotional purposes, a representation of physical movement in terms of sound and rhythm. In a film it may be either given its full weight, and perhaps, at emotional peaks, even be allowed to dominate the picture, or it may have only secondary importance as an atmospheric background, possibly with other more important sounds superimposed" (Leigh, 1935, p. 72).

> Es que la música de concierto es el único tipo que les importa. Todo lo demás, particularmente la película, es simplemente un medio para un fin comercial. (…) despreciaron a los jóvenes que deseaban evitar las formas de música llamadas "puras", y no se daban cuenta de que la música, en los días de la posguerra, tenía que escapar de audiencias supuestamente intelectuales y tratar de encontrar un apoyo real con un público más amplio. No entendieron que el cine y la radio son esencialmente invenciones que satisfacen las necesidades de las masas en la actualidad. (…) Todos sabemos que incluso ahora se escribe muy poco para las películas y la radio (…) y demasiado para conciertos y la élite (Cavalcanti, 1937, p. 26).[33]

Esta cita es relevante porque -aunque está escrita en inglés y publicada en una revista escocesa- es enunciada por un director latinoamericano, que expone las discusiones de lo popular y lo nacional en la cultura de masas que tuvieron una gran fuerza en el contexto argentino. Bajo el subtítulo de *Limitaciones "morales"* (*"Moral" limitations*) Cavalcanti expone una fractura existente entre los músicos académicos y su música "pura" a diferencia de la actualidad que imponen las músicas aplicadas a medios como algo moderno, asociado a las tecnologías y a los nuevos usos de la técnica y de la microfonía. Para Cavalcanti, lo moderno reside en las tecnologías de funcionamiento de las industrias culturales en general y la convergencia de medios, en especial radio y cine, como menciona en la cita. Por el contrario, el concierto elitista representa la reproducción de la estética "pura" burguesa y de un orden conservador.

La ponencia de Darious Milhaud "Wagner Verdi and the Film" explicita las dos tradiciones compositivas planteadas como opuestas que intervienen en la música para cine y que se remontan a la ópera: por un lado, el leitmotiv wagneriano y por otro el *fluir dramático* de Verdi y de la tradición francesa. Milhaud realiza una crítica mordaz a la tradición wagneriana al tiempo que pondera a Debussy, Gounod y Verdi como las musicalizaciones operísticas ideales para el cine. En el siguiente extracto podemos observar la ferocidad de sus argumentos, que nos permiten advertir cómo el clima crítico inunda los discursos de la época:

> Pero lo que finalmente me molesta es el hecho de que esta supuesta solución dada por Wagner al drama lírico (basada en el leitmotiv que se adjunta a un personaje o concepto) es una solución de la escuela primaria. ¿No es un poco infantil preceder la entrada de un personaje por su tema? ¿No termina la obvia facilidad de este procedimiento por parecer muy barata? (…) Este único tema fue manipulado, retorcido y desenredado en un tumulto de orquestaciones enfermizas, insinuantes, variadas, todas ellas llenas de insipidez. Golpeó las cabezas de la audiencia, los aprisionó, los debilitó. Cuando terminó la película, el tema, evaporado de la piel, resonaba en los oídos como el recuerdo de una orgía, con una sensación de náuseas enfermizas. Entonces eso no fue todo. Este tema pegajoso dejó el marco de su cuadro y se extendió al exterior a los caseríos más remotos, a la

[33] "It is that concert music is the only kind that matters to them. Everything else, particularly the film, is simply a means to a commercial end. (…). They scorned the young people who wished to avoid so-called "pure" forms of music, and they failed to realise (sic) that music, in post-war days, had to escape from professedly intellectual audiences and try to find real support with a wider public. They didn't understand that film and radio are essentially inventions catering to the needs of the masses at the present day. We all know that even now too little is written for the films, the radio, and "the mob"; and too much for concerts and the elite." (Cavalcanti, 1937, p. 26).

> ciudad, a los suburbios, a las villas de la ciudad, en resumen a todos los rincones de la tierra, gracias al gramófono y la radio.[34] (Milhaud, 1937, p. 27)

Otro antecedente de las reflexiones de Milhaud se remonta a 1929 en un artículo en la revista francesa *La revue du Cinema,* (considerada como antecesora de *Les Cahiers du Cinéma*) y ya en estos años de transición hacia el sonoro los compositores comienzan a pronunciarse sobre la música de este nuevo cine. Al igual que el *Manifiesto del contrapunto sonoro*, Milhaud critica el efecto redundante del sonoro y el uso ubicuo de la canción:

> "(…) qué enorme avalancha de procedimientos fáciles, primarios! No se resiste a la tentación de hacer oír sincronizándolas las doce campanadas del mediodía cuando la pantalla nos muestra un reloj de pared (…) o si no se 'aprovecha' a un actor que tiene buena voz y se hallan mil pretextos para hacerle cantar (…)" (Milhaud, 1929 como se citó en Romaguera I Ramió & Thevenet, 2010, p. 480).

Luego avanza sobre cuestiones técnicas y prácticas de su experiencia altamente ilustrativas y valiosas como documentos, como por ejemplo, el modo en que él restringe en sus composiciones el rango orquestal para adecuarlo a las condiciones de grabación de la época o la descripción de los engorrosos dispositivos de medición y grabación para lograr la sincronización con la imagen.

Cabe señalar que el compositor francés Paul Misraki -que compone para el cine argentino entre 1943 y 1944 cuando llega exiliado a la Argentina- era pariente de Milhaud, y en sus memorias recuerda una cena con Milhaud en Francia en la que conversan largamente sobre música (Misraki, s/f). Este dato sumado a la llegada a Buenos Aires de Hugo Manning contribuye a la reconstrucción de la circulación de ideas sobre la música cinematográfica entre Argentina y el mundo que planteamos en este apartado 1.3.

Sobre estas citas nos interesa destacar una observación que nos permite encontrar variantes para la distinción diegético - no diegético que trataremos más adelante, ya que Milhaud realiza una consideración indivisa entre músicas y sonidos (campanadas, melodía sentimental, etc.) mientras que la voz humana, ya sea hablada o cantada, es tratada de modo diferenciado y es objeto principal de su problematización.

[34] "But what finally annoys me is the fact that this so-called solution given by Wagner to lyrical drama (based on the leit-motif which is attached to a character or concept) is a solution of the elementary school. Isn't it a little childish to precede the entrance of a character by his theme? Doesn't the obvious facility of this procedure finish by seeming very cheap? (…) This single theme was manipulated, twisted and un-twisted in a welter of sickly orchestrations, insinuating, variating, all of them dripping with insipidity. It hammered on the heads of the audience, imprisoned them, weakened them. When the film was over, the theme, evaporated from the skin, echoed in the ears like the memory of an orgy, with a feeling of sickening nausea. Then that was not all. This clinging theme left the frame of its picture and spread abroad into the remotest hamlets, to city, suburbs, to town villas, in short to every corner of the earth, thanks to gramophone and radio" (Milhaud, 1937, p. 27).

Años más tarde, entrada la década de 1940, Jacques Bourgeois escribe en la misma revista un nutrido artículo que condensa varios conceptos que conformaron el canon del pensamiento sobre la música para cine. Bourgeois explicita la herencia wagneriana de la música cinematográfica a la que denomina "música dramática" en oposición a la música "pura" o de concierto al tiempo que arriesga la afirmación que la música de Wagner fue "escrita para el cine", marcando de este modo la oposición con los anti-wagnerianos que explicamos anteriormente (Bourgeois, 1948).

> Por tanto, no es el teatro sino el cine el que ha recogido la herencia estética de Wagner. La música de cine está reinventando poco a poco los procesos dramáticos wagnerianos, y quien quisiera hoy analizar la tetralogía medida a medida para compararla con tal o cual partitura exitosa de una película de acción (...) sin duda se sorprendería mucho al descubrir que la música de Wagner está, por así decirlo, escrita para el cine.[35] (Bourgeois, 1948, p. 25).

La otra idea importante de Bourgeois es la distinción entre músicas "puras" (o de concierto) como contrapuestas a las "músicas dramáticas" o aplicadas a las que caracteriza como aquellas que no apuntan a un fin estético, sino que expresan una acción dramática.

La revista estadounidense *Hollywood Quarterly* contó con una columna dedicada a la crítica específica de música de películas firmada por Lawrence Morton y titulada "Film Music of the Quarter" (Morton, 1944-1946), a la que se suman varios artículos como por ejemplo una nota firmada por Chuck Jones (creador de *Looney Tunes* y *Merrie Melodies* entre otros) sobre la música en la animación que profundiza sobre las posibilidades creativas de la asociación entre música y animación mediante la sincronización o *mickey mousing* (Jones, 1946). En la misma revista, se publica el artículo "Film Music: Color or Line?" del profesor de la Universidad de California Robert Nelson (1946). El texto de Nelson plantea las relaciones entre la imagen de una escena y lo que denomina el "color" de la música como variable distinta a la "línea". Para Nelson, el color o timbre es el elemento más significativo para lo cinematográfico y en él reside su potencial en la construcción de climas y evocaciones:

> Hay muchas razones por las que la música de cine actual está dominada por el color. Por un lado, el color es asociativo, las gaitas evocan las imágenes de *Highlanders* marchando, el oboe sugiere fácilmente una escena pastoral, los metales asordinados connotan algo siniestro, y así sucesivamente; por lo tanto, el color juega un papel importante en el incremento del clima (*mood*). Entonces, el color tampoco es intrusivo; no compite con la acción dramática. Una vez más, el color tiene un efecto inmediato, a diferencia del desarrollo temático que posee exigencias

[35] "Aussi n'est-ce pas le théâtre mais bien le cinéma qui a recueilli l'héritage esthétique de Wagner. La musique de film réinvente aujourd'hui peu à peu les procédés dramatiques wagnériens, et qui voudrait aujourd'hui analyser mesure par mesure la tétralogie pour la comparer avec telle partition réussie de film d'action (…) serait sans doute fort étonné de découvrir que la musique de Wagner est pour ainsi dire écrite pour le cinéma" (Bourgeois, 1948, p. 25).

> temporales definidas. Infinitamente flexible, el color se puede encender y apagar tan fácilmente como el agua de un grifo (Nelson, 1946, p. 57).[36]

El énfasis en la importancia del timbre y la orquestación es significativo ya que se encolumna en la concepción del clima o atmósfera por encima de la pregnancia melódica o estructural característica del leitmotiv wagneriano. Estas atmósferas o músicas climáticas asumen una ubicación de fondo o acompañamiento "no intrusivo" -que según Nelson- la música cinematográfica debe tener.

La publicación resulta relevante ya que está editada por la California University Press, vinculada a la University of California Los Angeles (U.C.L.A), y con un tono editorial ligado a la izquierda norteamericana, a las preocupaciones devenidas de la postguerra que se evidencian en los análisis del cine de propaganda de guerra y sus herencias. Como lo explicita Eric Smoodin, el estilo de la revista guarda una mixtura entre aspectos técnicos de la realización cinematográfica con cuestiones teóricas de la crítica (Smoodin & Martin, 2002).

Las revistas musicales también dedican páginas a la música cinematográfica. La *Revue musical* francesa un número especial a la música cinematográfica con diecinueve artículos "Le film sonore. L'écran et la musique" en 1935, y en 1936 inaugura una columna dedicada a la música para cine en la que escribirán, entre otros, el compositor Arthur Honneger y Lionel Landry cuyo artículo es uno de los pocos traducidos y publicados en Argentina en la revista *Martín Fierro* (Landry, 1927).

También en las revistas de estética y arte aparece planteada la cuestión de la música cinematográfica, como el artículo de Paolo Milano "Music in the Film: Notes for a Morphology" publicado en 1941 en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Milano analiza la relación entre la música y las imágenes en términos de la predominancia y subordinación de una sobre la otra describiendo distintos tipos de funcionalidades narrativas. Retoma el concepto de contrapunto de los soviéticos como el lugar en donde música e imagen están entrelazadas en igualdad de predominancia y atribuye a esta paridad el valor de la artisticidad (Milano, 1941).

1.3.2. Hacia una nueva música para films

Nos ocuparemos ahora de dos libros publicados en la época: *Composing for the film* de Theodor Adorno y Hans Eisler y *Hacia una nueva música. Ensayo sobre música y electricidad* del

[36] "There are many reasons why current film music is dominated by color. For one thing, color is associative the bagpipes call up pictures of marching Highlanders, the oboe readily suggests a pastoral scene, muted brass connote something sinister, and so on; hence, color plays an important role in heightening mood. Then, too, color is not intrusive; it does not compete with the dramatic action. Again, color is immediate in its effect, unlike thematic development, which makes definite time demands; infinitely flexible, color can be turned on and off as easily as water from a tap." (Nelson, 1946, p. 57).

compositor mexicano Carlos Chávez, una rareza que nos resulta particularmente relevante por tratarse de un autor latinoamericano.

Retomamos lo dicho sobre el libro de Theodor Adorno y Hans Eisler *Composing for the film* para enfatizar su carácter excepcional en términos de las razones por las que la música cinematográfica se constituyó en foco de interés y estudio para el filósofo frankfurtiano.

El libro condensa los resultados del *Film Music Project* que inicia Hanns Eisler en 1940 a través del apoyo de la New School for Social Research de New York financiado por la Rockefeller Foundation al que Theodor Adorno se suma posteriormente concluyendo el texto en 1944 y su publicación en 1947 por la Oxford University Press.

Los programas de la fundación de apoyo a los exiliados datan de la década de 1920, no obstante, con el ascenso del nazismo la inversión en esta causa se multiplica considerablemente y gran parte de los académicos rescatados comienzan a trabajar en Estados Unidos en programas de interés tanto de la élite económica como del propio gobierno de Franklin D. Roosevelt. Como lo expresa claramente Breixo Viejo "conviene también entender los planes de ayuda como calculados planes de inversión" (Viejo, 2008, p. 30).

En este contexto, los estudios sobre medios cobran un particular y acentuado interés en sintonía con las políticas del Departamento de Propaganda Gubernamental de los Estados Unidos. Investigaciones sobre cine, audiencias, propaganda audiovisual a los que se suman la producción de cine educativo y documental encuentran un especial financiamiento cuyo fin más directo es el estudio de la eficacia de la propaganda y la educación de masas a través de las *mass medias*.

La tesis básica del libro es en gran parte negativa y sostiene que la música cinematográfica es mayoritariamente redundante y superflua respecto de las imágenes. Sin embargo, los capítulos de *Composing…* se intercalan entre aquellos dedicados al estudio crítico de la *film music* y otros en los que se describe y propone lo que considera una nueva praxis para una música cinematográfica emancipadora. La retórica crítica no ahorra calificativos intensos. Reponemos un extracto a modo de ejemplo del tono del texto: "(…) la música se presenta como la droga que es en realidad. Su función intoxicante y nocivamente irracional se hace políticamente transparente." (Adorno & Eisler, 1981, p. 41)

La crítica se centra en la música, pero también enfatiza las condiciones de producción industrializadas que reducen a los compositores a empleados dentro de una cadena productiva estandarizada que anula su artisticidad e innovación.

Los capítulos propositivos plantean una vinculación contrastante entre música e imagen, como una dialéctica entre sonidos e imágenes al interior del discurso audiovisual. La música

autónoma vendría a reemplazar la criticada redundancia de la imagen por medio de lo musical y los recursos sonoros se basan en el lenguaje de las nuevas músicas y de procedimientos como la interrupción y el distanciamiento, como lo expresa Eisler en un informe del proyecto[37]:

> Lo que este proyecto de investigación trae a colación es la pregunta planteada en estos últimos años por músicos de todas partes: ¿es realmente necesario continuar la práctica hollywodense actual de volver a escribir bandas sonoras "originales" compuestas con las migas de Tchaicovsky, Debussy, Ravel, Richard Strauss y Stravinsky? ¿Es posible componer material musical nuevo? ¿No sería incluso más útil y eficaz?
> Para juzgar estas preguntas de la forma más severa he empleado en distintas ocasiones técnicas de composición avanzadas y complicadas, como el sistema dodecafónico inventado y empleado por primera vez por Arnold Schönberg […] Introducir esta técnica en el mundo del cine así de pronto parece tan absurdo como emplear terminología hegeliana en una columna de prensa rosa. Sin embargo, mi propia experiencia con esta técnica ha sido muy satisfactoria. (Eisler, 1998 [1941], p. 591).

Al igual que otros textos, el debate sobre la técnica de la ilustración musical está en el centro de la crítica, y el concepto soviético del contrapunto orquestal surge como la solución a la cuestión musical cinematográfica:

> En los últimos diez años se ha establecido un mal hábito que podría denominarse "ilustración musical", una imitación musical del ritmo y la imagen y una expresión musical del contenido sentimental de la imagen. Todas las películas recurren a esta rutina de forma vulgar […] Existe otra posible aproximación, en mi opinión, mucho más efectiva. Se trata del uso del principio de contraste y el comentario, por el cual la música funciona a modo de contrapunto de la imagen, en vez de seguir meramente el contenido de la imagen. (Eisler, H. *Research Program on the Relations between Music and Film*, p. 1 como se cita en Viejo, 2008, p. 57)

Aquí emergen de forma evidente la dialéctica negativa, la contradicción, los opuestos sin solución propios de los frankfurtianos pero, con una novedad: el proyecto y el libro proponen modos y ejemplos concretos de una nueva y moderna composición para cine que supere los "prejuicios y malas costumbres" (Adorno & Eisler, 1981, p. 17) y que de la mano de la introducción de las vanguardias musicales realice un aporte para un cine emancipador.

La dialéctica es la base de pensamiento del proyecto y del libro, los pares de opuestos se plantean en ocasiones abiertos y contradictorios y en otras ocasiones con resoluciones enunciadas como "un deber ser".

Resulta muy interesante el modo en que esta dialéctica también encarna en las propias composiciones de Eisler, apodado en Estados Unidos "el Karl Marx de la música" (Viejo, 2008). Por ejemplo, en la música del cortometraje *White Flood* (1940), Eisler utiliza un estricto

[37] Si bien Eisler no lo cita, Breixo Viejo encuentra en estos conceptos una evidente influencia de Brecht, en particular cuando explica que la música no debe representar "estados de ánimo" sino actitudes y gestos que se alejen del sentimentalismo y la pseudoemotividad (Viejo, 2008). Por otra parte, Eisler y Adorno citan a Eisenstein que ya se había pronunciado en este sentido en el Manifiesto del Contrapunto Sonoro criticando una música que fuera redundante y proponiendo la idea de heterogeneidad, contraste y contrapunto entre música e imagen.

dodecafonismo moderno combinado con la tan criticada técnica de "ilustración" o *mickey mousing* del estándar hollywoodense para adherir la música a las imágenes. La música está compuesta entre dos musicalidades supuestamente antagónicas.

A propósito de este proyecto, Viejo sintetiza estas contradicciones:

> La partitura debía adaptarse al film y al mismo tiempo, ser autónoma; tenía que ser música de cine y, a la vez evitar asociaciones fáciles como la imitación de la tormenta o del viento. No podía convertirse en un "vano capricho formalista" sin relación con la imagen; pero tampoco debía recurrir a los estereotipos comunes en las composiciones para cine. Tenía que ajustarse a la imagen a través de un significado musical independiente." (Viejo, 2008, p. 84)

Aunque las vanguardias dodecafónicas y atonales fueron vistas como un espacio de música para iniciados, el programa frankfurtiano no plantea una postura elitista o de permanencia en la "alta cultura", por el contrario, su sentido teórico, productivo y hasta pedagógico tiene el afán de dotar de dignidad y valor artístico a la cultura de masas que -dominada por las prácticas industriales- les estaba siendo negada. Esta artisticidad es la de las vanguardias musicales de impronta schönbergiana, está medida en términos de su acción emancipadora a diferencia del estereotipo adormecedor de la música usada por la industria. Para Eisler y Adorno el sesgo postromántico es todo lo que está mal en la música cinematográfica, y paradójicamente, es el lenguaje musical que más ha sobrevivido en el cine hasta nuestros días.

Existen diversas posiciones respecto a la distribución de la autoría del libro entre Eisler y Adorno, en este sentido, coincidimos con la minuciosa investigación de Breixo Viejo que concluye en la necesaria y equivalente confluencia de los dos autores en el resultado final del texto, impregnado de la crítica adorniana a la industria de la cultura y del optimismo de Eisler por las posibilidades revolucionarias del medio cinematográfico (Viejo, 2008).

Como queda expresado al final de la introducción del libro: "El análisis de la cultura de masas debe ir dirigido a mostrar la conexión existente entre el potencial estético del arte de masas en una sociedad libre y su carácter ideológico en la sociedad actual" (Adorno & Eisler, 1981).

En 1936, el compositor mexicano Carlos Chávez escribe *Hacia una nueva música. Ensayo sobre música y electricidad* [*Toward a New Music. Music and Electricity]* que condensa ideas técnicas y estéticas inspiradas en su visita a los estudios de la RCA en Camden y a los Laboratorios Bell Telephone en Nueva York en 1932.

La posición moderna de Chávez expresa de manera temprana, por un lado, la ampliación tímbrica de la nueva música con raigambre futurista y la "electricidad" aplicada al sonido como novedad. Estos dos factores conforman la banda sonora del cine, y por esta razón Chávez le dedica un capítulo al cine sonoro como uno de los elementos de las nuevas músicas.

> El músico del cine ya no cuenta solamente con la dotación normal de los treinta o cuarenta elementos sonoros que componen la más complicada partitura sinfónica clásica. Allí tiene en sus

> manos y dispuestos para su creación, prácticamente todos los elementos sonoros posibles e imaginables. Esta riqueza, conjunto de elementos sonoros dominados y manejables, parece un cuento fabuloso (Chávez, 1992, p. 104).

Al igual que otros textos y autores que comentamos, Chávez critica el retroceso del primer cine sonoro en favor de la canción, el musical y la teatralidad, al tiempo que cuestiona las soluciones melodramáticas y las imposiciones comerciales: "Hasta el presente sólo se han hecho, como regla, ensaladas de la música más cursi y sentimental, e imitaciones sonoras realistas, que dan al conjunto un carácter verista del peor efecto" (Chávez, 1992, p. 120).

Resulta interesante destacar que al tiempo que promueve a la música y las estéticas contemporáneas como música cinematográfica estéticamente válida, Chávez piensa que el cine es un aporte, tanto técnico como estético, para la música moderna.

Como ampliaremos más adelante, la composición para cine emerge como un interés común entre los compositores vinculados al panamericanismo, en especial, a Aaron Copland en Estados Unidos y a Alberto Ginastera en Argentina. El punto paradojal reside en que, si bien Chávez intentó en varias ocasiones componer música cinematográfica, la oportunidad le resultó siempre esquiva (Parker, 1984). El otro dato particular sobre este libro es que se tradujo y publicó en inglés en 1937 (Chávez, 1937) y que recién se publicó en castellano en 1992.

1.3.3. La conexión argentina

¿Qué relaciones se pueden establecer entre los debates internacionales sobre la música cinematográfica y lo que sucedía en Argentina? Si bien como anticipamos -no contamos con los datos precisos sobre los libros y revistas sobre el tema que llegaron a la Argentina y menos aún, podemos precisar acerca de si fueron leídos y por quiénes- encontramos coincidencias entre algunos artículos publicados en Buenos Aires que demuestran paralelismos con las preocupaciones internacionales.

Omar Corrado señala que ya desde la década de 1920, las revistas culturales pusieron en primer plano debates sociológicos y estéticos sobre el impacto de la cinematografía, pero que las discusiones sobre la música del nuevo medio no fueron tan frecuentes (Corrado, 2010). Uno de los primeros artículos es la traducción del artículo de Lionel Landry "Musica y cinema"[38] publicado en la revista *Martín Fierro* en el contexto de un dossier dedicado a la cinematografía y posicionado en la perspectiva del cine como arte. Landry critica la composición de obras de envergadura artística aplicadas al cine, ya que lo considera una suerte de derroche o "un nicho de piedra para encuadrar una estatua de nieve". El cine es un espectáculo pasajero mientras que

[38] El artículo fue originalmente publicado en la *Revue Musicale* de Francia el 1 de febrero de 1927.

la música tiene una duración perdurable y mucho más sublime que las películas, como las grandes obras del sinfonismo mundial y esta cuestión hace que no sean cosas combinables. Por el contrario y en una rara coincidencia con la industria, para Landry la música cinematográfica debería mantenerse en el fondo, como un decorado.

La revista *Mercurio Musical* editada por la Cámara de Comercio Musical Argentino presenta una impronta actualizada y moderna desde lo tecnológico con reseñas y publicidades de órganos eléctricos, tecnologías de audio y grabación y sobre todo, las últimas novedades en los receptores radiales. Al mismo tiempo, abundan los artículos de opinión sobre música clásica y de actualidad sobre la vida musical académica.

Mensualmente, la revista publicaba la crítica de la música de películas que se editaba en discos, tanto argentinas como norteamericanas o francesas. Las músicas cinematográficas que se editaban en los discos eran exclusivamente canciones, y eventualmente algunos bailables[39].

Además de los comentarios habituales sobre la edición fonográfica de canciones cinematográficas, hallamos dos artículos críticos en esta publicación. "La música clásica y el cine" esgrime una crítica a la utilización de músicas clásicas para realizar cortos artísticos, con el argumento que las imágenes por más que tengan un fin poético producirían algún tipo de explicación sobre esa música, que para el autor debe quedar librada a la interpretación de quien escucha como "música abstracta", en vez de anclarse en las imágenes (Salas Vin, 1936).

En el artículo "El celuloide y la música" se critica el modo en que Hollywood (irónicamente mencionado como "Cinelandia") capta de manera voraz a los talentos musicales del mundo. Sin embargo, destaca el aporte que los compositores de fuste realizan al cine, elogiando por ejemplo, la musicalización de Dimitri Tiomkin para *Horizonte perdido* (*Lost horizon*, 1937) dirigida por Frank Capra para la que el compositor incorporó instrumentos exóticos como "flautas y oboes orientales y arpas y violines chinos" (*Mercurio Musical*, 1936, p. 23). Sobre este artículo llama la atención que la fecha de publicación es anterior al estreno del filme en Estados Unidos, razón por la que inferimos que el autor (sin firma) debería haber leído sobre el filme y los instrumentos que se emplearían para su música en alguna publicación estadounidense que anticipaba las instancias de producción del filme.

[39] Cabe aclarar que toda la fonografía de la época estaba editada en discos de 78 RPM (denominados de pasta, goma laca o *shellac*) que albergaban músicas de alrededor de tres minutos de duración, es decir una canción por cara. Por esta razón, la canción popular y los bailables fueron el producto estrella de la fonografía. También esto podría explicar el auge de las orquestas sinfónicas radiales que ejecutaban obras de mayor duración que en esa época no podían grabarse.



CRONICA DE DISCOS

MUSICA ORQUESTAL

MUSICA DE CANTO

MUSICA INSTRUMENTAL

PELICULAS SONORAS

DISCOS POLYDOR

ERICH MULLER

PIANOS

Figura 1 Crónica de discos en la publicación *Mercurio Musical* de abril de 1936 (p. 12 a 15). Bajo el rubro "Películas sonoras" aparecen las críticas a las canciones editadas de los filmes estadounidenses *Melodía de Broadway*, *Brindemos por el amor*, *Sombrero de copa*, *Thanks, a million* y *Cazadores de estrellas* (con canciones a cargo de Gardel); las argentinas *Puerto nuevo*, *Sombras porteñas* y las películas protagonizadas por Carlos Gardel *Cuesta abajo*, *El tango en Broadway* (USA), *Melodía de arrabal* (Francia) y la española *Nobleza baturra*. En todos los casos se elogian las canciones especificando su género.

Esto se explica en relación con lo que señalamos anteriormente sobre el intenso tráfico de libros y revistas que describe Lila Caimari (2019). Por otro lado, la revista publica mensualmente una grilla con los horarios de salida y llegada de aviones del servicio Aeropostal y las fechas de cierre del Correo Central. Se detallan los vuelos tanto al exterior (Europa, Estados Unidos, Chile, Brasil, Montevideo) como a las provincias argentinas. Esta información estaba destinada a los comercios musicales que integraban la cámara, y sumado a las publicidades de venta de instrumentos, partituras y equipos importados de la revista, pone en evidencia la afluencia y el intenso tráfico de objetos y textos que circulaban entre Argentina y el mundo, contribuyendo al clima de época de internacionalismo y modernidad que planteamos (Caimari, 2019) (Sarlo, 1988).

La revista *Cine Técnica* publica un extenso artículo en dos entregas en las que el profesor Leonardo Fasano desarrolla cómo debe ser la música para cine mediante un punteo de las diversas situaciones a tener en cuenta, como los personajes, el entorno geográfico, el comentario psicológico del personaje, los climas impresionistas o la "pujanza y grandilocuencia en el punto culminante de la trama" (Fasano, 1944, p. 435).

Fasano bautiza como "Planofonía" al estudio de la música de fondo que propone abarca aspectos objetivos y subjetivos de la música cinematográfica. Por otra parte, realiza una encendida crítica a aquellas musicalizaciones que no entienden el rol del "fondo" que debe ocupar la música:

> No basta con ser "arreglador" de tantos minutos de música fuera de contexto literario para describir un fondo, o formar algo que se le parezca con notas prestadas y menos tomadas de la enjundia de las obras consideradas como monumentos en la literatura musical, que son mutiladas despiadadamente" (…) Cualquier pianista se cree capacitado en realizar un fondo musical, resultándole una cortina inconsistente de pretendida descripción ambiental y de problemas psicológicos (Fasano, 1944, pp. 435-436)

El texto continúa durante páginas con una crítica exaltada que principalmente pone el foco en la falta de capacidad de "algunos compositores" y la falta de originalidad de las composiciones, en las que observa copias de obras de "grandes maestros". Su crítica alcanza al cine argentino (aunque no menciona ni nombres ni filmes) y al cine estadounidense también. Lo que Fasano encuentra reprochable en términos de repetición, copia o modelo, no es otra cosa que la consolidación del modelo musical del cine clásico como lo desarrollamos en el apartado 1.1 (Kalinak, 1992)

En la misma revista N. King propone una guía de músicas clásicas que resultan adecuadas tanto para producciones no industriales como documentales o cortos educativos, pero también como una guía de los climas que determinadas músicas clásicas evocan, como referencias a países o a estaciones del año. Aunque conceptualmente difiere del artículo anterior, tiene en común la idea de que los fondos musicales no deben ser pregnantes o "interesantes", sino que deben permanecer en un segundo plano para no distraer o interferir demasiado con la narración (King, 1944).

La revista *Cine Argentino* publica varios artículos críticos sobre cómo debe ser la música para cine. "Su buena calidad debe ser norma y no producto de una designación aislada" es el subtítulo de un artículo de opinión (sin firma) publicado en 1939, momento en que -como explicaremos en el próximo capítulo- los primeros años de ensayo y error, y de "designaciones aisladas" de los compositores quedan atrás y la mayoría de las películas se musicalizan en un contexto de consolidación del modelo musical clásico. Esta consolidación se advierte en la selección de compositores que se destacan en el artículo; por un lado, la legitimación que la música "clásica" y los compositores de tradición académica volcaban a la industria como Felipe Boero[40] y Juan José Castro mencionados en el artículo. Por el otro lado, el artículo destaca a los compositores populares relevantes de la música cinematográfica, en especial a aquellos que dominan la cuestión orquestal como Lucio Demare, Mario Maurano, Alberto Soifer o Enrique Delfino.

Al igual que casi todos los artículos internacionales de la época, este texto sienta posición respecto a cómo deben ser los fondos, que implica ir más allá de "arpegios extraños en una

[40] Resulta interesante destacar el modo en que los compositores académicos funcionaron discursivamente como agentes de jerarquización. El compositor Felipe Boero no escribió ninguna partitura para cine, sino que se realizó una adaptación de su ópera *El matrero* (1929) al cine estrenada en 1939 con adaptación musical de Mario Maurano.

escena humorística o escribir acordes graves en los instantes dramáticos" y en cambio subrayar con calidad artística la expresión del filme (Díaz, 1939d).

Ignacio Domínguez Riera en un artículo titulado "La canción en el cine" critica duramente la falta de criterio del campo cinematográfico para la selección de las canciones. Señala que del mismo modo que la canción nacional triunfaba en el teatro y que al otro día del estreno toda la ciudad cantaba sus tangos, el cine no logró lo mismo: "el cine no presta atención a las canciones y con excepción de muy pocas composiciones, lo que se escribe para películas es tan pobre, tan divorciado del oído o del sentimiento popular, que no ocurre nada con ellos." (Domínguez Riera, 1940, p. 15).

Ezequiel Aguilar firma un artículo de opinión para la misma revista en el que celebra la inmensa confluencia a nivel mundial de diversos géneros musicales de distintas latitudes, pero señala que la cuestión no reside en qué música es valiosa o no, sino en el sentido de la oportunidad de la escena o la película. A la hora de ponderar una película argentina elige *Bodas de sangre* (Guibourg, 1938) y se refiere al compositor académico Juan José Castro como "un gran músico argentino puso toda su inspiración y sus sólidos conocimientos junto a la magistral obra de un inmortal poeta español". (Aguilar, 1940, p. 34).

La misma jerarquización de los compositores académicos se observa en el artículo de opinión que escribe el pianista Roberto Locatelli "La música en el cine es un arma de cultura", en el que descalifica toda la música y los compositores que no pertenecen al círculo académico:

> Salvo muy pocas, como "Azahares rojos", con música de Constantino Gaito; "Bodas de sangre", de Juan José Castro; "Canción de cuna", de Julián Bautista, y las de ambiente folklórico de Gutiérrez del Barrio, el fondo musical en la casi totalidad de las películas locales es deficiente, debido, en primer término, a que las partituras están a cargo de compositores aficionados y no de músicos capacitados. (Locatelli, 1942, p. 26)

Para Locatelli, la cultura es la "alta cultura", y la música para cine un "arma" de la cultura de élite Una cuestión en común atraviesa los discursos extranjeros y los discursos argentinos: critican y prescriben. Critican encendidamente los modos en que se hace la música para cine, aun asumiendo criterios distintos entre sí y diferentes también respecto de la industria. Por otro lado, prescriben cómo debería ser, es decir qué deberían hacer los compositores y los estudios cinematográficos.

Para cerrar este recorrido por los debates argentinos sobre la música cinematográfica, citamos el artículo publicado por Alberto Ginastera en la *Revista Sur*. En coincidencia con muchos de los textos críticos a nivel mundial -pero en particular con la encendida crítica de Adorno y Eisler- Ginastera rechaza al *mickey mousing* calificándolo directamente como "antimusical":

> (…) convierte a la música en una serie de combinaciones onomatopéyicas que sirven para señalar, gráficamente diríamos, lo que sucede en la pantalla: el ascenso y descenso de escaleras, el andar

> sigiloso de algún personaje misterioso, el pensamiento dubitativo de la protagonista, etc. En este caso, la música en función de hechos por demás vulgares desaparece como arte y solo subsiste como un recurso fácil para subrayar determinados pasajes del film. (…) señala la poca cultura artística de los directores y compositores. (Ginastera,1945, p. 39).

Por el contrario, para el compositor, lo auténticamente musical es lo que:

> (…) crea o realza el ambiente, acentúa la fuerza dramática, acrecienta la atmosfera poética. Da nueva vida a la imagen que aparece en la pantalla y cuando la palabra e imagen son incapaces de expresar los más profundos sentimientos, la música viene en su ayuda; aumenta el sentido de una y agranda al infinito el poder de la otra. (Ginastera, 1945, p. 39).

La antinomia atmósferas versus melodías está presente en el texto de Ginastera -que ubicado del lado "moderno" de la música- brega por las atmósferas y rechaza las melodías "facilistas" que puntúan de manera "vulgar" las imágenes. Aunque, en coincidencia con Julián Bautista -como explicaremos en el capítulo 4- la melodía y el efecto están "perdonados" en las comedias. Al igual que todos los artículos críticos, Ginastera se suma al cuestionamiento a la industria por las limitantes condiciones de producción que en términos de tiempos y recursos son más industriales que artísticas (Ginastera, 1945).

Mientras que las revistas esgrimen un tono laudatorio en los reportajes a compositores, estrenos y músicas, los artículos de opinión se muestran sumamente críticos, señalando no sólo los aspectos negativos sino además, estableciendo cómo esas músicas deberían ser.

Para cerrar el capítulo, nos interesa concluir con algunas ideas que permiten sintetizar las resultantes de los debates y que nos habilitan a pensar el modo en que estas posiciones se relegaron o se impusieron en el canon dominante del cine clásico industrial a nivel global.

El cine musical, la canción y el *star system* de cantantes y bailarines fue uno de los blancos generalizados de los discursos críticos que los consideraba un retroceso a un teatro musical filmado al tiempo que pueriles y artísticamente poco valorados. Vale la pena destacar que el cine sonoro comercial se inicia en Hollywood como tal cuando logra asombrar a los públicos mediante la voz cantada, luego de múltiples intentos técnicos fallidos. Es decir, en los comienzos del sonoro, el musical no es un género entre otros, sino que *es* el nuevo cine y el formato dominante, al menos, por unos años.

Las canciones populares, las fórmulas narrativas repetidas y el entretenimiento como máximo valor espantaban a quienes bregaban por un cine artístico o un cine emancipador. En Argentina se replica el modelo musical en el primer sonoro con un acento particular en el tango y con una diversidad coadyuvante de otros géneros populares.

Los textos y voces germinales para los estudios de la *film music*, como el célebre *Composing for the film* de Adorno y Eisler, discurrieron por una vía independiente de la producción industrial ya que las críticas a la utilización de músicas del pasado, la redundancia en los

lenguajes decimonónicos, la repetición de fórmulas y la ausencia de las músicas de las vanguardias no fueron consideradas por la industria, que construyó mediante estas fórmulas cuestionadas una llegada emotiva y sentimental a los públicos.

Una de las prácticas más cuestionadas es la denominada ilustración musical, descriptivismo o despectivamente *mickey mousing* que refuerza y puntúa los movimientos y acciones de las imágenes y cuyo efecto redundante es cuestionado por Adorno y Eisler, por los soviéticos y en Argentina, por Alberto Ginastera (1945) y Julián Bautista (1944), entre otros.

Al respecto, nos interesa detenernos en dos modelos musicales que surgen de los discursos críticos de la época como antagónicos y fundamentados mediante argumentos que tributan a definir legítimamente cómo debería ser la música cinematográfica incidental: leitmotivs versus atmósferas.

Varias voces consideran que la estructuración de la composición mediante leitmotivs, la transformación de la música narrativa y la trasposición del lenguaje de la ópera wagneriana al cine es natural y evidente. La estética leitmotívica trae aparejada un tratamiento melódico reconocible y pregnante, ya que las melodías quedaban en la memoria de los públicos y trascendían el filme mediante ediciones fonográficas. Su tradición no es sólo wagneriana, sino germánica en general y los exponentes más rutilantes de Hollywood son Max Steiner y Erich Wolfgang Korngold. En Argentina, el principal representante de este estilo es George Andreani, como analizaremos en el capítulo 4.

Por su parte, la composición mediante climas y atmósferas que propugna Darious Milhaud se entronca con la tradición francesa de los climas impresionistas y en Argentina encuentra a Julián Bautista y a Alberto Ginastera entre sus defensores.

El análisis de los debates sobre cómo debería ser la música cinematográfica en el mundo y en Argentina nos permite encontrar puntos de coincidencia: el tono crítico predominante, las diversas posiciones que sentencian un "deber ser" con algún sentido estético de la música cinematográfica, las críticas a la industria como la enemiga del desarrollo artístico pleno de la música. Estas coincidencias dan cuenta de la actualización que se vivía en Buenos Aires respecto a las ideas que circulaban en el mundo.

Capítulo 2 La producción de música para cine entre la tradición y la modernidad

2.1. Modernidad periférica, modernidad vernácula y modernidad primitiva en las primeras décadas del siglo XX

Pensar en términos de "modernidades alternativas" sería admitir a priori que existe algún otro ideal de modernidad central, modélico, sin adjetivos, ni variaciones, ni adaptaciones locales. Desde una perspectiva postcolonial, considerar a estas modernidades como variantes fragmentarias o incompletas de "lo moderno" a secas, es a todas luces problemático. Las ideas sobre las diversas experiencias de modernidad en los albores del siglo XX, denominadas *modernidades alternativas* apelan a la inexistencia de algún tipo de modernidad "absoluta", y, por el contrario, revelan las diversas experiencias de lo moderno y las distintas configuraciones con que el espíritu de época se representó y materializó en diversas regiones.

Un ejemplo de esto, lo constituye la compilación *Alternative modernities* que define en palabras de su editor, Dilip Gaonkar: "en todas partes, en cada sitio nacional/cultural, la modernidad no es una sino muchas; la modernidad no es nueva sino vieja y familiar; la modernidad es incompleta y necesariamente así[41]" (Gaonkar, 2001, p. 23). La intención de estos estudios postcoloniales de "provincializar" la modernidad se ejerce a través de pensar las diferencias, desestabilizar los lenguajes universalistas, historizar los contextos y pluralizar las experiencias de la modernidad (Gaonkar, 2001)[42].

Arjun Appadurai comienza su mentado trabajo sobre modernidad y globalización *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización* con una frase que sintetiza la pretensión universalista inherente a la concepción moderna: "La modernidad pertenece a esa pequeña familia de teorías que, a la vez, declaran poseer y desean para sí aplicabilidad universal." (Appadurai, 2001, p. 17). En este libro, Appadurai hace una mención autorreferencial a la concurrencia a los cines de Bombay en su juventud, en la década del sesenta, como actividad emblemática de la experiencia de modernidad y, como analiza Natalia Taccetta: "El cine puede ser pensado como uno de esos aparatos que permiten reconfigurar la

[41] "(…) everywhere, at every national/cultural site, modernity is not one but many; modernity is not new but old and familiar; modernity is incomplete and necessarily so" (Gaonkar, 2001, p. 23).

[42] El panorama de teorías e investigaciones sobre la Modernidad es muy amplio, y si bien excede este trabajo mencionamos las siguientes ineludibles referencias sobre el tema, además de las citadas en el texto: *El lugar de la cultura*, de Homi Bhabha, (2002); *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* de Andreas Huyssen, (2006); *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* de Néstor García Canclini. (2001).

experiencia, y un dispositivo a partir del cual producir conocimiento sobre ella" (Taccetta, 2017, p. 61). En otras palabras, el cine (y su música) produce una experiencia de lo moderno, y al mismo tiempo está configurado por las ideas y las prácticas de modernidad.

Desde el enfoque de la historia y la filosofía de Walter Benjamin, Taccetta reflexiona sobre las relaciones entre modernidad y cine en su libro *Historia, modernidad y cine. Una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin* (2017). Para la autora, la experiencia de la modernidad está atravesada por el shock y la melancolía de la experiencia estética, como oposiciones al proyecto de progreso de la Ilustración que Benjamin remueve, particularmente desde una concepción no lineal de la temporalidad.

Esto es particularmente interesante para pensar las músicas cinematográficas, en particular la representación de la historia del tango que analizaremos en el capítulo 3: el tango se moderniza y alcanza su "edad de oro" imbuido en una retórica de la melancolía. La idea benjaminiana de anacronismo de la representación que analiza Taccetta, está permanentemente en juego en la combinación tensa y al mismo tiempo, mezclada de modernidad y tradición.

En este sentido, en las tres primeras décadas del siglo XX en Argentina se observa un proceso de confluencias y disputas entre ideas de modernización e ideas de tradición. Discursos, prácticas y elementos prospectivos de modernidad conviven, rivalizan y se negocian con elementos conservadores y tradicionalistas, y estas dicotomías repercuten en la creación y consumo de cine y de músicas populares y académicas.

Nos dedicaremos en este apartado a describir esta época caracterizada por diferentes autores como "modernidades" adjetivadas con algún concepto que las distingue de un supuesto canon idealizado de una modernidad central, y que explican -desde diversos enfoques y objetos- la impronta particular mediante la cual se configuraron los procesos de modernización y consolidación nacional en las primeras décadas del siglo XX en una relación tensa entre las novedades y las herencias. Estos contextos nos permitirán analizar el modo en que las músicas del cine se inscribieron y representaron las diversas antinomias, procesadas al calor de las experiencias de modernidad como las tensiones: modernidad - tradición, nacional - extranjero, ricos - pobres, urbano - rural, culto-popular.

En este apartado, proponemos un análisis intertextual entre distintos autores que caracterizaron esta particular configuración histórica que explica el entramado social y cultural mediante el que se caracteriza y ordena nuestro objeto de estudio.

Beatriz Sarlo (2003) acuña la expresión *modernidad periférica* para explicar el campo literario, (escritores, producciones, crítica, grupos y revistas culturales) y las categorías de análisis que construye son transpolables al análisis de otros campos culturales. Por su parte Florencia

Garramuño denomina con el oxímoron *Modernidades primitivas* (2007) a su libro sobre el proceso de modernización del tango argentino y el samba brasileño que coincide con el proceso de nacionalización de estas músicas en una reconfiguración que conserva sus signos "primitivos", a través de la operación de renovación que las posiciona como nacionales y modernas.

En el plano musical, Omar Corrado (2010) estudia estas tensiones del campo de la música académica de la época en *Música y Modernidad* en Buenos Aires (1920-1940) y Matthew Karush (2013) aplica la idea de *modernidad alternativa* para estudiar las representaciones de clases sociales en oposición y pugna expresadas en los productos de la cultura de masas (cine, radio y música).

Beatriz Sarlo se inspira en la idea de Marshall Berman de la "experiencia de la modernidad" para desarrollar su análisis sobre el campo literario. Para Berman, esta experiencia atraviesa el espacio físico y social, y en un sentido amplio implica para las personas captar el sentido de lo moderno, actuar y habitar en él. La experiencia moderna es de una sensorialidad veloz, móvil y maquínica, la vida es como un torbellino:

> Ser modernos, decía, es experimentar la vida personal y social como una vorágine, encontrarte y encontrar a tu mundo en perpetua desintegración y renovación, conflictos y angustia, ambigüedad y contradicción: formar parte de un universo en que todo lo sólido se desvanece en el aire (Berman, 2016, p. 490).

Lo que Sarlo puntualiza es que esta experiencia de modernidad veloz y chispeante se contrapuso en Argentina a los elementos conservadores y tradicionalistas que tributaban al programa de nación que habían desarrollado las élites del siglo XIX. El resultado de esta "cultura de la mezcla", como la denomina, es la categoría de modernidad periférica que combina criollismo y vanguardia, especialmente representada en la Revista *Martín Fierro* (Sarlo, 1997), pero también en *Claridad* y en *Sur*. Como lo sintetiza en el siguiente párrafo:

> En efecto, una hipótesis que intentaré demostrar se refiere a la cultura argentina como cultura de mezcla, donde coexisten elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas (Sarlo, 1988, p. 28).

Es posible extender esta afirmación a nuestro objeto de estudio para observar el modo en que la música cinematográfica representó la cultura de la mezcla. Esta mezcla o convivencia de músicas diversas se enfatizó además en la música para cine a causa de la propia lógica del dispositivo cinematográfico. Es decir, las combinaciones musicales de diversos géneros populares y de músicas "clásicas" respondieron a los requerimientos de la coherencia narrativa tanto más que a las pautas de una supuesta lógica musical propia de división de géneros.

Por ejemplo, en la mezcla, resultan particularmente interesante las transformaciones en el "tópico de la pastoral" que explicita Sarlo y que remite a un universo de sentido rural, bucólico y virtuoso asociado a la construcción idealizada y decimonónica del gaucho y la pampa como emblemas nacionales. Sarlo advierte la negociación o "combate de valores" entre el campo y la ciudad (o costumbrismo y ruralismo) como espacios simbólicos que adoptan distintas configuraciones en diversos creadores: mientras Güiraldes se mantiene en un ruralismo utópico, a Borges le interesan los bordes inexplorados e inquietantes entre campo y ciudad (Sarlo, 1988, p. 33).

Esta tensión entre lo rural y lo urbano aparece frecuentemente representada en el cine, pero los acompañamientos musicales se presentan más como continuidades que en oposición, tributando a la idea de la mezcla, como las muchas escenas en las que el tango se reconoce en sus orígenes pampeanos, se auto denomina "canción criolla" y se presenta tocado con guitarras y ropajes rurales[43].

El tango como género amplio y polivalente construye su mito de origen en la *cultura de la mezcla* mediante la construcción de una historia oficial que reconoce sus vertientes sociales en afroargentinos, pampeanos, españoles e inmigrantes y sus músicas afluentes en los candombes, las milongas pampeanas, los tangos españoles y las zarzuelas.

La polivalencia que gana el tango es también una adquisición de lo moderno, que además -como buen relato nacionalizador- se constituyó en aglutinador de clases sociales: del lupanar a la boîte, de milonguitas y compadritos a cajetillas, y del centro al arrabal: "El tango tiene la virtud de unir las dos puntas del arco social, recorrido, precisamente, por las Estercitas que se vuelven Milonguitas (…)" (Sarlo, 1988, p. 182)

El recorrido tanguero por el arco social no está exento de disputas y reconciliaciones: todos los personajes del film *Tango!* (1933) de diversa extracción social cantan tangos: Tita Merello (la milonguita), Mercedes Simone (la cancionista profesional) y Libertad Lamarque (la joven rica). *El alma del bandonéon* (Soffici, 1935) finaliza con una escena de redención, reconciliación y ascenso mediante un ostentoso concierto de tango en el Teatro Colón de Buenos Aires. Este final funciona como un corolario que legitima al tango como género, a la propia carrera artística de los protagonistas y al romance entre dos jóvenes (Santiago Arrieta y Libertad Lamarque) que termina triunfando en la música y el amor, luego de atravesar todo tipo de vicisitudes y desafiar el mandato de clase que imponía a Fabián (Arrieta) los estudios de ingeniería.

[43] Sobre la continuidad entre el tango y la canción pampeana y los cantantes nacionales vestidos de gauchos véase el artículo de Julia Chindemi y Pablo Vila "La música popular argentina entre el campo y la ciudad: música campera, criolla, nativa, folklórica, canción federal y tango" (Chindemi & Vila, 2017)

Es justamente ese proceso discursivo sobre el tango -y el samba en Brasil- ocurrido en las primeras décadas del siglo XX el que estudia Florencia Garramuño para explicar el modo en que se articula el origen "primitivo" con el espíritu modernizador (Garramuño, 2007)[44].

Garramuño sostiene que en estas décadas se produce una coincidencia entre el proceso de modernización con una segunda etapa del programa de construcción cultural de la Nación. Esto fundamenta la aparente paradoja de confluencia de primitivismo y modernidad que se condensa en el universo de sentido de estas músicas en términos de sus "regímenes de significación" (Garramuño, 2007).

> Esa coincidencia tal vez paradójica o contradictoria de lo primitivo con lo moderno se entiende al recordar que en América Latina la modernización no sólo coincide temporalmente con un momento fuerte de nacionalización de sus culturas, sino que se identifica con ese proceso nacionalizador. (Garramuño, 2007, p. 41).

De acuerdo con Garramuño, el proceso de "adecentamiento" del tango no produjo una eliminación del primitivismo, sino una suerte de domesticación de esos elementos considerados primitivos, en una dosis suficiente que permitió conservar su autenticidad (mayormente aspectos rítmicos, síncopas y apuntillados) con un tratamiento mediante elementos modernizadores básicamente asentados en la innovación de la instrumentación y los arreglos.

La construcción del tango como símbolo nacional no surge como un "reflejo" de una identidad previa, sino es el resultado de complejos procesos de negociación colectiva, de pugnas por las diferencias culturales en juego, no exentas de la intervención de la variable del poder, y este proceso se "cristaliza" con la legitimación del tango como música nacional (Garramuño, 2007).

La autora le dedica un capítulo del libro a estudiar la relación entre el tango y el samba con el cine en sus comienzos. Una evidencia con la que coincidimos es que la cinematografía, como dispositivo moderno y tecnológico, produjo una alianza modernizadora con el tango: el cine elige en sus comienzos una música que es nacional y moderna como símbolo identitario y al mismo tiempo, el carácter tecnológico, nuevo y moderno de la cinematografía insuflan al tango con esos atributos:

> (…) el cine permite ahora, junto con su representación del tango, la articulación de una sintaxis moderna como forma de condensar, en la materialidad misma del lenguaje cinematográfico, la modernidad típica de esa nación que se metonimiza con el tango. El tango, producto urbano de la cultura moderna, encuentra en el cine el mejor escenario para la exhibición de sus rasgos modernos. (Garramuño, 2007, p. 226).

[44] Florencia Garramuño realiza un trabajo comparativo entre Brasil y Argentina, el samba y el tango, enfocado en el proceso mediante el cual estas músicas se convierten en símbolos nacionales combinando orígenes considerados primitivos con elementos modernizadores. Si bien la autora a lo largo del libro trabaja en paralelo las dos músicas de los dos países, en nuestro trabajo nos referimos en particular a las menciones al tango con el fin de focalizar el contenido hacia nuestro objeto de estudio.

Es así como el cine en diálogo con Hollywood y la producción internacional, funcionó como agente de modernización de las músicas, construyendo, además narrativas mediante las que el tango transita del tipismo vernáculo a lo nacional moderno.

Una operación similar a la que realiza Garramuño -que pone en evidencia el juego de negociaciones mutuas e identitarias entre tango y cine- podemos realizar con la "otra" música de la nación: el folclore. Si el tango se adhiere a la nación moderna, el folclore ocupa el lugar del origen de la nación, de sus raíces. El folclore es el resguardo de valor y verdad, que más allá de sus "condiciones de invención" funcionó (¿y sigue funcionando?) como el pasado legendario de una *vera narratio* (Díaz C. F., 2009).

El programa cultural de la Generación del 80 de posicionamiento del folclore como música nacional se extiende hasta el siglo XX, y la relación del folclore tradicionalista con el tango generó diversas respuestas. Valen como ejemplo, por un lado, la virulenta caracterización de Leopoldo Lugones del tango como "reptil de lupanar"[45] y, por otro lado, los relatos de continuidad del gaucho al compadrito y de la pampa al arrabal como los que plasma Jorge Luis Borges. Al respecto, Martín Liut introduce la categoría "metonimias de la nación" para explicar este proceso por el cual el folclore y el tango como géneros localizados geográficamente adquieren carta de nacionalidad y argentinidad, y se conforman en músicas representantes de la nación (Liut, 2022).

En el plano popular y masivo, el folclore estaba lejos de ser una práctica residual en los treinta, baste recorrer las revistas populares de la década o verificar la mayoritaria audiencia que tuvo el exitoso radioteatro "Chispazos de tradición" o el éxito del proyecto de Andrés Chazarreta[46]. El tango y el folclore conviven en los filmes musicales, y su yuxtaposición está justificada por la secuencia de "números" o cuadros musicales a los que se suman también las músicas "no nacionales", como el jazz, la música española o la música tropical.

[45] Lugones realiza un nutrido elogio de las danzas folclóricas y rechaza especialmente el carácter de argentino del tango: "las contorsiones del tango, ese reptil de lupanar, tan injustamente llamado argentino en los momentos de su boga desvergonzada" (Lugones, 1992: 93).

[46] El músico y folclorista Andrés Chazarreta llega con su *troupe* a Buenos Aires en 1921 y estrenan en el teatro Politeama un espectáculo integral de música, danza y textos folklóricos con gran éxito. Carlos Vega considera que a partir de este evento se inicia un segundo resurgimiento del movimiento tradicionalista en Buenos Aires:

> Llegó a Buenos Aires en el momento exacto, al seno mismo de todas las circunstancias propicias. Lo acogieron los más altos intelectuales, las clases medias y los grupos humildes. No fue el único promotor ni estuvo solo; pero si se mide la grandeza por la eficacia, don Andrés Chazarreta, modesto en todo, fue grande sin condiciones y la posteridad debe reconocerle el título de benemérito de la nacionalidad (Vega, 1981).

Por su parte, *Chispazos de tradición* fue un mentado y exitoso radioteatro de temática gauchesca que se emitió en Radio nacional entre 1931 y 1936 (Ulanovsky et al., 2009).

Sobre esta distinción rural - urbano se construyeron dos subgéneros melodramáticos: el drama social folclórico y el drama social urbano (Lusnich, 2007). Lo tanguero y lo folclórico, lo urbano y lo rural en general se enrolaron en géneros cinematográficos distintos musicalizados cada uno con un género musical popular "nacional" y con variaciones respecto al eje tradición-modernidad.

Garramuño da cuenta del inicio cinematográfico de esta contraposición entre campo-ciudad, folclore y tango, en el análisis de los primeros largometrajes de Carlos Gardel como *Las luces de Buenos Aires* realizada en Joinville, Francia, en 1931. La autora atribuye la construcción binaria de elementos contrapuestos a la estructura típica del melodrama y del musical hollywoodense, la estructura narrativa melodramática de buenos y malos en el filme es representada como ciudad (sitio del vicio, la depravación y el tango) y como campo (la inocencia, la pureza y la canción campera). Sin embargo -como analiza Garramuño- el binarismo marcado del comienzo del filme encuentra a lo largo de la narrativa desplazamientos, intersecciones, mezclas y también conciliaciones (Garramuño, 2007).

Con cierto paralelismo, Miriam Bratu Hansen advierte otra paradoja para el cine clásico hollywoodense: la que se plantea entre clasicismo y modernidad en las historiografías y teorías del cine. En tanto que la cinematografía estadounidense es uno de los productos que mejor expresa lo moderno, su institucionalización se ha denominado como "clásica", en términos de sus regularidades estilísticas, narrativas y morales de estirpe "neoclásica". En palabras de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, lo *clásico* se fundamenta sobre una base productiva moderna, conformada por una adaptación del método fordista de "cadena de montaje" que adaptaron los estudios cinematográficos para la realización de películas (Bordwell et al., 1997).

Si bien Hansen no estudia el cine argentino, su concepto de "modernidad vernácula" es sumamente productivo para comprender el modo en que la cinematografía se constituyó en un lenguaje comprendido por las audiencias alrededor del mundo, al pulso del modelo hollywoodense y con experiencias disímiles de recepción en los distintos países. Para esto, propone la existencia de un *sensorium* global moderno y cosmopolita mediante el que el modelo cinematográfico norteamericano se expandió, recepcionó e interpretó a escala global (Bratu Hansen, 2009).

Para Hansen, el concepto de "lo vernáculo" no solo aplica a las distinciones geográficas, sino que define esta idea cercana a la cultura popular y masiva como: "la dimensión de lo cotidiano,

del uso cotidiano, con connotaciones de discurso, idioma y dialecto, con circulación, promiscuidad y traducibilidad."[47] (Bratu Hansen, 2009, p. 243)

> (…) las películas estadounidenses del período clásico ofrecieron algo así como la primera lengua vernácula mundial. Si esta lengua vernácula tuvo una resonancia transnacional y traducible, no fue solo por su óptima movilización de estructuras biológicamente arraigadas y patrones narrativos universales sino, lo que es más importante, porque desempeñó un papel clave en la mediación de discursos culturales en competencia sobre la modernidad y la modernización, porque articuló, multiplicó y globalizó una experiencia histórica particular [48] (Bratu Hansen, 2009, p. 252)

La idea de "provincializar" Hollywood, no implica desconocer el impacto fenomenal que tuvo su influencia[49]. El enfoque de Hansen habilita la formulación de nuevas preguntas al respecto: ¿cómo se produjo ese intercambio? ¿de qué manera la modernidad cinematográfica estadounidense fue entendida en Argentina? y ¿qué respuestas y acciones generó en la producción local? Iván Morales profundiza sobre estas relaciones, circulaciones e intercambios entre lo global, marcado particularmente por Hollywood y los Estados Unidos y la cinematografía local en su libro *Hollywood en el cine argentino: viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios (1933-1942)* que pone en evidencia la construcción de un modelo cinematográfico con fluidas conexiones internacionalistas al tiempo que intenta representar lo local. Este fenómeno también funciona para comprender las músicas cinematográficas (Morales, 2021).

La idea de una técnica internacional aplicada a las narraciones de un cine nacional se evidencia en la música cinematográfica, pero es también una idea profundamente arraigada en el circuito de música académica, como lo sintetiza el compositor Alberto Williams con su célebre frase: "La técnica nos la dio Francia y la inspiración los payadores de Juárez" (Williams A. , 1951).

El efecto globalizador estadounidense tuvo además otra cara, la representación que Hollywood construye de los estereotipos exotizados como lo estudian Ruth Vasey (1997) en *The World According to Hollywood* y Juan Carlos Poveda en su tesis *Hello Friends, cantemos: la música en las representaciones de lo latinoamericano en largometrajes de ficción hollywoodense durante el período de la política del buen vecino (1933-1945)* (Poveda J. C., 2019). Rodolfo Valentino, Carmen Miranda y el mismo Carlos Gardel funcionaron especularmente sino como

[47] "(…) the dimension of the quotidian, of everyday usage, with connotations of discourse, idiom, and dialect, with circulation, promiscuity, and translatability" (Bratu Hansen, 2009, p. 243).

[48] "(…) American movies of the classical period offered something like the first global vernacular. If this vernacular had a transnational and translatable resonance, it was not just because of its optimal mobilization of biologically hardwired structures and universal narrative templates but, more important, because it played a key role in mediating competing cultural discourses on modernity and modernization, because it articulated, multiplied, and globalized a particular historical experience." (Bratu Hansen, 2009, p. 252)

[49] Para esta expresión, trasladamos la idea de "provincializar Europa" que desarrolla Dipesh Chakrabarty en *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (2000).

modelos, al menos como representaciones legitimadas en procesos locales de identificación mediante el espejo internacional -no exento de debates- sobre la representación legítima de las identidades.

Como ya planteamos, la respuesta musical más evidente respecto del contrapunto con Hollywood fue la utilización del tango como emblema de lo nacional y como música identitaria para una cinematografía nacional. Para Matthew Karush, la posición del tango moderno además se construye a través de una relación aspiracional frente al jazz como epítome sonoro de lo moderno y como respuesta a una negociación relacional de las identidades.

Karush pone el foco de su trabajo en la polarización de sentidos que se construye entre las décadas de 1920 a 1940 a partir del análisis de la cultura popular y los medios. En su libro, recupera las caracterizaciones de las "modernidades" de Sarlo, Garramuño y Hansen para explicar el modo en que la cultura de masas construyó una cultura de opuestos, y en particular, de oposiciones de clases: "A pesar del entusiasmo con el que los productores culturales locales imitaban los estilos populares de Estados Unidos, sus productos tendían a reproducir una imagen de la sociedad argentina profundamente dividida por la clase." (Karush, 2013, p. 30).

Musicalmente, el trabajo de Karush caracteriza las tensiones entre modernidad y tradición, y entre lo nacional y lo cosmopolita en el tango, el folklore y el jazz. La vida de estos géneros, su posicionamiento y sus universos de sentido asociados se configuraron como pares antinómicos. Si bien en su investigación Karush se centra en la cultura popular, su trabajo excluye la denominada "música clásica" de esta categoría. Planteamos una diferencia sobre esto, ya que de nuestro relevamiento surge que esta música formaba parte de una cultura popular mediatizada. Las revistas populares dedicaban amplias secciones a comentar la programación del Teatro Colón, a publicar reportajes a concertistas locales e internacionales, a destacar las giras y presentaciones de las primeras figuras de la ópera. Directores de orquesta, concertistas y cantantes líricos eran tratados como las estrellas del cine o de la canción, como lo demuestran las fotos de tapa de *Sintonía* de Ansermet, Juan José Castro, Lily Pons o Dajos Bela.



Figura 2 La célebre soprano lírica Lily Pons en la portada y artículo de la Revista *Radiolandia* del 23 de julio de 1938

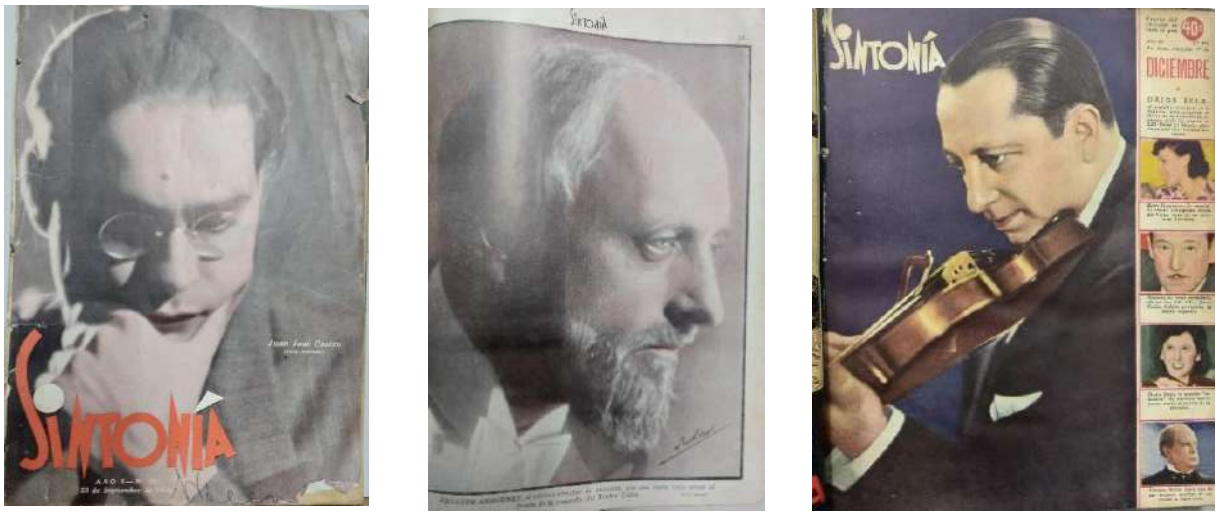


Figura 3 A la izquierda, Juan José Castro en la portada de la Revista *Sintonía* del 23 de setiembre de 1933. En el centro, "Ernesto Ansermet, el célebre director de orquesta, que con tanto éxito actúa al frente de la orquesta del Teatro Colón" en la Revista *Sintonía* del 30 de setiembre de 1933. A la derecha, "Dajos Bela, el magnífico intérprete de la música, cuya actuación al frente de su renombrada orquesta, desde los estudios de LR1 Radio El Mundo, constituye una nota artística destacada" en la Revista *Sintonía* del 1 de diciembre de 1943.

Las industrias culturales proveyeron una divulgación masiva de la denominada música clásica, en particular a través de la radio. Las emisoras contaban con orquestas sinfónicas propias que realizaban y transmitían conciertos, y la música clásica formaba parte diaria de las grillas radiales. Por su parte, la tradición de esta música con las clases populares se vincula con la popularidad de la zarzuela y la ópera italiana que se interpretaba en las sociedades de fomento de colectividades y teatros pequeños, con una importante afluencia de público migrante de clases populares.

Esta aclaración es importante para nuestro estudio porque la musicalización cinematográfica tuvo una muy fuerte presencia de la denominada "música clásica": ya sea en la música incidental mayormente construida en un lenguaje sinfonista decimonónico, ya sea en las músicas clásicas diegéticas. Esto habilita dos observaciones: por un lado, la nutrida presencia de la música "clásica" en la diégesis de los filmes, y por otro, la consideración del gran movimiento de música y músicos académicos de la época que favoreció la conformación de una estructura productiva para la creación de las músicas de fondo de las películas.

Por ejemplo, la revista *Sintonía* titula "Juan José Castro cree en el sentido musical del pueblo" a un extenso reportaje a doble página al compositor académico, en el que habla de su obra, sus proyectos y en especial de la dirección de conciertos de música clásica a su cargo transmitidos por Radio Splendid (de Oro, 1933). Cabe señalar que los conciertos de música clásica en la radio eran muy nutridos, en parte por una cuestión técnica, ya que los discos de la época de 78 RPM (denominados también de pasta, *shellac* o goma laca) tenían una duración de 3 minutos por cara, y esto excluía de la grabación fonográfica a la mayoría de las obras sinfónicas que

tienen mayor duración, convirtiendo a la radio en el medio dilecto para la difusión de la música clásica y al disco en el soporte ideal para la canción.

Por otra parte, Karush señala que el jazz aparece en la pantalla connotando a las clases altas como signo de lo moderno, de la élite, de la sofisticación, la elegancia y también, negativamente asociado a la extranjeridad o a la élite "antipatria" de una clase contrapuesta al nacionalismo de lo popular. También las músicas clásicas representaron a las élites y a la "alta cultura", por ejemplo, mediante la figura de la señorita burguesa que toca el piano, tópico ya presente desde los comienzos del cine en *Los tres berretines* de 1933. Como ampliaremos en el capítulo 3, para las niñas y jóvenes de clases populares el piano es un elemento aspiracional de ascenso social.

Si bien la música académica aparece generalizada como significante sonoro de la burguesía, estos sentidos no son excluyentes y existen otras connotaciones, como la figura del músico académico, el cantante lírico profesional, o inclusive, como formando parte de la variedad del repertorio de las clases populares, en forma de zarzuelas, operetas o "clásicos populares". Para las clases medias, la profesionalización a través de la música también reviste un carácter aspiracional.

Omar Corrado en *Música y modernidad en Buenos Aires. 1920 - 1940* estudia en profundidad el campo de la música "académica" o "culta" a partir del relevamiento de múltiples fuentes documentales como las revistas culturales, las publicaciones de las asociaciones musicales y obras. El texto de Corrado ofrece un análisis del entramado discursivo musical de la época no exento de disputas ya que al igual que en otros campos, las categorías de Modernidad, Modernismo y Vanguardia resultan porosas y sus delimitaciones son fluidas y escurridizas.

Lo que resulta interesante señalar es el modo en que aquellos movimientos musicales mundiales entre fines del siglo XIX y principios del XX como el nacionalismo, neoclasicismo y dodecafonismo se configuraron en Buenos Aires y quienes fueron los actores de las producciones, las críticas y de los debates. La fundación del Grupo Renovación, la visita asidua de celebrados compositores extranjeros como Igor Stravinski y Aaron Copland, el exilio en Argentina de Manuel de Falla, la gestión cultural de Victoria Ocampo o la creación de la Asociación del Profesorado Orquestal (A.P.O.), pueden ser señalados como algunos de los hitos en esta historia (Corrado, 2010).

Lo que nos interesa en particular para este trabajo -además de la extensa caracterización de la modernidad musical porteña y su inevitable tensión con la trama conservadora que ofrece Corrado- es el modo en que los compositores del ala "culta" participaron en la creación de música cinematográfica y qué aspecto de estas modernidades, lenguajes vanguardistas o

renovaciones intervino o quedó ausente en la música que hicieron para los filmes. Corrado anticipa el carácter conservador de estas composiciones cuando afirma:

> Con la llegada y desarrollo del cine sonoro, el modelo del primer nacionalismo musical, así como el de compositores posteriores que siguieron practicándolo, se incorporó fácilmente a las innumerables películas argentinas de temática rural, con lo que se distribuyó en escalas hasta entonces impensadas. En su fuerte alianza con esas imágenes, se afirmó así como paradigma excluyente de la música argentina ante públicos crecientemente masivos (Corrado, 2010, p. 323).

Como analiza Corrado, el neoclasicismo no es interpretado en Buenos Aires como un movimiento reaccionario frente a la radicalización de las vanguardias (la segunda Escuela de Viena en particular), sino que las aguas entre modernidad y conservadurismo se dividen entre el nacionalismo musical y su filiación con el programa criollista de las élites, y el neoclasicismo fuertemente influido por Stravinsky, por el francés Grupo de los Seis y desde luego, por el venerado Manuel de Falla que se exilia en Córdoba en 1939.

La transición del nacionalismo al neoclasicismo como proceso de modernización se observa en la obra y trayectoria de muchos compositores, como Alberto Ginastera o Juan José Castro. Nuestra pregunta al respecto es: ¿De qué manera estos movimientos y lenguajes musicales se relacionaron con la música cinematográfica?

Existe un consenso general en el campo global de la *film music* en señalar que el canon de la música cinematográfica del cine clásico apeló a las músicas reconocidas del siglo XIX y le dio la espalda a las vanguardias (de Arcos, 2006). La disputa vanguardista (y también neoclásica) en el cine se advierte en los debates de la época, tal como lo describimos en el apartado 1.3 del capítulo 1. Theodor Adorno, Hans Eisler, Darious Milhaud o George Antheil con mayor o menor virulencia atacaban ya desde la transición del mudo al sonoro, el lenguaje conservador de la música cinematográfica. Las composiciones "modernas" para cine fueron excepcionales y en la mayoría de los casos correspondieron a filmes gestados desde ideas del "cine-arte".

La Argentina estuvo en sintonía con el contexto internacional en el que la *film music* eludió los lenguajes musicales nuevos, y, como afirma Corrado, el nacionalismo musical adhirió a la musicalización del drama rural folclórico mientras que las músicas incidentales permanecieron en el canon del romanticismo y postromanticismo. En el capítulo 4 desarrollaremos un análisis en particular sobre estas músicas construidas en algunos casos con elementos heredados del nacionalismo académico, en otros casos con compositores llegados de Europa que abordan los materiales folclóricos y otras veces construidas mediante simples y poco elaboradas transposiciones de lo folclórico al orgánico orquestal.

No solo la música clásica circula en la vida popular, también las músicas populares participan del circuito de las élites artísticas. Además de los procesos que realiza el nacionalismo musical

de los materiales folclóricos populares, se realizaban conciertos y conferencias de folclore, jazz, tango y hasta folclore brasileño en la sala de la asociación Amigos del Arte un lugar ecléctico, que daba lugar a las múltiples y variadas expresiones artísticas (Corrado, 2010, p. 106).

En síntesis, las variadas músicas y sus usos en el cine dan cuenta de la experiencia de modernidad de las primeras décadas del siglo XX. Fuerzas prospectivas crean películas que aspiran técnica y discursivamente a un estilo global, con partituras incidentales de corte internacionalista y un conglomerado de géneros populares que apelan a la representación de identidades. Mientras la ciudad se moderniza al ritmo de los avances técnicos, las industrias culturales y las aspiraciones de ascenso social, las fuerzas tradicionalistas miran al pasado, rescatan historias y tradiciones y las relatan musical y cinematográficamente.

2.2. Las condiciones de producción de la música cinematográfica en el entramado de industrias culturales

Este apartado da cuenta de un aspecto de relevancia para estudiar la música cinematográfica de esta época que consiste en comprender la modalidad general de producción de medios y espectáculos que comparten creadores, productores y artistas y que circulan entre la radio, el teatro, la fonografía, la música en vivo y la edición de revistas y partituras. Si bien estos formatos tienen características técnicas y enunciativas propias, comparten contenidos y también tienen un *star system* en común. Esta descripción nos permite reconocer las redes de compositores, intérpretes y cancionistas-actores como así también sus relaciones con los circuitos locales e internacionales.

Por otro lado, nos proponemos resaltar el aspecto industrial y comercial del sistema de medios, cuyo producto estrella es justamente la música popular, ya sea en formato canción o como música bailable. De acuerdo con Cecilia Gil Mariño (2019), la industria realiza un uso de "lo nacional" como emblema y estrategia del proyecto cinematográfico local. Para concluir, avanzamos sobre un concepto que se presenta a priori como contradictorio pero que confirma la tensión entre tradición y modernidad: este entramado de industrias culturales tributa en su conformación técnica y productiva a lo moderno internacional en tanto que sus contenidos están cargados de músicas y discursos nacionalistas, tradicionalistas y modernos, y en particular, cargados de las pugnas por estos sentidos.

Las industrias culturales argentinas durante las primeras décadas del siglo XX se desarrollaron de manera interrelacionada y sinérgica. La industria fonográfica, la radio, el cine, el teatro y la

industria editorial -libros, revistas y partituras- compartían contenidos, estrellas, productores y creadores conformando un sistema de contenido popular y alcance de masas.

Además de la bibliografía sobre cine que anticipamos, esta cuestión ha sido abordada por varios estudios, en general desde la perspectiva de alguna de las industrias: *Locos por la radio* de Andrea Matallana (Matallana, 2006) y *Días de radio* de Carlos Ulanovsky, Gabriela Tijman, Juan José Panno y Marta Merkin dan cuenta del rol central que tuvo la radio como industria cultural y como agente de cambio político, cultural y social (Ulanovsky et al., 2009), Marina Cañardo en *Fábrica de músicas* historiza el nacimiento de la industria discográfica argentina y sus indisolubles vínculos con la radio, el cine y la edición de revistas y partituras (Cañardo, 2017). Sylvia Saítta estudia en varios textos y en el grupo de investigación que dirige los cruces entre las revistas culturales y los medios de comunicación masiva (Saítta, 2012) y Dana Zylberman aborda la cuestión de las industrias culturales a través de la figura polifacética de Luis César Amadori (Zylberman, 2014).

Dentro de este sistema de industrias culturales, la radio y el cine estuvieron especialmente vinculados: varias películas tenían a la radio como escenario y varios programas radiales estaban dedicados al cine.

La radio -retratada como medio musical[50]- fue protagonista del cine en numerosos filmes como *Ídolos de la radio* (Morera, 1934), *Radio bar* (Romero, 1936), *La fuga* (Saslavsky, 1937) y también forma parte de la historia del cine con el pasaje de "los locos de la azotea" a ser productores cinematográficos de Lumiton (Fabbro, 2022). Las películas frecuentemente insertaban canciones que habían triunfado en la radio y en muchos casos, el argumento de una película se basaba en una canción previa.

La sinergia de medios también se verifica en los programas radiales dedicados al cine y en particular a la música cinematográfica como "El cine y su música" emitido por LS1 Broadcasting Municipal en 1936 (*Radiolandia*, 433-436). Por otro lado, Adolfo R. Avilés, (periodista, músico, compositor, director de orquesta, folclorista y escritor) conducía el programa "La hora del cine" en LR4 en el que, además de invitar a "cantantes, músicos, periodistas y literatos argentinos" (de Lys, 1933, pp. 14-15) vinculados al cine, transmitía fragmentos de música cinematográfica mediante un proyector que reproducía la banda sonora desde el fílmico:

[50] La primacía de la música en la grilla radial se observa en el cuadro publicado en el libro *El mundo de los autores. Incluye: La historia de S.A.D.A.I.C.* de Jesús Martínez Moirón bajo el subtítulo "La preponderancia de la música en las transmisiones radiotelefónicas" en donde se observa que la música ocupa 40 y 50% de la programación dividida entre "Grabaciones" y "Música viva". Los datos fueron relevados el lunes 31 de marzo de 1941 por la empresa A.C.O.R.T. contratada por la entidad (Martínez Moirón, 1971, p. 147).

Sorprendemos a Avilés en el momento de poner en marcha el equipo Aristophone, con el cual transmite las primicias cinematográficas desde los estudios de LR4. En Francia, con motivo del estreno de una película de René Claire, se proyectó por radio la parte musical, y todos los diarios comentaron y elogiaron el gran acontecimiento: la nitidez del sonido resultó absoluta, puesto que la parte musical de la película está grabada en un costado del celuloide. En consecuencia no ha de ser lejano el día en que se suprimirá totalmente la transmisión de discos y se proyectarán películas del sistema Movietone. Avilés. El apóstol del cine, es el que aquí ha difundido el uso de este equipo. (de Lys, 1933).





Figura 4 Adolfo R. Avilés colocando una película en el equipo Aristofon para transmitir por radio su banda sonora. (de Lys, 1933) A la derecha, publicidad en suplemento del El Heraldo del Cinematografista de los equipos Aristofon para su instalación en las salas de cine (Altman, 1989) (Chas de Cruz, 1931).



AUDICIONES CINEMATOGRAFICAS

ELENCOS	Característica	Jueves 11	Viernes 12	Sábado 13	Domingo 14	Lunes 15	Martes 16	Miércoles 17
Chas de Cruz	LR3	14.—	14.—	14.—	—	14.—	14.—	14.—
CINE ARGENTINO	LR3	17.15	—	—	—	—	17.15	17.15
VISPERAS DE GALA DE "CINE ARGENTINO"	LR4	—	—	—	—	—	—	20.—
Adolfo R. Avilés	LR4	14.—	14.—	14.—	—	14.—	14.—	14.—
Cine Dial	LR5	11.30	11.30	11.30	—	11.30	11.30	11.30
Wing	LR6	17.—	17.—	17.—	9.30	17.—	17.—	17.—
Pantalla Mundial	LS1	13.15	13.15	13.15	13.15	—	—	13.15
Gente de Cine	LS2	16.—	16.—	—	—	16.—	16.—	16.—
Cine al día	LS9	15.—	15.—	15.—	—	15.—	15.—	15.—

Figura 5 Grilla radial de la revista *Cine Argentino* del 11 de julio de 1940 en donde se observan bajo el rubro "Audiciones cinematográficas", nueve programas en distintas radios dedicados al cine.

En los primeros años de la década de 1930, la radio y el cine se conectan estrechamente mediante los denominados "espectáculos radioteatrales" que consistían en la participación en vivo de las estrellas radiales en los intermedios de la función cinematográfica. Como explica el *Heraldo del cinematografista* esto consistía en una estrategia comercial para ganar público en los difíciles años posteriores a la crisis económica de 1930. En la misma publicación una nota pequeña hace referencia a una curiosidad: el cine *El Porteño* transmitió en una radio con fines publicitarios la banda sonora de la película *París yo te amo* cuestión que incrementó la venta de las entradas (El Heraldo del Cinematografista, 1932, p. 297).

También, se editaban discos con las canciones de las películas, tanto argentinas como norteamericanas o francesas, como se observa en las críticas fonográficas que la revista *Mercurio Musical* publicaba semanalmente.

Sobre estos datos que dan cuenta de las interrelaciones entre las industrias culturales en torno a lo musical abordamos los modos y condiciones de producción particulares de la música para cine considerando el modo en que el equipamiento, los procedimientos y los técnicos -algunos específicos y otros compartidos- formaron parte del entramado de industrias junto a contenidos, estrategias y discursos comunes.

El fenomenal desarrollo de estas industrias trajo aparejado un desarrollo de tecnologías y equipos de grabación y reproducción para cine, que en gran parte se importaban pero que en muchos casos comenzaron a fabricarse en Argentina en la década de 1930, en sintonía con el primer proceso industrializador por sustitución de importaciones.

Salas de cine y discos formaban parte del mismo negocio en el emporio que construyó Max Glüksmann que en la década de 1920 "combinaría con habilidad la fotografía, el cine y los discos, logrando una sinergia que favorecería la venta de cada rubro" (Cañardo, 2017, p. 34). Ya Glüksmann había experimentado sonorizando con discos de su factoría las películas mudas proyectadas en sus cines e insertando números musicales en vivo en las proyecciones. Cañardo señala que el formato más exitoso y sinérgico fueron sus concursos musicales, que se realizaban en el Teatro Grand Splendid, se transmitían por radio y los ganadores grababan para su sello en el estudio de grabación que funcionaba en el entrepiso de la misma sala (Cañardo, 2017, p. 44) Paradójicamente, y a pesar de que era el dueño del multimedios más importante, la llegada del sonoro, el crecimiento de la radio y la competencia de otras compañías fonográficas contribuyeron a la caída de su negocio. La diferenciación de los medios que ganan en especificidad y en sistemas técnicos de producción del sonido diferenciados conspira con su modelo simbiótico, aunque la impronta en términos de la interrelación musical de las industrias culturales ya se había instalado (Cañardo, 2017, pp. 45-46)

La llegada del cine sonoro produce una conmoción en términos de la acelerada reconversión tecnológica a la que se ve obligada la industria. En Argentina, -que todavía no contaba con industria cinematográfica organizada- el primer problema recae sobre la exhibición afectando varios aspectos: por un lado, los exhibidores deben equipar las salas, ya sea con los nuevos proyectores o mediante la adaptación de un suplemento para el sonido que se adosaba al proyector y además, tienen que adquirir amplificadores y parlantes. Este proceso es desparejo y tecnológicamente desigual, mientras que las salas del centro podían afrontar esta inversión, las salas modestas de los barrios y el interior adquirían equipos económicos fabricados en

Argentina. Estos desarrollos nacionales lograron un estándar técnico aceptable en muchos casos, pero hubo algunas fabricaciones que resultaron casi un verdadero fraude y el sonido en esos cines se escuchaba bastante mal[51]. Para el primer filme argentino de la era sonora, *Tango!* la Argentina Sono Film realizó dos versiones: una con sonido óptico, y otra preparada para acompañarse con discos para las salas periféricas (España, 1983).

El siguiente conflicto recayó sobre la gran cantidad de músicos que trabajaban en las salas de cine y que perdieron su fuente de trabajo. Muchos de estos músicos que musicalizaban el cine mudo desde muy jóvenes o casi niños, se convertirían en los grandes nombres de las orquestas de tango (Canaro, 1999) (Finkielman, 2004) (Martínez Moirón, 1971).

Al respecto recuerda Sebastián Piana:

> En el espectáculo me inicié realmente en el cine mudo. Cuando tenía catorce años, un muchacho, empecé a trabajar como pianista solista, tres veces por semana, en un cine que estaba en Villa del Parque. Trabajaba los jueves, sábados y domingos. Los sábados eran terribles porque empezábamos a las dos de la tarde y terminábamos a las doce y media de la noche. Después al año, hice práctica de orquesta en el Cine-Teatro Mitre, de Villa Crespo, que todavía está. Además de los clásicos números de variedades después de la segunda película, porque daban tres películas (Russo & Insaurralde, 2013, p. 217).

Las voces más optimistas auguraron la reconversión de estos músicos para la grabación de las bandas sonoras, cuestión que se cumplió en parte ya que los estudios contrataron para grabar sólo a "profesores", es decir instrumentistas de orquestas sinfónicas que pudieran sostener con solvencia las exigentes condiciones de la grabación[52].

La siguiente cuestión residió en la falta de experiencia, técnicos y equipos de sonido capaces de registrar las primeras películas sonoras. Como explica Claudio España, en el primer film sonoro argentino *Tango!* hubo que realizar cambios sobre la marcha en la toma de sonido:

> El sonido de *Tango!* había sido obtenido mediante el efecto electroacústico de un sistema de lamparitas ideado por dos ingenieros electrónicos, los hermanos Rosenberg (…) Ni el resultado, allí, ni durante el rodaje de *Tango!* fue satisfactorio. Fue necesario un técnico en electroacústica, Alfredo Murúa (futuro fundador de los estudios S.i.D.E. …) para que una readaptación del sonido

[51] En la publicación periódica *El Heraldo del Cinematografista* destinada al sector de la exhibición cinematográfica la cuestión de la reconversión al sonoro es un tema omnipresente. Entre 1931 y 1933 se publicitan semanalmente equipos sonoros para las salas a través de los que se puede observar el progresivo cambio del sistema de sincronización con discos a los proyectores con sonido óptico, la aparición de marcas de factura local como Aristofon, Borginifono (fabricado por Romeo Borgini, propietario de los cines "Gran Rex" de Mar del Plata y "Select Corrientes"), Ciclovoz, un económico equipo para sistema Movietone producido por Cinematografía Valle, "Temba" fabricados por "Talleres electrotécnicos Bonfanti", Sincrodisk y Sincrofilm importados por Ditlevsen & C, empresa radicada en Córdoba que en 1933 comienza a fabricar equipos nacionales. A esto se suman los equipos importados de la RCA Victor y la Western Electric, entre otros. También la publicación recoge las reiteradas quejas de los exhibidores por el mal funcionamiento de algunos de estos equipos. (El Heraldo del Cinematografista, 1931-1933).

[52] Para ampliar sobre esta crisis de la pérdida de fuentes laborales de los instrumentistas véase *Fábricas de músicas* (Cañardo, 2017, p. 92)

> de la película le concediera la apreciable nitidez que aun hoy no deja de asombrar." (España, 1983 p.52)

Si bien la industria fonográfica y las tecnologías radiales se habían desarrollado progresivamente, las particularidades del registro sonoro para cine acarrearon nuevos problemas técnicos, como la grabación *sound on film* u óptica que usaba como soporte el propio celuloide, o como lo denomina Juan Carlos Garate, en "la película virgen de sonido" (Garate, 1944).

Se *filmaba* el sonido en los grandes galpones del set o galerías, en circunstancias acústicamente difíciles, a diferencia de la grabación fonográfica o la transmisión radial en estudios acustizados[53]. Bajo el título "Organización Técnica Industrial de un Estudio Cinematográfico" publicado en *Cine Técnica* se usa una distinta denominación para los *studios* en los que se filmaban las tomas de imagen y diálogos y los *auditóriums*, como espacios especialmente acondicionados para grabar la música:

> 1° Para las escenas habladas, existe un interés primordial en que las condiciones acústicas de los diferentes estudios de la misma firma sean lo más idénticas posible.
> 2° Los decorados deberán construirse teniendo en cuenta los problemas acústicos, es decir, en primer lugar con los materiales cuyas cualidades los hacen aptos para un buen registro del sonido.
> 3° Para los estudios o Auditoriums en los cuales se efectuaría el registro de la música, sería de gran interés poseer diferentes tipos de Estudios perfectamente adaptados al volumen y al tipo de orquesta a registrar (Páez Arenas, 1944, p 490).

La cita precedente explicita condiciones ideales -el condicional en "sería de gran interés"- nos permite inferir que este escenario técnico deseable no estuviera tan difundido. No es posible determinar cuáles fueron las condiciones reales en las que se grabaron las orquestas ya que los documentos sobre esta práctica son muy escasos.

Sin embargo, un dato bastante concluyente es la documentación con la que los Estudios San Miguel publicitan sus modernas y altamente equipadas galerías con fotografías de sus dispositivos tecnológicos y sus técnicos prestigiosos. En una publicación de promoción institucional en la que San Miguel publicita la producción de 1943, los proyectos futuros, las estrellas y los directores, se incluyen imágenes del poderío técnico de San Miguel, ponderando equipos y capacidades de su personal técnico. Se destaca la fotografía de la galería dedicada a la grabación de la orquesta, con caja acústica y puesta de micrófonos.

El valor distintivo con el que San Miguel anuncia estas condiciones innovadoras nos permite interpretar que los otros estudios no contaban con esta tecnología y que la mejora en la

[53] También Sebastián Piana entrevistado por Guillermo Russo y Andrés Insaurralde confirma que la grabación de la música se realizaba "en el mismo estudio" (Russo & Insaurralde, 2013, p. 220)

grabación de las orquestas en general fue un proceso progresivo cuya calidad comienza a advertirse a partir de 1936, con la grabación del sonido de *Amalia* con una nueva tecnología de la RCA Víctor para cine[54].



Figura 6 Orquesta grabando en la galería con caja acústica de los estudios San Miguel.



Figura 7 Publicación promocional de los Estudios San Miguel con imágenes de los técnicos y los equipamientos actualizados.



Figura 8 En la foto del catálogo de San Miguel, el técnico Ramón Ator operando los equipos en el departamento de sonido.

La difusión del potencial técnico y musical de San Miguel se verifica en otras publicaciones, como en las fotos en *Cine Técnica* que muestran la grabación de la orquesta dirigida por el maestro Alejandro Gutiérrez del Barrio, también en la caja acústica de los estudios:

[54] Para ampliar sobre la historia de lose *studios*, su creación y financiamiento véase el texto de Héctor Kohen "Estudios San Miguel. Ruleta, películas y política" (Kohen, 2000).



Figura 9 Grabación de una orquesta. Fotografía publicada en la Revista *Cine técnica*, *(Cine técnica, 1944, p. 46)*

Respecto a la instancia de grabación de la orquesta, Alberto Soifer recuerda las arduas condiciones en las que trabajaban, en particular destaca la imposibilidad de rehacer o regrabar nada:

> El día en que grababa una orquesta era la ruina del estudio. Yo que he estado muchas veces en Hollywood, donde se graba de dos a tres semanas con una sinfónica… Una partitura de película nosotros la hacemos aquí, todavía hoy en seis, siete, ocho horas; partituras con treinta o treinta y cinco números. No le pueden pedir a un compositor argentino que ponga todo lo que tiene, trabajando de esa manera. ¡Es imposible! Así que eso de que "volvamos y redondeemos"… Lo que está hecho ahí queda y chau pinela." (Calistro et al., 1978, p. 230)

La periodización aceptada para el inicio del sonoro que comienza con los films *Tango!* y *Los tres berretines* en 1933 se fundamenta en el inicio de la producción de films sonoros con sistema óptico producidos por el programa industrial de los *studios* Argentina Sono Film y Lumiton respectivamente. En este sentido coincidimos con Rick Altman que analiza la crisis del pasaje del mudo al sonoro tanto más en términos de fractura que de continuidad (Altman, 1996). En la Argentina esta fractura se manifiesta con mayor evidencia al coincidir el cambio de tecnología con el nacimiento de los *studios* y la inauguración de la etapa industrial: sonido síncrono e industria se funden en un mismo punto de inflexión histórico[55].

[55] Las tres primeras décadas del siglo XX están atravesadas por el desarrollo en competencia de dos sistemas de sincronización de sonido y film: el s*ound on disc* "sonido sobre disco" consistente en dispositivos mecánicos de ajuste entre la película y el sonido grabado y reproducido por discos, cuya principal virtud radicaba en una buena calidad de audio y su principal problema era la facilidad con la que el sistema se desajustaba produciendo desincronizaciones especialmente en las películas más largas con cambios de discos.

El eslabón en esta transición es *Muñequitas porteñas* (1931) de Juan Antonio Ferreyra con música adaptada por Hans Bredt, que fue realizada con sonido sincronizado con discos y tecnología similar a Vitaphone, y que desarrolló localmente la Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos (S.I.D.E.) de Alfredo Murúa.

Murúa es una figura clave de estos años de transición del mudo al sonoro, y coincide con el estereotipo de inventores unitarios que describe Beatriz Sarlo en *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina* (1992)[56]. A los diecinueve años inventa el "fonocaptor", un dispositivo que mejora la calidad de la grabación de sonido y este invento le vale un puesto en La Fonográfica Argentina, empresa productora de discos. En 1929 funda la Sociedad Impresora de Discos Eléctricos (S.I.D.E.) que inicia una producción fonográfica que luego se complementa con la fabricación de discos para sonorizar películas mudas con el sistema Vitaphone[57].

El compositor José Vázquez Vigo sucedió a su compatriota español Eleuterio Irribarren en la composición y dirección musical de estos discos; posteriormente Vázquez Vigo realizará los fondos de veintiún películas sonoras y dirigirá la orquesta para la grabación de varias más, hasta que en 1947 retorna a España en donde se convierte en un precursor de las radionovelas en base al modelo argentino (Finkielman, 2004) (Ventureira, 2011).

Fue esta provisión de música para el cine sumada a su inventiva técnica lo que lo acercó a la producción cinematográfica, primero como director técnico de sonido y más adelante como productor cinematográfico, cuando reconvierte la S.I.D.E. en *studio* con la denominación

---

El otro sistema, el *sound on film*, o "sonido sobre película" consistía en la transducción óptica de la onda sonora fotografiada en la propia película. La ventaja era la sincronización asegurada y su principal debilidad la baja calidad de audio en sus comienzos.

Entre 1930 y 1931 el exitoso Vitaphone de la Warner comienza a ser reemplazado por el Movietone (*sound on film*) gracias a las mejoras que resultan de la alianza entre Theodor Case y William Fox (Fox Film) constituyendo la Fox-Case Corporation y que concluyen en un estándar de sonido aceptable con la introducción de las mejoras en la grabación eléctrica (micrófonos de condensador y grabadores de línea de caucho) de la AT&T/Western Electric (Bader, 2007).

[56] "La tipología incorpora, muy centralmente en la Argentina, al aficionado de origen popular: no se trata de los asalariados de los laboratorios de invención a la manera norteamericana donde se levantaron verdaderas fábricas de innovaciones, sino de los amateurs de lo nuevo que compiten en condiciones tecnológicas que son extremadamente precarias y en un medio donde abundan los autodidactas." (Sarlo, 1992: 90)

[57] La revista *Radiolandia* da cuenta del espíritu innovador de Murúa en diversas notas sobre sus inventos y avances técnicos: "Ahora tenemos que volver a referirnos al espíritu innovador de Alfredo Murúa, propietario de esa filmadora, (…) Este moderno medio es una demostración de la capacidad de nuestro cine y del espíritu progresivo de quienes luchan dentro de él" (Radiolandia, 1938, p. 22). También dan cuenta de los viajes de Murúa a Estados Unidos para importar equipamiento: "(…) el propietario de S. I. D. E. Alfredo Murúa volverá de Norte América con un material de filmación cuyo costo es de un millón de pesos moneda nacional" (Korn, 1938d, p. 48) Este viaje también fue registrado en la revista norteamericana *Motion Picture Herald* acompañado de una fotografía de Murúa y Norby "En route to Hollywood to observe production methods, Alfredo Murua, below, owner and operator of SIDE studios of Argentina, arrives in New York accompanied by Dorita Norby, concert and opera star." (Motion Picture Herlad, 1939, p. 12).

Estudios Cinematográficos Argentinos SIDE, cuyo primer estreno es la película *Don Quijote del Altillo* (Manuel Romero,1936). Su invento más exitoso es el Sidetón, un sistema técnico propio para la grabación del sonido en tomas fílmica, con el que registró muchas de las películas de otros estudios[58] (España, 2000).

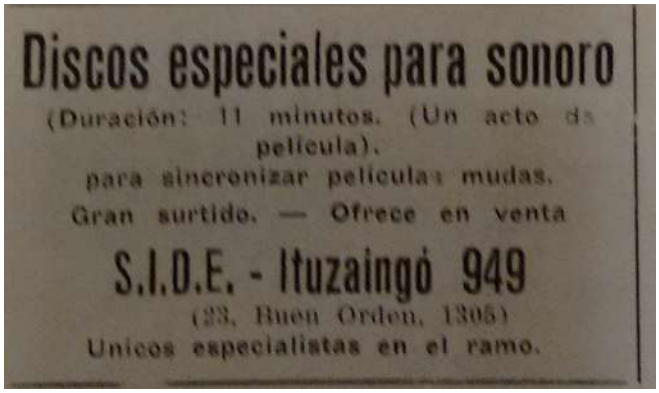


Figura 10 Aviso de discos S.I.D.E. publicado en varios números del *Heraldo del Cinematografista* durante 1931

Sin embargo, no todo resultó conflictivo con la llegada del sonoro, ya que el surgimiento y crecimiento del cine sonoro industrial argentino se explica a causa de la barrera idiomática con la que se topa Hollywood para exportar su cine. El pasaje del modo de producción del mudo y del sonoro sincronizado con discos a la inauguración industrial de largometrajes con sincronización óptica encuentra fundamento -entre otras variables- en el vacío que se produce cuando el cine norteamericano se reconvierte al sonoro en 1928 y tarda unos años en implementar el sistema de doblaje.

En esta etapa de transición Hollywood ensaya algunas modalidades para subsanar la pérdida de los mercados extranjeros como el subtitulado, la re-filmación completa en otros idiomas y más tarde el doblaje. *El Heraldo del cinematografista* publica al respecto: "Tanto como los productores, los exhibidores deben procurar que la industria cinematográfica nacional tome mayor incremento, más aún con el sonoro, vista la resistencia del público a aceptar películas habladas con acento `español´". (El Heraldo del Cinematografista, 1931)[59].

[58] Fernando Martín Peña explica en *Cien años de cine argentino* que el Sidetón compitió con éxito con sistemas norteamericanos por sus bajos costos, practicidad y calidad. Murúa instaló sistemas de grabación portátiles para exteriores en dos camionetas para la filmación de exteriores de la película *De la sierra al valle* (1938) (Peña, 2012)

[59] El subtitulado presentaba el inconveniente que dejaba afuera a grandes sectores de la población no alfabetizada y este tema es especialmente crítico en España y Latinoamérica, que por la década del `30 sufrían grandes tasas de analfabetismo. Una de las soluciones que ensayó Hollywood (especialmente la Metro Goldwyn Meyer) fue la de filmar varias versiones de una película en distintos idiomas, con elencos diferentes para cada lengua, básicamente español, francés italiano y alemán. Para esto se contrataron actores de los distintos países, para el castellano, de España y México principalmente, pero esta modalidad fue un fracaso comercial ya que el público quería ver en la pantalla a las *celebrities* hollywodenses y no a sus copias vernáculas; y la segunda razón era que los costos de producción se elevaban muchísimo. (Willis García-Talavera 2002).
Al respecto, en el Heraldo del cinematografista de agosto de 1931 se publica:

Como lo explica Octavio Getino, este periodo de transición con las barreras idiomáticas que devienen del sonoro produce una enorme oportunidad para el cine vernáculo y esto explica, además, la exportación y el éxito que la cinematografía argentina (y poco más tarde la mexicana) tendrán en toda Latinoamérica (Getino, 2005).

2.2.1. Poquito, rapidito y dándole a toda velocidad

Una vez consolidado el sistema de grabación en fílmico y luego de los primeros años de "prueba y error" nos proponemos en este apartado describir las condiciones de producción de la música para cine, cuya modalidad permaneció prácticamente bajo el mismo sistema durante todo el cine clásico. Por esta razón incorporamos a esta explicación algunas fuentes y documentos aunque en algunos casos se extienden algún tiempo más respecto del periodo que acotamos para el corpus de películas, en virtud de su valor informativo. Nos preguntamos, entonces, en este contexto cómo se musicalizaban las películas, cómo eran los procedimientos técnicos y de qué modo la composición y grabación de las músicas se insertaba en la cadena productiva.

Las músicas "de fondo" se realizaban en la última etapa del cronograma de producción de una película, tanto la planificación de la música como la composición y grabación se comenzaban a diagramar cuando el montaje (o compaginación como se denominaba en la época) estaba terminado. El compositor y el director miraban este máster o *copia campeón* para realizar lo que se denominaba: "la 'medición de la música' y para consignar el 'tiempo' o la "cantidad de música" que debe componerse para ajustarse a las situaciones diversas del film." (Cine técnica, 1944, p. 42).

Las condiciones de producción eran arduas y los recursos para lo musical siempre escaseaban, como lo recuerda Alberto Soifer:

> Nos daban de los menos, lo menos posible a los músicos. Éramos una especie de "último orejón del tarro artístico" (…) pese a que el tango era quien traía ingentes cantidades de dinero. Siempre fue así: nos arreglábamos con poquito y rapidito y dándole a toda velocidad. (Calistro et al., 1978, p. 233).

El músico contratado componía e instrumentaba la música, en general también reclutaba a los músicos de la orquesta y se realizaban las grabaciones de cada una de las partes en alguna galería dispuesta a tal fin. La revista *Cine técnica* -una publicación que salió en fascículos

---

> La Paramount anuncia la contratación de diez estrellas teatrales para actuar en los films sonoros que serán presentados en el mercado sudamericano en la temporada próxima. Mal síntoma es éste: continuará las películas con diálogos interminables y no tendrán ni siquiera el atractivo de un nombre de arrastre, ya que los actores sumados al elenco de Paramount, si bien son famosos en los Estados Unidos, son completamente desconocidos para nuestro público. (El Heraldo del Cinematografista, 26 de agosto de 1931).

durante 1944 y 1945- es una de las pocas fuentes en las que se describe el proceso, el equipamiento técnico y algunas notas acerca de las características de la composición y la música para cine. Al respecto en un artículo en el que se explican los pasos técnicos de un filme se especifica:

> "Medida" y "compuesta" la música, se prepara la galería para la grabación. Hay compañías que para realizarla hacen el montaje de la "caja acústica". La instalación de esta es trabajosa, pero su resultado, en cuanto a "calidad tonal", es bien manifiesta. Corresponde citar en este caso a los Estudios San Miguel.
> Lista la orquesta, con la cantidad de profesores que haya dispuesto en su orquestación el "maestro de música", se colocan los instrumentos con las indicaciones del "sonidista", teniendo en cuenta la extensión total admisible en la escala de frecuencias de los equipos grabadores.
> Por esta razón, su ubicación depende de la clasificación de los instrumentos entre los que figuran "instrumentos de percusión", "instrumentos de cuerda" o "maderas" e "instrumentos de viento" o "cobres".
> En estas condiciones se inicia la grabación de la orquesta, de acuerdo con las partes de "música medida" por el compositor, que en algunos casos es quien la dirige también. En cada "toma" se menciona ante el micrófono el número de la clasificación y el número de la toma que corresponde a cada parte de la música que se va a grabar. Además, se controlan con un cronómetro los segundos o minutos dentro de los cuales debe realizarse cada grabación, puesto que ha sido medida de acuerdo con la duración de las situaciones. Como es lógico, esto debe cuidarse, pues el único remedio es corregir el "exceso" por medio de la "regrabación", ya que si fuera "corta", no tiene arreglo[60] (Cine técnica, 1944, p. 42)

El compositor Rodolfo Sachs entrevistado para la revista Cine Argentino deja testimonio de las dificultades que representa la composición sujeta a las diversas mediciones de los tiempos cinematográficos que implican un desafío nuevo para la creación musical: "Tenemos los músicos un gran enemigo al que hay que ajustarse indefectiblemente: el cronómetro. Es una lucha la búsqueda y la aplicación de motivos en trozos de tiempo que a veces duran sólo 20 segundos." (Díaz, 1938p, p. 53). Alberto Soifer también explica las grandes limitantes o "trabas" que implicaba ajustar la lógica musical a los segundos exactos que demandaba la entrada o *cue*: "Existen muchas trabas, porque usted tiene que medir de repente catorce segundos y medio, de repente tiene que medir uno - treinta y ocho – dos quintos; un montón de limitaciones, pero todo eso se hace con oficio." (Calistro et al., 1978, p. 229)

Soifer agrega un interesante recuerdo sobre las discusiones en la mesa de producción respecto a las escenas que llevarían música o que deberían permanecer en silencio:

> Había grandes discusiones con los directores: unos pensaban que tenía que ir música y yo: "No va Música"; y cuando decían que no iba música, yo decía que sí. Eso es discusión como todo lo del cine. El cine se hace en los cafés, se hace hablando, se hace discutiendo la cosa, se hace en la casa de uno, alrededor de la mesa en donde se está trabajando. (Calistro et al., 1978, p. 230).

[60] Los entrecomillados pertenecen al original

El productor Juan Carlos Garate también explicita que la composición musical se realizaba en el último eslabón de la cadena productiva "(…) en último término, faltará la grabación de los comentarios musicales, antes de que el film se halle en condiciones de afrontar el juicio del espectador." (Garate, 1944, p. 7).

Los compositores que dejaron testimonios sobre la composición para cine en este periodo explican la importancia de la lectura del guion de modo de poder ir bocetando los materiales musicales con anticipación, pero el punto central en el que se tomaban las decisiones de la música de fondo era la instancia de visualización de la película en la moviola, y el director y el compositor tomaban las decisiones de musicalización y realizaban la medición exacta de las diversas partes a ser compuestas sobre la imagen terminada. Al respecto señala Alejandro Gutiérrez del Barrio:

> Que cómo escribo la música de mis películas? Pues… creo yo que como todo el mundo. Apenas firmado el contrato, pido un "encuadre" que leo las veces que considero necesarias. De esa lectura nacen, en realidad, los temas principales (dos o tres a lo sumo), que me servirán de base para la música llamada "de fondo". (Gutiérrez del Barrio, 1944, p. 49).

Alberto Soifer también explica que parte del guion para componer la música:

> La inspiración, como la llaman ustedes, "viene" después de la lectura del libreto a filmarse. En él veo, por así decir, ya la película a decir, ya la película compuesta, y entonces construyo la música de acuerdo a mi criterio.
> A tal situación corresponde un acento musical y en otra una nueva forma y un nuevo ritmo debo poner. Después, con el director, cambiamos algunas opiniones, más bien de forma que de fondo, y listo (Reporter, 1939, p. 40).

El compositor Julián Bautista amplía el procedimiento de producción en una entrevista en el programa radial de Chas de Cruz en LR3, Radio Belgrano de Buenos Aires, transcripta por el compositor y conservada en su archivo personal. La claridad y descripción del método de realización musical que describe Bautista constituye una fuente excepcional para comprender el tema:

> Chas de Cruz: ¿Cómo se compone el fondo musical de una película?
> Julián Bautista: El compositor empieza verdaderamente su trabajo cuando la película ya está completamente terminada de filmar, compaginada y perfectamente ajustada. Antes de esto el músico sólo ha podido preparar algunos elementos temáticos, inspirado por lo que la lectura del libro cinematográfico le pueda sugerir; pero dicha labor no siempre es aprovechable, ya que, como es fácil comprender, la escena realizada es lo que le da exactamente la pauta, el tono, el ritmo y la medida.
> Ch. de C.: ¿Así que el músico empieza cuando todo está terminado?
> J. B.: Sí, salvo en el caso de canciones o bailes.
> Ch. de C.: ¿Y una vez la película terminada, qué se hace?
> J. B.: Entonces, la copia se proyecta ante el Director, el músico y, a veces, el productor, determinándose las escenas que han de ser comentadas musicalmente.
> (…)
> Ch. de C.: ¿Qué se hace después de determinar las escenas que deben llevar música?

> J. B.: Se pasa a la moviola, que es un aparato donde se ve la película en una pequeña pantalla y que permite detener la proyección donde convenga, dar marcha atrás o continuar, pudiendo marcar en la misma película, con un lápiz especial, el lugar exacto donde se debe empezar y terminar la música, así como todos los cambios de expresión o carácter del fondo musical, originados por los cambios de plano o de ambiente, reacciones, efectos especiales u otros detalles. Luego, el compaginador entrega al músico las medidas exactas, en segundos o fracción de segundo, y ya con estas anotadas en su libro cinematográfico, el compositor no tiene más que encerrarse en su laboratorio y crear la música para toda la película. (Bautista, 1953, s/p).
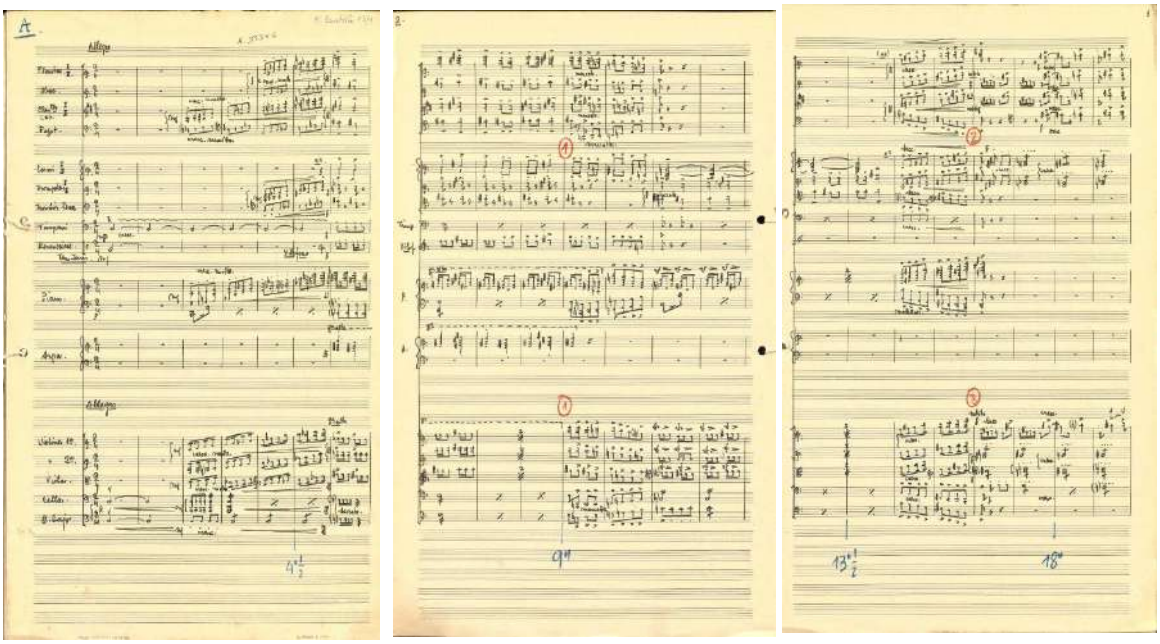


Figura 11 Partitura orquestal de Julián Bautista para el filme *Cuando florezca el naranjo* (1943) correspondiente a los primeros 18 segundos de la música de títulos. Se observa la marcación en segundos debajo del *score* orquestal en números azules. (Documento disponible en el Archivo personal Julián Bautista de la Biblioteca Nacional de España).

Alberto Ginastera en 1945 coincide con lo anterior y sintetiza la operatoria en su artículo publicado en la revista *Sur*, incorporando a la explicación el procedimiento final para el sonido que consistía en regrabar los distintos negativos de las grabaciones de diálogos, músicas y efectos:

> El procedimiento para aplicar la música a la secuencia ya compaginada es muy simple. Una vez que el compositor ha visto la película proyectada mide al segundo los distintos fragmentos y, preparada la partitura, la música se graba en un negativo llamado banda de sonido. Posteriormente se procede a la "regrabación" que consiste en unir, de acuerdo a la imagen, los fragmentos grabados acompañados de los diálogos y efectos especiales (Ginastera, 1945, p. 93).

En el contrato que firma Juan Ehlert con Argentina Sono Film para la musicalización de la película *Sangre Negra* explicita estos términos: en primer lugar la determinación de las partes a ser musicalizadas en acuerdo con el director y productor, y en segundo lugar, la responsabilidad del compositor de dirigir la grabación:

> PRIMERO: "El contratado" tendrá a su cargo lo concerniente a la parte musical de la película "SANGRE NEGRA" RODADA POR CUENTA DE "el productor" BAJO LA DIRECCIÓN DEL SEÑOR Pierre Chenal.- SEGUNDO: El trabajo de "EL CONTRATADO" comprenderá la dirección de dicha película y la composición, orquestación y grabación de la música de fondo para la misma, y cola de propaganda.- (…)

> SEXTO: Para determinar las escenas que deben ser comentadas musicalmente, y su duración, "EL CONTRATADO" lo hará de acuerdo con el director de la película y "EL PRODUCTOR".- (Argentina Sono Film, 1950, p1-2).

Por su parte, Garate afirma que la selección de los profesores[61] que conformarían la orquesta para grabar también recaía en el compositor, y señala la importancia de esta tarea en términos de la estricta profesionalización requerida para grabar casi sin ensayos y evitando la repetición de tomas para no abultar los costos (Garate, 1944).

Como señala Martín Farías para el caso chileno aunque se aplica de igual modo a la Argentina, en general los compositores debían hacerse cargo de todo lo concerniente a la música, a diferencia de los estudios de Hollywood que estaban departamentalizados y la división musical contaba con un equipo de compositores, arregladores, técnicos, directores y orquesta propia, de modo que el trabajo estaba repartido (Farías, 2022). Sin embargo, algunos estudios argentinos intentaron departamentalizarse mediante el nombramiento de un director musical estable, como ampliaremos en el capítulo 4.

Varios de estos testimonios coinciden en que, en los primeros tiempos, la grabación de la música se realizaba con la proyección simultánea de la película, de modo de coordinar exactamente los tiempos y la sincronización entre el sonido y la imagen. Esta técnica era especialmente pertinente para el *descriptivismo* o *mickey mousing*, en el que la música subrayaba o puntuaba cada gesto de la imagen. Por una parte, el estilo cayó en desuso avanzada la década de 1940 y, por otro lado, los compositores refieren que era más práctico y económico medir previamente con precisión en la moviola y luego componer con los tiempos exactos.

Al respecto Sebastián Piana explica:

> Había dos formas: una se pasaba la película. Es decir, ahí se tomaban los tiempos, las medidas, además del carácter del argumento. A veces se tenía que pasar la película mientras se grababa, para poder adaptar el gusto de uno, que era una de las cosas más comunes. Después se trató de simplificar: la película se pasaba para el músico en una pantalla con moviola. Entonces el director decía: "En esta escena y en esta otra, quiero música". (…)
> -¿Cómo era el sistema, veía la película y la acompañaba en una sola grabación?
> Algunas veces sí; aunque eso se hizo por poco tiempo. Más tarde el compositor veía la película y tomaba las medidas de acuerdo a las escenas donde iba a acompañar la música. En la moviola (…) se paraba y el director decía: "Bueno, desde acá"… Se veía cuánto duraba, cuántos segundos o minutos y ya estaba. Antes se pasaba directamente la película para tomar las medidas exactas. (Russo & Insaurralde, 2013, p. 219).

Tito Ribero también da cuenta de esta variación en dos etapas cuando recuerda cómo comenzó a grabar como pianista bajo la dirección de José Vázquez Vigo:

[61] En la época se denominaba como "profesores" a los músicos instrumentistas de una orquesta.

> Yo recuerdo que era muy joven, tendría diecisiete años, cuando me desenvolvía como pianista. Una noche grabé con el maestro José Vázquez Vigo, que hacía películas, y me llevó como pianista. La orquesta, como siempre, era muy numerosa, porque eran muy grandes las que se usaban anteriormente, y recuerdo que la película la grabamos con proyección; era una película con Luis Sandrini. La grabábamos con proyección y mientras el director veía la película (Russo & Insaurralde, 2013, p. 227).

Todos los testimonios de los compositores coinciden en afirmar, quejarse y reclamar acerca del padecimiento que implicaban los tremendamente ajustados tiempos para la composición. Los compositores debían componer aproximadamente 40 minutos de música en dos o tres semanas con las mediciones exactas para cada fragmento, entrada o *cue*.

Así lo expresa Alejandro Gutiérrez del Barrio en un artículo en la revista *Cine Técnica*:

> Y esta realidad no es otra que el tiempo, inconcebiblemente precario, que se concede al compositor para crear, instrumentar y grabar su partitura. Es esto, sin embargo, hasta cierto punto natural. En efecto: el músico es el último que llega. La película está terminada. Fijado el día del estreno, los lógicos atrasos de la filmación debe recuperarlos el músico para que el productor pueda cumplir sus compromisos, etcétera, etcétera. Y vienen los días pasados de claro en claro y las noches de turbio, en que el compositor escribe, escribe, afanosamente, angustiosamente, teniendo casi siempre que cercenar sus ideas, su técnica y hasta sus sentimientos… No hay tiempo para pensar… No hay tiempo para sentir… El cine, arte moderno, es dinámico, muy dinámico, extraordinariamente dinámico…
> (…) Pero, ¡ay!, el tiempo… El tiempo concedido al músico… Al último que llega… Al que debe interpretar la idea del argumentista, la intención del director, el ambiente, el paisaje, el sentimiento y hasta el gesto del actor… El tiempo… el tiempo… (Gutiérrez del Barrio, 1944, p. 49)

La estipulación de los tiempos quedaba prescripta en el contrato, como se observa en el que firmó Hans Ehlert con Argentina Sono Film, en donde los tiempos de entrega están medidos en relación con la cantidad de minutos que surjan de la medición final para ser musicalizados:

> DECIMO SEGUNDO: "EL PRODUCTOR" concederá a "EL CONTRATADO" a partir de serle facilitadas a éste las "medidas" después de ajustado el armado de la película, un mínimo de *ocho días hábiles por cada quince minutos de música o fracción*, que debe preparar para la grabación correspondiente.- (Argentina Sono Film, 1950, p. 3)[62]

Lucio Demare (hijo del compositor) en una entrevista realizada para esta investigación, recuerda de manera patente el modo en que su padre se estresaba para llegar con los tiempos de composición de la película. El mismo descontento surge de la entrevista a Sebastián Piana:

> Parece mentira, pero cuando se tiene que hacer una música de fondo, sobre todo a conciencia, el tiempo que nos daban era escaso: lo último que se hacía era la música. Cuando ya estaba todo terminado, entonces entrábamos los músicos para empezar, y teníamos que hacer todo con apuro, porque la película ya tenía fecha de estreno. Y tenía que pasarme noches enteras sin dormir, como las he pasado, para dar cumplimiento al trabajo. Es de lo más ímprobo que hay (Russo & Insaurralde, 2013, p. 221).

[62] El destacado es nuestro

Bajo el subtítulo ¡47 HORAS DE PLAZO!... Mario Maurano, entrevistado para la *revista Cine Argentino* en 1939, dice que tuvo 47 horas para hacer la música de *Puerta cerrada* (Saslavsky, 1939):

> —Díganos, Maurano, ¿qué importancia le asigna usted a la música en la producción cinematográfica?
> -Inmensa -nos responde rápidamente el compositor-. Lástima grande que no se le dedique toda la necesaria.
> -Algo de eso sabemos -replicamos hipócritamente.
> -Pues no sabrán todo. Imagínense que en "Puerta cerrada" tuve solamente 47 horas de tiempo para realizar la música de fondo. (Reporter, 1939, p. 41)

Evidentemente semejante apuro incidió en el resultado final de la música incidental de *Puerta cerrada*, que no pasó desapercibida para la crítica de la época. Julián Centeya en su crítica a la película señala:

> Pero lo que no me esplico es cómo me lo mandaron muerto a Mario Maurano, músico que ya demostró la pasta de semifusero en otros films, rebajándole la música ilustrativa a tal punto que casi no se oye. Eso es una injusticia. (sic). (Centeya, 1939, p. 40)

Julián Bautista expresa la misma problemática, haciendo referencia, además, a una anécdota atribuida a Maurice Ravel:

> (..) por la falta de tiempo, ya que, generalmente, el músico es el que tiene que apurarse más, puesto que su trabajo se realiza después de terminada la película y hecho el montaje de la copia de trabajo. Y, entonces, el músico tiene que hacer, en dos o tres semanas cuando más, una partitura de 40 a 50 minutos de duración que es, por ejemplo, lo que dura una sinfonía de Brahms. Además, una de las cosas que más limitan al músico es la medida: la duración de los planos y escenas. Cuando una medida es de 38 segundos y medio, no pueden ser 39 y medio. Y hay que comprender que la música tiene sus necesidades propias de tiempo y no se puede cortar bruscamente, sino que todo tiene que producirse con naturalidad. Se cuenta una anécdota del gran compositor francés Maurice Ravel, a quien quería contratar una poderosa firma norteamericana para que pusiese música a una película. Ravel, tentado por una oferta fabulosa, preguntó qué duración tendría la música para todo el film, y al responderle que alrededor de tres cuartos de hora, contestó que tardaría cuatro años en hacer la partitura, lo cual malogró, como era lógico, el contrato. (Bautista, 1944, s/p).

La exagerada comparación entre el tiempo otorgado a un compositor de cine y la pretensión de Ravel funcionaba como una hipérbole hilarante, lo suficientemente contundente como para que se comprendiera la demanda omnipresente de los compositores respecto de la escasez del tiempo y para expresar que la calidad musical (o al menos la que se espera de un consagrado como Ravel) solo se conseguía con tiempos razonables que requiere la composición musical. Alberto Ginastera refuerza la problemática en su artículo en *Sur*, mediante un tono crítico de los apuros industriales y de la falta de consideración al compositor para la toma de decisiones y para la aplicación de sus juicios calificados a la hora de definir las marcaciones y estilos de la música:

> Conspira contra el compositor, además, el escaso tiempo que se le otorga, una vez rodado y compaginado el film, para elaborar su partitura. Dos semanas es el plazo usual y todo lo que exceda de este término puede considerarse como una excepción (Ginastera, p. 94).

Otro ejemplo de los ajustados e inamovibles tiempos para la entrega de la partitura queda evidenciado en la sentida y enternecedora dedicatoria que Gilardo Gilardi le lega a su hijo Miguel Ángel en la partitura de *Los isleros* (1951), y que sirve para ilustrar como estas ajustadas condiciones de producción que se construyeron durante la primera década del cine clásico, continuaron en los años bajo el estándar de la denominada "cadena de montaje" de la producción cinematográfica:

> A Miguel Angel Gilardi Madariaga. Hijito mío querido: Dedícote esta partitura musical, compuesta en el plazo angustioso de veinticinco días corridos, desde el 10 de noviembre al 5 de diciembre de 1950. Contabas entonces con veintiún meses de edad. Tu mamina esperaba la inminente venida a este mundo de María Cecilia. Tu niñera había salido de vacaciones. Yo tuve que trabajar teniéndote en brazos o sentado sobre mis rodillas, mientras tú me tironeabas las orejas, con lo cual te entretenías muchísimo. No hay página de esta obra que no haya tenido tu intervención. Te la dedico, por si algún día alcanzaras a valorar los garabatos sonoros trazados por tu padre en el pentagrama, acosado por múltiples obligaciones morales y materiales. Si en la obra advirtieras pocos escrúpulos en lo que me concierne como artista, advierte también, en estas líneas, los muchos sinsabores que hube de padecer al realizarla. Escríbote en el día del estreno de la película: el veinte de marzo de mil novecientos cincuenta y uno. Tu amantísimo padre. Gilardo Gilardi. (Pickenhayn, 1966, p. 83).

La rigurosidad en la medición de la extensión musical de cada fragmento o entrada (*cue*) que en muchos casos impedían un desarrollo musical propio y los extremadamente acotados tiempos otorgados para la composición conformaban las condiciones de producción propias de la música cinematográfica y muy distintas, además, a otros formatos de las industrias culturales[63]. Estas condiciones explican dos procesos: por un lado, la progresiva especialización de compositores dedicados al cine que diferencia los primeros tiempos de la década de 1930 estaba diversificada en varios músicos, y hacia fines de la misma década, se observa que esta labor se circunscribe a unos pocos nombres.

La inmediatez requerida para la composición musical no se circunscribía solamente a la música incidental, sino que las urgencias en los encargos también recaían en la producción de las canciones diegéticas. Víctor "Vitillo" Ábalos recuerda las circunstancias en las que Lucas Demare les encarga a los Hermanos Ábalos la composición del carnavalito para la escena del festejo de *La guerra gaucha* (Demare, 1942)*:* "Nació el Carnavalito Quebradeño en 1941. Nos

[63] Estos condicionantes de producción permanecieron en la industria en las décadas siguientes. Tito Ribero -que comienza su labor para cine a fines de la década de 1940 y continúa componiendo hasta 1980, refiere la misma problemática: "¡Ah, no, eso es desesperante! (…) Desgraciadamente, el productor antes de empezar la película ya tiene fecha de estreno. Y el rodaje siempre se va atrasando, por una cosa, o por otra. Y como lo último que se hace es la música, el músico es el más perjudicado" (Russo & Insaurralde, 2013, pp. 228, 231)

habla Lucas Demare que había cierta urgencia, si podía ser para mañana. Y quedamos todos ahí petrificados. Creo que lo podemos hacer, dijo Machingo." (Ábalos et al., 2013, p. s/p)

Una de las preguntas que nos formulamos es cuánto ganaban los compositores por este trabajo tan estresante, si esta práctica era redituable y si valía el gran sacrificio que implicaban las condiciones de producción impuestas, en síntesis, qué motivaciones e intereses económicos y simbólicos se ponían en juego en la composición para cine.

La primera observación, es que los honorarios fijados para el compositor se complementaban con la percepción de los derechos de autor, que a su vez estaban atados a la circulación, cantidad de copias y difusión que alcanzaría la película. Cabe señalar, que la percepción de los derechos de autor de los "fondos musicales" quedaban restringidos a la reproducción de las películas, en tanto que las canciones, cobraban una intensa vida comercial por fuera del filme como lo ampliaremos en el próximo apartado.

Juan Carlos Garate explica que el total del rubro musical -incluyendo honorarios del compositor, de los profesores de la orquesta para la grabación, de la adquisición de derechos en caso de músicas preexistentes que lo requieran- implica un básico de $5000 moneda nacional, que equivalía a un 2, 27% del costo total de la película (Garate, 1944).

Demare hijo, señala que la mayor parte del ingreso económico de su padre no residía en las películas. Para el caso de Lucio Demare, el mayor ingreso económico provenía de la intensa actividad como compositor de tangos, las grabaciones de sus discos y las actuaciones con su orquesta (Demare, 2020).

Sebastián Piana coincide con el lugar colateral que ocupó el cine en su economía, especialmente en los comienzos:

> Antes uno entraba en un estudio a las diez de la noche y salía a las seis de la mañana. Le pagaban, qué se yo… Por ejemplo, Sombras porteñas costó 100.000 pesos de esa época. ¿Y qué pagaban? A mí, como autor de la música, me dieron 2.500 pesos, porque era cuestión de hacer la música de toda la película y eso "vestía" un poco. Se me daba cierta promoción, cierta propaganda (…) (Russo & Insaurralde, 2013, p. 221) [64].

La cinematografía, como corporeización acabada de la modernización cultural "vestía" y otorgaba cierto prestigio al compositor, al tiempo que potenciaba otros negocios asociados del entramado de industrias culturales. Para los compositores de música popular, la relación entre el cine y el disco era muy estrecha, como se puede observar en el modo en que los discos hacían

[64] En el año 1950, el contrato de Juan Ehlert con Argentina Sono Film estipula los honorarios del compositor en $12000 moneda nacional. Soifer recuerda que en las primeras películas que hizo para Lumiton le pagaban $2000 por película y que para su juventud era una suma considerable, pero no era su única fuente de ingresos ya que también trabajaba en un cabaret hasta las 5 de la mañana (Calistro et al., 1978).

referencia al origen cinematográfico de la canción en la etiqueta, cuestión que ejemplifica la relación sinérgica entre industrias, medios y formatos que explicamos en este apartado.

Ofrecemos un ejemplo de esta difundida práctica sobre el filme *Ídolos de la radio*, en donde la música de las canciones "Ídolos de la radio" y "Mentir en amor es pecado" está compuesta por Francisco Canaro e interpretada por su orquesta típica, en tanto que las letras de las canciones pertenecen a los guionistas Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas. Este ejemplo condensa la interrelación de medios e industrias que sostenemos: la dupla de guionistas provenía de una exitosa trayectoria como dramaturgos teatrales de sainete y comedia costumbrista, la película es un musical ambientado en una emisora de radio y cuenta las luchas y sueños de los artistas por triunfar en la radio. Su director, Eduardo Morera había filmado los cortos musicales de Carlos Gardel en 1930 y convence a Jaime Yankelevich para financiar el filme con el argumento que "serviría para propagandizar a los artistas de la radio" (Ulanovsky et al., 2009, p. 84). La película fue producida por los Estudios Río de la Plata de Francisco Canaro, compositor de la mayoría de las canciones y de algunos pocos fragmentos de música extradiegética (Canaro, 1999).



Figura 12 Lado A y B del disco con las canciones "Ídolos de la radio" y "Mentir en amor es pecado" en el que se explicita "del film Ídolos de la radio". Ambas compuestas e interpretadas por Francisco Canaro y su orquesta típica con letra de Malfatti y De Las Llanderas, autores a su vez del guion.

La "pata" editorial de este entramado se completa con la edición de las partituras de las canciones, en cuyas portadas aparece la mención al film como estrategia promocional. La editorial musical que centralizaba estas ediciones era la de Julio Korn[65], y en la década de 1930 relanza el suplemento *Radiolandia* de la revista *La canción moderna* como una publicación que

[65] En la década de 1950, Julio Korn también producirá cine y más tarde televisión como directivo y accionista del Canal 9.

pasa a ocuparse de las novedades y programación de la radio y los estrenos cinematográficos, y al poco tiempo la revista pasará a llamarse *Radiolandia*.

Otro ejemplo temprano es el caso del tango "Ventanita florida", con música de Enrique Delfino y letra de Luis Amadori. La cultura popular se entreteje en la radio, los discos, el cine, las revistas y el teatro, como lo refleja la anécdota de la creación del tango "Ventanita florida" interpretado en *Los tres berretines* por la orquesta "Foccile-Marafiotti" (José María Rizutti al piano, Vicente Tagliacozzo en violín y Aníbal Troilo en bandoneón y la voz de Luis Díaz.) Enrique Delfino lo compuso para el estreno de una revista musical en el Teatro Maipo en 1931 y el propio Delfino recrearía años más tarde la anécdota recogida por José María Otero:

> *Ventanita florida* pareció estar condenado al fracaso en un principio. Cuando llevé la partitura al Teatro Maipo, donde debía presentarse, no le gustó a nadie. Ni al director de la orquesta ni a los letristas. Nadie se ofrecía para hacer los versos. 'Es una melodía ñoña', decían. Y se extrañaban de que 'Delfino, siempre tan inspirado, pudiera errar de esa forma'. De pronto, uno de los autores de la Revista se levantó. 'Yo creo interpretar ese tango' -dijo. 'Le haré la letra'. El hombre tuvo ojo clínico. Era Luis César Amadori... *Ventanita florida* fue estrenado por Libertad Lamarque, pero el éxito lo complementé yo, paseándolo de barrio en barrio y haciéndolo cantar a coro por la gente. (Gobello, 1996, p. 10)
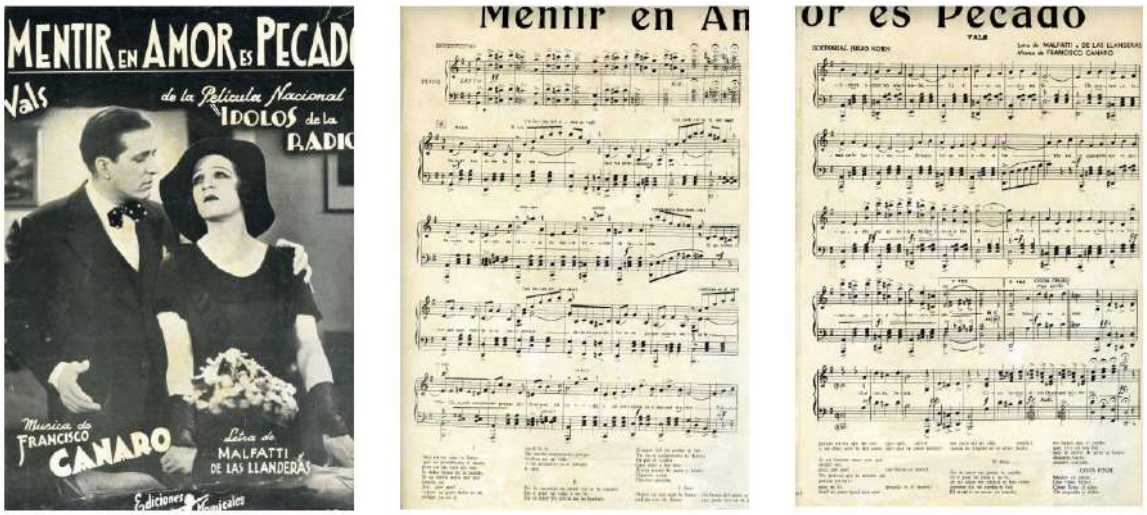


Figura 13 Partitura del vals "Mentir en amor es pecado", con música de Francisco Canaro y letra de Malfatti y de las Llanderas publicado por la Editorial Julio Korn s/f. Véase la utilización de un fotograma del filme en la portada de la publicación junto al anclaje del texto "de la Película Nacional Ídolos de la Radio"

Francisco Canaro es tal vez la figura musical que más acabadamente corporiza la interrelación de las industrias culturales en su múltiple actividad de compositor, director de orquesta, empresario, dirigente de SADAIC, productor teatral y cinematográfico, sin descontar también sus intervenciones como actor en algunas películas. Si bien su principal *metier* fue la música, se dedicó con gran éxito al teatro musical junto a Ivo Pelay y luego al cine, en principio participando de los cortos de Gardel que mencionamos y más tarde con la fundación de los Estudios Río de la Plata junto a Jaime Yankelevich.

En sus memorias, Canaro relata que la producción cinematográfica fue más un problema que un negocio en su vida, ocasionándole pérdidas, deudas y malestares debido al poco éxito de algunas producciones y a la "poca suerte" en otras (Canaro, 1999).

En lo que respecta a nuestra investigación, su figura como compositor, en particular, de las canciones y de algunas músicas descriptivas es ineludible. En su obra se observa la trasposición que se produce del teatro al cine mediante la adaptación de obras junto a Ivo Pelay, pero también en el modo en que las composiciones del teatro musical organizadas en canciones y fragmentos descriptivos se conforman en la matriz del cine musical. Por ejemplo, para la obra teatral *Dos corazones* compone *música descriptiva*, como el prólogo "Temporal en las cumbres" una marcha y una fantasía de los cerros andinos, realiza la música para un número destinado a ser montado con una gran coreografía coral: "Mi cariño ya murió" y se verifica también la inclusión de canciones de géneros variados, al igual que en el cine: el vals "Dos corazones" , el foxtrot "Nieve en las almas", el "aguafuerte lírico" en forma de tango "Fue por una mujer" y un "Intermezzo" instrumental con los temas musicales de la comedia (Canaro, 1999, p. 177).

Para la obra *Buenos Aires de ayer y hoy* explica que compuso un descriptivo musical por la orquesta, marchas a modo de *ouverture* y un intermezzo musical que resumía los motivos musicales de la obra (Canaro, 1999). Estos paralelismos en el modo de musicalizar teatro y cine tributan para explicar el tránsito fluido entre las músicas de los dos formatos del espectáculo y la interrelación sinérgica de las industrias culturales.

Este modelo: oberturas en estilo de marcha, intermezzos que resumen los motivos musicales y canciones variadas de diversos géneros populares se repiten de igual modo en la musicalización de las películas que realiza Canaro, y también, se reproduce en otros compositores de la década de 1930, como Rodolfo Sciammarella, José Vázquez Vigo o Mario Maurano.

Estas composiciones fundan su antecedente en un estilo previo del compositor, plasmado en la grabación de tangos entre 1929 y 1933 con introducciones sinfónicas o rapsódicas, estilo que también cultivaron con cierto lirismo y adaptaciones propias sus discípulos Lucio Demare y Mariano Mores. Ponemos como ejemplo de este estilo al tango "Pájaro azul" que Canaro describe como su primer "tango-fantasía" (Canaro, 1999)[66].

Un tanto diferente se presenta el panorama para el circuito de compositores académicos, con expresiones diversas sobre la experiencia de la composición para cine. A excepción de Bautista -cuya obra se reparte casi equitativamente entre la música de concierto y la cinematográfica-

[66] La canción está disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=FGUeqbVu15Y

para la mayoría de los compositores del circuito de la música académica el cine fue una experiencia aislada o excepcional, a juzgar por las pocas producciones que realizaron.

En este circuito, en ocasiones el cine como espectáculo musical aparece asociado al desprestigio, pero por otro lado, se observa una pugna por jerarquizarlo en tanto "séptimo arte" moderno, cuando en los discursos se ponen modelos internacionales ejemplarizadores, como el trabajo de Serguéi Prokófiev para *Alexander Nevsky* de Serguéi Eisenstein (1938), el de Arthur Honegger para *Napoleón* de Abel Gance (1927) o el de Darius Milhaud para *Madame Bovary* de Jean Renoir (1934).

A comienzos de la década de 1940 el cine generó el interés de este grupo, y la visita a la Argentina de Aaron Copland y su conferencia "La música de las películas" (Copland, 1941) fue gravitante para el joven Alberto Ginastera, como queda plasmado en la composición del filme *Malambo* (de Zavalía, 1942) y en el artículo publicado en *Sur* (Ginastera, 1945)

Cuando Ricardo Yrurtia en una entrevista le pregunta a Julián Bautista sobre si el cine le atrajo de forma *voluntaria* o si se vio llevado por los acontecimientos (interpretamos que la pregunta es un eufemismo por necesidades laborales), Bautista responde: "Voluntariamente. Quiero decir que, como hombre que soy de este siglo, el cine me atrae de manera excepcional, y puedo considerarme como uno de sus consumidores más apasionados." (Bautista, 1944, s/p)

Pero, por el contrario, Ginastera entrevistado por Joaquín Soler Serrano muy posteriormente, en 1978 explica que compone para cine por necesidad económica, cuando lo exoneran de su trabajo en el conservatorio:

> Joaquín Soler Serrano: Usted escribió música de cine un poco por necesidad, más que por vocación.
> Alberto Ginastera: Claro. Cuando a mí me exoneraron, yo tenía dos posibilidades, o irme a trabajar con mi padre y dejar la música o insistir hasta ver dónde podía llegar. Y es así que empecé a trabajar y a hacer algunas películas (…) (Ginastera, 1978)

Desde una perspectiva socio-técnica (Thomas & Buch, 2008) (Thomas & Liut, 2020) -en el sentido de considerar las alianzas e interrelaciones entre los desarrollos tecnológicos y las prácticas sociales- nos interesa señalar una cuestión sobre la técnica de grabación de sonido para cine. Una de las preguntas que nos interpusimos al comenzar el estudio es dónde se grababa la música para cine, qué estudios de grabación podían albergar a las orquestas sinfónicas y con qué equipos y tecnologías se realizaban. La respuesta llegó, en parte, al encontrar las fuentes consignadas anteriormente y las escasas pero contundentes fotografías halladas.

Pero por otra parte, la explicación se encuentra en la lógica tecnológica del dispositivo de grabación del cine, el *sound on film*. Esto quiere decir que el sonido no se grababa, sino que se *filmaba* en los bordes de una película virgen mediante un sistema de transducción óptico y por

lo tanto las "filmadoras" para sonido estaban únicamente disponibles en las galerías o *studios* de cine.

Las canciones diegéticas se grababan previamente, para después poder ser sincronizadas con la filmación. Como relata Agustín Barboza, el cantante paraguayo que interpretó las guaranias de *Prisioneros de la tierra* (Soffici, 1939):

> La película se rodó en su casi totalidad en escenarios naturales de las Misiones argentinas. En los estudios de la Pampa Film en Buenos Aires, grabé "Mensu resay", acompañado de un conjunto de arpas y guitarras, con letra y música de Mauricio Cardozo Ocampo. (Barboza, 1996).

La siguiente consecuencia derivada de esta tecnología es que las versiones de las canciones diegéticas eran originales y que la versión cinematográfica era distinta a la misma canción grabada en disco. Es decir, tanto aquellas canciones que ya eran famosas y que se incluían en el filme con fines promocionales, como aquellas que se estrenaban en las películas y luego ganaban un gran alcance popular, tenían en el cine una versión única, grabada exclusivamente para la película, ya que el sistema técnico no era propicio para pasar del fonograma discográfico al fílmico. Las versiones filmográficas en ocasiones eran muy parecidas en arreglo y voz a las versiones discográficas, pero en otros casos eran muy distintas. Algunas canciones no fueron registradas por fuera del filme, como el blue "Aquella noche" de Alberto Soifer que aparece con distintas versiones en *El caballo del pueblo* (Romero, 1935) y en *El astro del tango* (Bayón Herrera, 1940), o las canciones que cantan las hermanas Abrain en *El conventillo de la Paloma* (Torres Ríos, 1936) o algunas canciones de *La hora de las sorpresas* (Tinayre, 1941) entre otras.

2.3. De los ensayos de los primeros años a la consolidación del modelo

La producción musical para cine no fue igual a lo largo de su primera década, sino que se observan transformaciones desde las pruebas y ensayos de los primeros años del sonoro hasta los años de consolidación del modelo musical clásico. En este apartado, describimos estas transformaciones y trazamos algunos indicadores técnicos y musicales que permiten comprender los cambios.

No es posible establecer una cronología determinante entre la primera etapa de tanteos y la segunda de consolidación, pero a grandes rasgos, dentro de un *continuum* ininterrumpido de producción fílmica, observamos que la evolución comienza en algunos filmes de 1936 y se consolida en las películas de 1937. Uno de los indicios del cambio son las mejoras técnicas en general y las mejoras de la grabación de las orquestas en particular. Algunos testimonios dan cuenta de cierta precariedad técnica de las primeras películas, como esta cita de Libertad

Lamarque, que en sus memorias explica estos primeros años de tanteos "aficionados" y el desarrollo técnico y productivo que se va construyendo película a película:

> [refiriéndose a la trilogía S.I.D.E. – Ferreyra] Fueron películas técnica y artísticamente modestas, pues el que más y el que menos, todos éramos aficionados, y sin posibilidades de mejores recursos para poder levantar la puntería; pero fueron hechas con mucho cariño, y con el mismo cariño recibidas por el público. (…)
> Estas producciones de SIDE son las que "despertaron de su siesta" a los Mentasti, con Argentina Sono Film, para los que antes, como ya les informé, había filmado "Tango" y "El alma de bandoneón", estas dos lógicamente, inferiores en todo a las tres de SIDE, pues no en balde habían sido filmadas con tres años de diferencia. Así como también tres años después fueron muy superiores a aquellas "Madreselva", "Puerta cerrada", "La casa del recuerdo" y "Caminito de gloria". (Lamarque, 1986, p. 182).

Esta idea de evolución de la precariedad al perfeccionamiento para la cuestión musical se observa en esta nota en *Cine Argentino* publicada en 1939, en donde la evolución es atribuida a la calidad y cantidad de la instrumentación de los fondos, de un par de bandoneones a una orquesta.

> En ese entonces [los primeros años] el cine nacional no contaba con medios necesarios. Algunos brocazos de fondo eran realizados por un par de bandoneones y un violín, hasta que poco a poco fue perfeccionándose y adelantando en este sentido, hasta culminar en orquestas de 50 profesores. (Reporter, 1939, p. 40)

Como ampliaremos en el apartado siguiente, la transición no es solo una cuestión de cantidad, sino que esos pocos instrumentos de los primeros años (bandoneón y violín) corresponden a la orquesta típica ya que los fondos se hacían con versiones instrumentales de músicas populares. Por su parte, la orquesta de 50 profesores es una orquesta sinfónica mediante la que cambia no sólo la instrumentación, sino también el lenguaje musical. Es decir, es con la orquesta sinfónica que se consolida el modelo musical clásico.

La cuestión técnica no es despreciable, ya que para grabar una orquesta sinfónica de 50 músicos fueron necesarias dos cuestiones: por un lado la mejora en el sistema de grabación y por el otro, un estudio o galería adecuado en tamaño y acustización, como se observan en las fotografías del apartado anterior.

Un indicador pionero lo constituye el filme *Amalia* (Moglia Barth) estrenado en 1936 ya que Argentina Sono Film contrató por primera vez el nuevo sistema de grabación de sonido y música de la RCA Víctor anunciado como "de alta fidelidad" que permitía la compaginación en capas de sonido y diálogos simultáneos, además de mejorar la grabación orquestal. Para este filme, el *studio* contrató a dos compositores del circuito académico: Mario Enrique Casella y el alemán Hans Diernhammer (que además dirigió la orquesta); y también en 1936 la película *Ayúdame a vivir* (Ferreyra, 1936) acredita la música de fondo a una orquesta de 50 profesores y un coro femenino de 20 voces bajo la dirección de Vázquez Vigo.

En 1937 se importa la primera moviola por los Laboratorios Alex en 1937, y este nuevo dispositivo cambia no sólo el modo de realizar el montaje, sino que también mejoró la instancia del visionado previo y permitió un cronometraje más preciso para la prefiguración de la música no diegética. Resulta interesante considerar que el método para cortar el fílmico previo a la moviola no era tan preciso y la guía para el corte era sonora, mediante una lectora óptica de la banda de sonido, como lo recuerda Margarita Bróndolo:

> ¿Sabés cómo se compaginaba antes? En una mesa que tenía recortado un vidrio, y se pasaba de un disco al otro la película. Allí había lo que se llamaba una lectora de sonido, porque por el sonido se cortaba la imagen, se hacía a mano. (Soto, 2007, p. s/p).

Otro eslabón que gravitó en los cambios de época es la fundación en 1937 de los Estudios San Miguel y el inicio de la construcción de sus costosas galerías emplazadas en Bella Vista, con equipamiento técnico de avanzada para la grabación de las orquestas, tal como lo señalamos en el punto anterior.

Con respecto a los compositores, mientras que en los primeros años de ensayos "prueba y error" se observan diversos compositores que musicalizan algún filme cada uno, hacia los años de consolidación del modelo se advierte la recurrencia en algunos nombres que se reafirman profesionalmente en el ámbito cinematográfico, como José Vázquez Vigo, Rodolfo Sciammarella, Alberto Soifer, Mario Maurano y Enrique Delfino.

Al mismo tiempo, se aprecia un desarrollo en la calidad y elaboración de las músicas no diegéticas de un mismo compositor, como se observa en las composiciones de José Vázquez Vigo y Mario Maurano a lo largo de estos primeros diez años. Esto no pasó desapercibido para la crítica de la época, como se publica por ejemplo en la revista *Cine Argentino* del año 1939:

> Es evidente el progreso que se observa en lo que a música se refiere. Las últimas producciones así lo certifican. Mario Maurano hizo una brillante partitura para "Doce mujeres", destacándose en la línea melódica y en las instrumentaciones. Rodolfo Sciammarella compuso una serie de canciones de fina factura en "Mandinga en la sierra", lo mismo que se destacó el maestro Salvador Merico en la música de fondo de la misma producción. (Díaz A. Á., 1939c, p. 43)

A partir de 1937 entran en escena un nuevo grupo de compositores que contribuyen a estos cambios que estamos señalando y que tributan a la consolidación del modelo musical clásico desde dos esferas: por un lado, algunos llegan de Europa de vuelta de giras artísticas y exilios con una experiencia europea en música cinematográfica, como Lucio Demare, George Andreani, Julián Bautista, Francisco Balaguer, Jean Gilbert, Dajos Bela, o Paul Misraki, entre otros. Desde otra esfera, comienzan a interesarse por el cine compositores que provienen del ámbito de la música académica argentina con una fuerte formación en el lenguaje orquestal sinfonista como Juan José Castro, Constantino Gaito, Jacobo Ficher, Gilardo Gilardi o Alberto

Ginastera. En este sentido, dos películas emergen como claves de la nueva etapa de consolidación: *Fuera de la ley* (Romero, 1937) con música de George Andreani y *Bodas de sangre* (1938) musicalizada por Juan José Castro.

En los apartados siguientes, abordaremos las particularidades de los primeros años considerando las relaciones entre las músicas diegéticas y no diegéticas. De acuerdo con Altman, nos ocuparemos de estas producciones desde una perspectiva *no teleológica*, es decir, considerando el valor de esos años y esas producciones en sí y no como la antesala preparatoria de una etapa "superior".

2.3.1. Los primeros años: el tango "figura y fondo"

Hacia el comienzo de la década de 1930, el tango había alcanzado su legitimación y consolidación. Con el nacimiento del sonoro en 1933, la industria cinematográfica incluye lo tanguero para construir un cine con características nacionales propias mediante el uso de tangos y milongas como factor de diferenciación y argentinidad (Gil Mariño, 2015).

Las dos primeras películas sonoras argentinas *Tango!* (1933) y *Los tres berretines* (1933) inauguran la filiación entre tango y cine que dominará los primeros años del sonoro y, además, en cada una de ellas, se observan características primigenias en el modo de tratar la música que también se desplegarán en los años subsiguientes.

Tango! está estructurada a modo de musical, es decir su argumento está dispuesto para que se luzcan los cantantes y las canciones cuyas letras están asociadas a la trama. Por ejemplo, cuando Alberto Gómez canta "Alma" al conocer al personaje que interpreta Libertad Lamarque en el piróscafo rumbo a París o cuando Mercedes Simone interpreta "Cantando" en la escena de la boîte parisina, en la que Alberto confiesa a Libertad que aun quiere a Tita.

Los tangos guardan relación con los estereotipos tangueros de los personajes, a su vez asociados a las propias figuras de la canción. Por ejemplo, Tita Merello, en su papel de "milonguita" canta el tango arrabalero "Yo soy así pa'l amor" (5'16") o Elena (Libertad Lamarque) en el estereotipo de joven sufrida canta "Noviecita" (1:8'50"). Las orquestas más renombradas de la época (Ernesto Ponzio, Bazán y Juan D' Arienzo, Osvaldo Fresedo, Pedro Maffia, Juan de Dios Filiberto, Edgardo Donato) tocan en patios, cafetines y cabarés a lo largo del filme conformando el tópico fílmico de "el tango como tema".

La música de fondo está conformada por tangos instrumentales y a pesar de este planteamiento simple respecto de la enunciación musical incidental, se observan algunos procedimientos con una intención discursiva más elaborada, como por ejemplo el tango "Malevaje" interpretado por la orquesta de Juan de Dios Filiberto que unifica el montaje alterno entre los planos de la

milonga en el cafetín (diegética) y la pelea a cuchillo entre Mario y Malandra en donde la música estaría ubicada de modo no diegético (20’50”).

Los tangos instrumentales musicalizan los pocos planos exteriores del film que representan los distintos espacios: la secuencia del Riachuelo está musicalizada por la orquesta de Juan de Dios Filiberto (12’37”), la escena del lujoso cabaret Chantecler se anticipa musicalmente con el tango “Chirusa” interpretado por la orquesta de Juan D’Arienzo (42’40’’), el intertítulo de la partida a París se musicaliza con la introducción de “Andate” que Libertad Lamarque cantará en el barco, acompañada al piano por Luis Visca.

En el filme, los espacios geográficos están asociados a valores simbólicos: el barrio es un lugar periférico asociado a las virtudes morales y a la pobreza digna; en cambio, el arrabal es el dominio de los malevos y la mala vida. Aunque geográficamente pueden ser el mismo lugar, simbólicamente funcionan y se representan como dos espacios distintos (Sabugo, 2013). Por su parte el centro es el espacio del lujo pero también de la perdición, mientras que París funciona como el lugar del triunfo y de la legitimación de los artistas y del tango como género.

Las músicas acompañan estas distinciones geográficas: las orquestas de la guardia vieja de “El Pibe” Ernesto Ponzio y Juan de Dios Filiberto ponen música a las escenas arrabaleras, en tanto que las orquestas de la Nueva Guardia (Juan D’Arienzo, Osvaldo Fresedo y Edgardo Donato) conforman el sonido del centro y de París, con arreglos orquestales elaborados, orquestas más grandes y la formación instrumental estandarizada de la orquesta de tango moderna integrada por violines, contrabajo, bandoneones y piano.

La película *Los tres berretines* estrenada apenas veintidós días después, presenta algunas diferencias en términos de la musicalización. El tango forma parte de la trama al igual que la película anterior ya que uno de los tres hermanos, Eusebio (Luis Sandrini) es un aspirante a compositor de tangos sin conocimientos musicales, que finalmente logra triunfar con el tango “Araca la cana”, compuesto por Enrique Delfino para la película.

Delfino explica la manera en que desde esta película fundacional se tuvo en cuenta la relación del tango con su inserción en la trama en un reportaje publicado en 1938 en la revista *Cine Argentino*: “no fue un simple tango incrustado. Tenía, por el contrario, continuidad con el argumento. Algo así como un puente entre la acción pasada y la futura. Se llamaba ‘Araca la cana’” (Díaz, 1938o, p. 16)

Por otro lado, las músicas incidentales fueron encargadas al compositor académico Isidro Maiztegui, y en este film primigenio, observamos una de las características del sistema de producción y contratación de la música del periodo: canciones populares en la diégesis a cargo de músicos de tango, folclore o jazz que contribuyen a la construcción identitaria (lo nacional,

lo extranjero, etc.) mientras que el encargo de la música de fondo recaía en compositores con formación académica que dominaban un estilo de orquestación sinfonista que caracterizamos como internacional.

Las músicas incidentales para *Los tres…* son muy breves: el vals que acompaña el paseo de los novios por el parque El Rosedal y la melodía melancólica en violín con acompañamientos arpegiados en la escena en que Susana (Luisa Vehil) sufre por el amor de Eduardo (Florencio Ferrario). En esta última escena y, aun siendo un filme pionero, se aprecia un procedimiento destacable en términos del uso de códigos de la música no diegética, en la escena en que la música de fondo se encabalga como continuación de los arpegios que toca Susana al piano, que por transición pasa de ser diegética a no diegética, acentuando el clima de tristeza de la escena.

A partir del puntapié inicial de *Tango!* y *Los tres berretines*, cabe detenernos en una cuestión que -aunque evidente y obvia- no resulta menor que consiste en el carácter predominantemente musical del cine argentino en su primera etapa sonora. Esta característica no es excepcional, sino que responde a la tendencia internacional de un cine musical que comienza con el sonoro estandarizado en 1927 y que Rick Altman define, en un sentido amplio, como aquellas películas con una gran predominancia de música diegética mayormente producida por sus protagonistas (Altman, 2011). La frase *"All talking all singing all dancing"* del afiche publicitario de la película *Broadway Melody* de 1929 se convirtió en el lema por aquellos años de la omnipresencia de la música como razón de ser de las *talkies* (Bader, 2007).

Altman distingue entre los *musicales* en un sentido amplio y el *musical hollywoodense* como género estadounidense, y siguiendo su definición, las películas argentinas de este periodo son *musicales* en su acepción amplia. Es decir, aparecen diversas variaciones y usos de la música cuyo rasgo común es la preeminencia de la canción popular en la diégesis.

Sin embargo, las canciones, bailables y músicas populares no fueron una cuestión exclusiva de la diégesis, ya que durante los primeros años se utilizaron músicas populares como musicalización no diegética. Estas músicas consistían en versiones instrumentales, sin la parte del estribillista, aunque en algunos pocos casos también hay algunas pocas canciones cantadas como música de fondo. La mayoría eran tangos tocados por la orquesta típica, por un conjunto de cámara que traspasaba los motivos tangueros hacia un estilo proto-sinfonista que diluía las características y giros rítmicos típicos del género, y en cambio rotando hacia melodías más anodinas con una velocidad más lenta.

El tango aparece de modo no diegético -mayormente en la introducción de títulos- en varios filmes de la década de 1930, como *Ídolos de la radio* (1934), *Riachuelo* (Moglia Barth, 1934), *El alma del bandoneón* (1935), *Noches de Buenos Aires* (Romero, 1935), *Tango bar* (Reinhardt,

1935), *Puerto nuevo* (Amadori y Soffici,1936), *La fuga* (1937), *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Romero, 1937), *Adiós Buenos Aires* (Torres Ríos, 1938), *Muchachas que estudian* (Romero, 1939) *y La vida es un tango* (Romero, 1939).

Sobre este formato, comienzan a aplicarse operaciones de orquestación y arreglos mediante las que los tangos, foxtrots y músicas folclóricas atenúan sus características pregnantes y reconocibles volviéndose más vagas, al tiempo que se sitúan en el lugar del acompañamiento o "fondo". Un ejemplo de este tratamiento se observa en el filme *Riachuelo* (1934) con música del compositor de tango Edgardo Donato y letras de Máximo Orsi que además inaugura la música de fanfarria que musicaliza el logo institucional de Argentina Sono Film.

La música de la apertura de títulos es una reformulación del tango *Riachuelo* en tiempo de barcarola, más lenta y adaptada a un compás ternario que contrasta con el tango original, cantado en compás binario y con un patrón rítmico apuntillado y marcial que comienza inmediatamente después musicalizando los planos del Riachuelo, los barcos y el puente transbordador Nicolás Avellaneda.

En la instrumentación de la barcarola predominan las cuerdas y los vientos de madera, en tanto que, en la versión tanguera, se incluye el bandoneón en una función de acompañamiento rítmico. El mismo tango reaparece en versión instrumental y con un carácter aún más marcado y rítmico, en una transición desde la extradiégesis que comienza en 4'57'' y se materializa en la escena del cafetín de La Boca interpretado por una orquesta de señoritas.

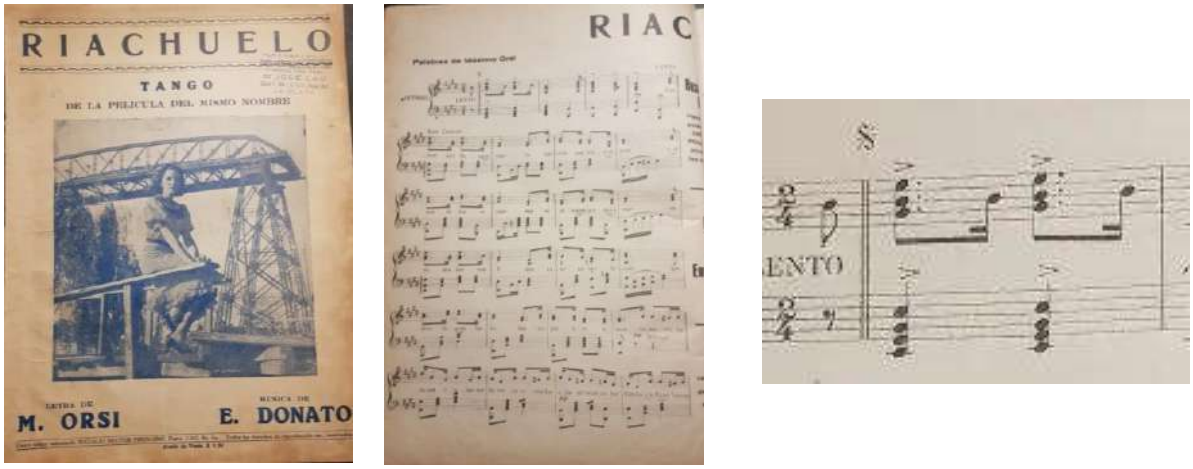


Figura 14 Partitura del tango *Riachuelo* con la leyenda: "de la película del mismo nombre". Editorial Pirovano, s/f. Detalle del compás binario y el ritmo apuntillado que le confiere el carácter marcial al tango, a diferencia de la introducción cantábile y más lenta de la misma melodía en tempo de barcarola.

A continuación (2'27'') comienza una versión instrumental del tango *Berretín* cuyo título es el nombre del protagonista interpretado por Luis Sandrini, un carterista del barrio de La Boca que termina volviéndose honrado. Esta versión instrumental extra-diegética de ritmo marcado e

instrumentación de orquesta típica con predominancia de los bandoneones acompaña a Sandrini enfatizando sus gestos de comedia[67].

El tango compuesto por Donato es rápido y rítmico, con frases melódicas cortas, enmarcado en los tangos reos y arrabaleros y una letra lunfarda que describe al personaje. Se ejecuta diegéticamente en la escena del cafetín, cantado por María Esther Gamas en el personaje de Anita.

En síntesis, los tangos protagonizaban estas películas destacándose en la diégesis, al modo de cualquier musical, y también los mismos tangos en versiones instrumentales, más anodinas y difuminadas, conformaban los fondos no diegéticos.

2.3.2. Tres modos de llevar la canción a los fondos

La colocación de una canción como música incidental comienza a adoptar diversos desarrollos y operaciones musicales entre las canciones diegéticas y los fondos, y en este apartado trazamos tres maneras en las que las canciones se utilizaron y transformaron para conformar los fondos no diegéticos. El primer procedimiento consiste en presentar los motivos principales de las canciones condensados y reorquestados en la secuencia de apertura de títulos, como por ejemplo en *El alma del bandoneón* (1935). Un segundo procedimiento utiliza la canción principal para reorquestarla y rearreglarla en distintos géneros a lo largo del film, de acuerdo al carácter y clima del argumento, como en el filme *Puerto nuevo* (1936). Un tercer procedimiento consiste en la creación del argumento de un film en base a una canción preexistente. Los motivos melódicos de esta canción aparecen tratados en la música de fondo con distintas orquestaciones y caracteres que refuerzan los climas de la escenas, como en *Madreselva* (Amadori, 1938) o *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937).

Un caso del primer procedimiento es *El alma del bandoneón* cuya introducción de títulos condensa pequeños motivos, casi como evocaciones de fragmentos de los tangos “Por una cabeza”, “Malevaje” y “Cambalache” engarzados en una introducción tanguera. Los tangos fueron compuestos por Enrique Santos Discepolo (letra y música), y cabe destacar que en el filme se estrena el emblemático “Cambalache”, compuesto especialmente para la película y cantado por Ernesto Famá en una escena con un fondo infinito negro e imágenes de radios sintonizando el dial en sobreimpresos. Esta escena además tributa a la interrelación de medios e industrias culturales de la música y el espectáculo que sostenemos en este trabajo.

[67] “Berretín llevándose lo ajeno en el interior de un paraguas y con un gesto de circo inolvidable, hilarante está presente el disloque surrealista de los hermanos Marx.” (España, 1984, p. 57).

En *El alma…* los fondos musicales guardan una continuidad con las canciones diegéticas en términos de una cierta sonoridad tanguera con giros líricos propios del género. Por ejemplo en la escena del fin de la fiesta en la estancia (14’20”) escuchamos un 3/4 lento de fondo que funde un color orquestal tanguero con algunos sincopados que remiten a lo folklórico rural y que pasa de parecer diegético a ubicarse en el fondo, rotando en pocos minutos a una tarantella pícara y rápida que acompaña al personaje de Enrique Serrano espiando por la ventana.

Por otra parte, otras entradas de música no diegética comienzan a aparecer un tanto emancipadas del color local y construidas mediante un tratamiento y un lenguaje sinfonista, a través del que comienza a tomar forma el modelo musical clásico. Es decir, su sonido aparece exento del color tanguero, como observamos en la secuencia de la elipsis temporal que muestra a la pareja enamorada y representa el tiempo del embarazo del personaje de Libertad Lamarque (38’24”).

En esta escena se suceden carteles con los meses acompañados con un vals lento y una melodía ascendente y luminosa que se articula con un cambio abrupto a una entrada alegre e infantil en dos por cuatro, representando el nacimiento del bebé con una orquestación que enfatiza los metales en sobreagudos, *pizzicatos* de cuerdas al tiempo en que se inserta una cita a una canción de cuna. También es la música incidental la que preanuncia la tristeza y fracaso de la pareja, mediante una nueva elipsis temporal en tempo ralentado y diseños melódicos descendentes.

La película presenta una convención típica de las películas musicales que se reiterará durante todo el periodo y que consiste en el acompañamiento de las canciones diegéticas con una orquesta que no está en la diégesis. Por ejemplo Libertad Lamarque canta el tango “Pero el día que me quieras” acompañada al piano por el personaje que interpreta Santiago Arrieta, y luego de los primeros arpegios del piano, emerge una orquesta típica que está ausente en la diégesis.

La espectacular escena final de reconciliación y triunfo musical con la interpretación de Libertad Lamarque del tango “Alma del Bandonéon” que da nombre a la película fue filmada en el Teatro Colón de Buenos Aires y pone en evidencia la fuerte apuesta productiva y comercial de Argentina Sono-Film. Publicitariamente, la escena fue anunciada con la presencia de “cien bandoneones en escena” pero, en verdad la cantidad de bandoneones apenas se acerca a la mitad. Por otro lado, en ningún caso suenan cien o los cincuenta bandoneones presentes en el escenario del Colón, sino que la música que se escucha corresponde a la orquesta típica de Francisco Lomuto (Chaia & Lencina, 2015). Los “cien bandoneones” al igual que el Teatro Colón funcionan enfatizando los valores de producción y como decorados musicales de riqueza y prestigio.

Es interesante destacar la retórica de legitimación y ascenso que atraviesa a las historias cinematográficas que tienen al tango como centro y tema, y que se va a reiterar en toda una serie de films que cuentan los orígenes del género en clave de ascenso y consagración: del arrabal y el bajo fondo al centro y de Buenos Aires a París. Este ascenso encuentra un paralelismo en la vida de los artistas desde sus orígenes pobres hacia sus rutilantes triunfos legitimados en grandes teatros y en el extranjero, y sobre esta cuestión profundizaremos en el próximo capítulo.

En *El Alma…*, el concierto en el Teatro Colón se constituye en un climax narrativo y musical, en el que convergen el anhelado y alcanzado triunfo artístico con la reconciliación amorosa. Es en definitiva una metáfora del triunfo del tango como género, anteriormente despreciado por las clases altas, como encarna en el filme el personaje del padre estanciero del protagonista. La puesta en escena con los anunciados bandoneones, emerge como una hipérbole del triunfo del tango, pero también del estudio y de su intención de proyección internacional como lo anuncian las piezas gráficas promocionales: "una superproducción de Argentina Sono Film".



Figura 15 Piezas promocionales de *El Alma del Bandoneón* en las que se aprecia la letra del tango con la cara ilustrada de Discépolo, la destacada participación de Charlo, Dora Davis, Ernesto Famá Francisco Lomuto y su gran orquesta típica y una fotografía exterior del Teatro Colón con el texto: "El gran Teatro Colón de Buenos Aires en su grandioso escenario LIBERTAD LAMARQUE, la más hermosa exponente de la canción argentina rodeada de 100 BANDONEONES"



Figura 16 En estos folletos se lee: "Una superproducción de Argentina Sono Film" "100 bandoneones en escena" y "La expresión más genuina, genial y cautivadora de la música y de las canciones rioplatenses, haciendo marco a un argumento típicamente porteño". También se incluye la letra de El alma del bandoneón de "Enrique Santos Discépolo, el mago de los compositores argentinos".

El segundo procedimiento que observamos, por ejemplo, en *Puerto nuevo* (1936) introduce como particularidad la interpretación con variaciones de género y ritmo en distintos momentos del filme de la canción principal: la marcha-canción "Puerto Nuevo", con letra de Luis César Amadori (uno de los directores del film junto a Mario Soffici) y música del compositor alemán

Hans Diernhammer. La música de apertura de títulos presenta un clima triunfal instrumentado para orquesta sinfónica, con empleo de carrerillas ascendentes, alternancias de compases de subdivisión binario y ternario que imprimen un clima de dinamismo hacia adelante que termina en un clímax final ralentado, diseño ascendente hacia el agudo y redoble en los timbales. Las melodías de esta introducción construidas en las cuerdas toman el motivo melódico de la marcha "Puerto Nuevo".

La primera escena del filme muestra escenas de la vida en la villa de emergencia al ritmo de la marcha entonada por un coro de hombres, que en algunos planos aparece cantada por los habitantes desocupados y empobrecidos, acompañados por la orquesta en el nivel extradiegético.

La letra adhiere a la desazón y nostalgia típicas del tango: "Indiferentes al dolor/ sin esperanza, amor, ni fe/ sin rencor, viven cantando su canción", pero al ritmo de una marcha alegre, que se vuelve más lírica con las estrofas que canta Charlo como solista acompañándose con un acordeón en las imágenes.

Una de las operaciones más interesantes sobre la música de esta película es la transposición de la canción principal en otros géneros: suena como un vals, un foxtrot, un blue y nuevamente marcha. En la escena de la boîte de La Boca *Il piccolo navío* (28'10") la marcha aparece convertida en un vals y si bien en las imágenes se ve una orquesta típica con los músicos vestidos de marineros, lo que en verdad suena es un vals al estilo vienés con la típica percusión del triángulo, muy distinto al vals-tango.

En la escena teatral (1:1'48") la canción se transforma en un alegre foxtrot que musicaliza el burlesco número de *tap*, con un bailarín acompañado por coristas vestidas con remiendos y brillos en un fondo escenográfico que representa a la villa miseria de Puerto Nuevo. La música ralenta para dar lugar a una versión lenta de "Puerto Nuevo" a modo de blue, que canta Sofía Bozán y que al finalizar se versiona nuevamente en una marcha, pero ahora de tono circense, con panderetas en la coreografía de las bailarinas.

El tercer procedimiento consiste en construir la música diegética y no diegética en base a una canción preexistente que también inspira el argumento. Tal es el caso de *Madreselva* cuyo título se basa en el tango homónimo de Amadori y Canaro que grabara Gardel en 1931. La música incidental toma la melodía del célebre tango que, a modo de leitmotiv, unifica y evoca el clima de nostalgia que representa la canción dentro de la trama.

La operación musical consiste en arreglar y orquestar el tango en un estilo sinfonista, y a diferencia de los ejemplos antes mencionados, despojándolo de sus rasgos típicamente tangueros para llevar el motivo melódico a un sinfonismo orquestal internacionalista. El mayor

despliegue de esta modalidad se observa en la música de apertura de títulos, que condensa grandes variaciones de carácter, clima y orquestación concentrados en un tiempo breve: una entrada triunfal y brillante con toques de metales que alterna con los fragmentos melódicos del tango en las cuerdas, una articulación con progresiones ascendentes que desembocan en un cantábile melodioso del motivo (44") para rápidamente pasar a un ritmo marcial con marcados golpes orquestales combinados con una segunda melodía del tango. La intervención orquestada de la melodía de *Madreselva* otorga unidad y coherencia al discurso sonoro general del film, como se aprecia en las entradas (*cues*) en 16'7" 30'56" y 1:00'30".

Observamos aquí la utilización de la típica musicalización codificada para las elipsis temporales, especialmente utilizadas para significar la carrera artística en ascenso. En este caso, la elipsis temporal combina los fragmentos de las arias operísticas diegéticas que Blanca (Libertad Lamarque), canta en los distintos teatros europeos con acompañamiento orquestal y que se van articulando con pasajes sinfonistas que construyen una transición entre un aria y otra (58'12"). También el tratamiento de las imágenes responde al código: sobreimpresos de partituras, teatros, afiches y públicos ovacionando sobre el primer plano de Lamarque cantando. En este film se aprecia la contratación diferenciada para los fondos y las músicas diegéticas, acreditadas como "Canciones argentinas de Francisco Canaro, Alfredo Malerva (sic), H. Diernhammer instrumentadas por M. Maurano" , en tanto que la música incidental aparece acreditada más adelante: "Sincronización musical Hans Diernhammer, Coros Kubik"[68], como un rubro diferente y antes del título del director de fotografía John Alton.

La película *Madreselva* se vale del famoso tango preexistente tanto como fuente de inspiración para narrar un argumento en torno al desengaño, la frustración y renuncia de la protagonista, como estrategia comercial dentro del sistema sinérgico de industrias culturales que explicamos. Pero también, existe la operación inversa: un film exitoso catapultaba a la fama a una nueva canción. Tal es el caso de "El alma del bandonéon", cuyo tango prefigurado para popularizarse era el del mismo nombre del filme, en tanto que fue "Cambalache" la canción que trascendió con una fuerza impensada convirtiéndose en un ícono musical del siglo XX (Pujol, 1996).

Además del tango, el jazz también fue utilizado en los fondos desde los primeros años hasta inclusive en la etapa de consolidación del modelo musical no diegético, en los filmes *Los tres berretines* (1933), *Puente Alsina* (Ferreyra, 1935), *Monte criollo* (Mom, 1935), *Don Quijote del altillo* (Romero, 1936), *Escala en la ciudad* (de Zavalía, 1935), *La muchachada de a bordo* (Romero, 1936), *Melgarejo* (Moglia Barth, 1937), *Así es la vida* (Mugica, 1939), *24 hs de*

[68] El crédito de "Coros Kubik" se refiere al maestro italiano de origen checo Rodolfo Kubik que tuvo una importante labor como director coral en varias películas (Balanza, 1993).

libertad (Demare, 1939), *Cándida* (Bayón Herrera, 1939), *Caprichosa y millonaria* (Discépolo, 1940), *Un bebé de contrabando* (Morera, 1940), *Un señor mucamo* (Discépolo, 1940), *El pijama de Adán* (Mugica, 1942). Todos estos filmes tienen músicas de tango y jazz que colaboran en la construcción de ambientes nocturnos, modernos, como decorado musical y bailable de las boîtes y en algunos casos asociado al juego y a las trampas.

En esta misma línea de canciones originales para una película que adquieren una vida musical propia y multimediática se destaca "La marcha de la armada" de Alberto Soifer para el film *La muchachada de a bordo* (1936). La marcha compuesta por Soifer con letra del director Manuel Romero forma parte del argumento ya que el protagonista, un soldado conscripto (José Gola) es un estudiante de música que compone la marcha en un piano a bordo del buque de guerra. La canción aparece unas cinco veces en el film, tanto en la diégesis como en la extra-diégesis: en la apertura de títulos -primero en versión instrumental y luego con coro masculino (13")- luego en la escena en que Mármol la está componiendo al piano (21'54"), a continuación cuando la presentan a los superiores (22'27"), cuando se consagra y una banda la toca a bordo cantada con un multitudinario coro de marineros (1:5'18") y al final del film, a modo de coda épica (1:15'57"). La repetición puede interpretarse como una estrategia para difundirla y también como una manera de optimizar recursos, ya que también se utiliza la preexistente y patriótica "Marcha de San Lorenzo" como música incidental.

La "Marcha de la Armada" trascendió la película para conversirse en una música emblemática y oficializada de la fuerza naval. Desde su creación para el film hasta la actualidad forma parte del repertorio de bandas y orquestas militares, integra discos que reúnen himnos y marchas patrióticas, se ejecuta en actos oficiales, por ejemplo, cada vez que el buque escuela Fragata A.R.A. Libertad llega a un puerto en sus viajes de instrucción (Gaceta Marinera, 2022)[69].

Existe un documento destacable de este film por su excepcionalidad, que consiste en una foto de rodaje en la que aparecen abrazados Alberto Soifer (compositor de la marcha) junto a los actores protagónicos Luis Sandrini, José Gola y Tito Lusiardo. La excepción se debe a que -como explicamos en el apartado anterior- la composición musical se realizaba en las instancias finales de la postproducción y por esta razón, no existen casi documentos fotográficos de los compositores relacionados con las películas. Es decir, los compositores de la música incidental

[69] Si bien se observa que este film de ficción presenta una retórica propagandística de la armada y que además fue realizado con el apoyo y beneplácito de esta fuerza como se estipula en los créditos, Clara Kriger señala que el tono melodramático del film generó una fuerte crítica de parte del conservadurismo católico en las figuras del presidente de la Comisión Nacional de Cultura, Matías Sánchez Sorondo y del director técnico del Instituto Cinematográfico Argentino, Carlos Pessano que luego del estreno elaboraron un decreto que regulaba el uso de instituciones estatales como locaciones cinematográficas (Kriger, 2010).

no asistían al set en líneas generales, salvando el caso de las canciones diegéticas que se grababan previamente o durante el rodaje. Esto nos permite inferir que Soifer estuvo presente tanto en las grabaciones previas de la canción como también en el momento en que se filmaron las escenas musicales sincronizadas con la grabación.

Sobre la composición de esta canción Soifer explica en un reportaje publicado en la Revista *Cine Argentino*:

> (…) me gusta componer música en los ómnibus o colectivos. Que de otra manera me es casi imposible escribir. Que además, como lo ven, están ustedes en casa de un pianista que no tiene piano. Y, por si no quieren creerlo, les diré que la marcha de "La muchachada de a bordo", que se canta hoy como canto patriótico argentino, fué compuesta en plena calle, entre el infernal ruido de cien automóviles y el vociferar de la gente, y que tardé..., no se asusten, diez minutos y ¡Ah! ¡La empecé en la calle..., la terminé en un café, "con victrolera y todo". (Díaz, 1938b, p.30)



Figura 17 Foto de rodaje de la película *La muchachada de a bordo.* El compositor Alberto Soifer junto a los actores Luis Sandrini, Tito Lusiardo y José Gola con su vestuario de marineros.

2.3.3. La brecha fantástica de los musicales

Las relaciones entre las canciones diegéticas y las músicas incidentales adquieren aspectos diferenciados en los tres films que Ferreyra dirige para la SIDE protagonizados por Libertad Lamarque. Domingo Di Núbila creó la categorización de "ópera tanguera" para denominar el especial modo en que las canciones irrumpen en el devenir narrativo de una manera no motivada por la lógica diegética, pero absolutamente coherente con el clima y la emoción de la escena.

Como lo sintetiza María Aimaretti, en la ópera tanguera lo melodramático y la canción popular se fusionan. La música construye un monólogo interior exteriorizado, como una expresión exaltada de los sentimientos y del mundo interno del personaje (Aimaretti, 2017).

Sin embargo, nos interesa discutir la pertinencia de la expresión "ópera tanguera" y de la supuesta originalidad del recurso. Por un lado, el hecho que la canción irrumpa en la narración no tiene correlato con lo operístico, ya que las arias en la ópera emergen desde el continuo musical construido mediante el canto y la orquesta, a diferencia de las canciones en estos filmes

que se introducen desde el diálogo hablado. Por otro lado, el procedimiento de Ferreyra responde a los códigos del musical clásico hollywoodense que Rick Altman caracteriza como un pasaje:

> de la realidad de las palabras cotidianas al sueño romántico de la música, característica determinante del género (...) la música y el baile sirven para expresar los sentimientos personales y de la colectividad (…) en el musical se establece una continuidad entre realismo y ritmo, entre diálogo y música diegética (Altman, 2011, p. 726).

Es decir, su formato es una de las formas del género musical tanto más que de una ópera y además, tampoco las canciones son todos tangos, por ejemplo "Canto a la vida" en *Ayúdame a vivir* (1936) es una marcha o "Quiéreme" (Sciammarella y Malerba) de *Besos Brujos* (Ferreyra, 1937) es una rumba[70].

Con respecto a la relación entre las canciones diegéticas y no diegéticas en la trilogía, observamos un uso discreto y parcial de los motivos de las canciones en las orquestaciones de la trilogía. Por ejemplo, Libertad Lamarque canta el tango "Ayúdame a vivir" en la película del mismo nombre (57'40") cuando le reprocha a Delbene su traición, y comienza a cantarlo con una transición desde el habla al canto, en una articulación similar a la que describe Rick Altman cuando Fred Astaire canta "No strings (I'm Fancy Free)" en *Top hat* (Sombrero de copa, 1935) (Altman, 1989, p. 67).

La melodía del tango "Ayúdame a vivir" pasa a la orquesta incidental, tratada en un tempo muy lento y un carácter sombrío, acompañando la escena ominosa en la que Libertad descubre el engaño de su esposo y la amante cae por las escaleras (1:00'20") La orquestación va variando con cada frase a la que se le intercalan toques de campanas que acentúan el clima funesto y melodramático. Los recursos orquestales son los portamentos en las cuerdas, el aprovechamiento del cromatismo de la melodía para acentuar lo dramático y la melodía en el clarinete bajo que luego va a un dúo disonante en las maderas.

En *Besos brujos* (1937) la canción homónima aparece en 52'35", y constituye tal vez, uno de los insertos más inverosímiles que fundamenta el rótulo distintivo creado por Di Núbila. Libertad Lamarque se da vuelta intempestivamente cantando enfáticamente "Déjeme, no quiero que me bese", luego que su captor la toca en el hombro en síncresis con los primeros acordes de la orquesta. El motivo melódico del tango "Besos brujos" no aparece en la música incidental

[70] Esta manera de insertar las canciones relacionadas con el tema de la trama, pero sin preparación o transición desde el montaje no es exclusiva de Ferreyra, sino que es un recurso típico del musical y aparece con variantes, en varios films como por ejemplo en *El último encuentro* (1938) dirigida por Luis José Moglia Barth cuando Amanda Ledesma canta un tango (55'5")

hasta después que la canción es presentada, bastante avanzada la película y en coincidencia con el clímax narrativo y musical.

A partir de ese punto la composición incidental retoma fragmentos de "Besos brujos" a los que combina con una melodía que ya se había presentado en la primera parte del filme para musicalizar una larga secuencia sin diálogos, con gran dramatismo y tensión que transcurre en la selva. El tratamiento del motivo del tango -al igual que observamos en otros filmes- pierde su entidad rítmica y la melodía suaviza los marcatos, arrastres y grupetos rítmicos punzantes para transformarse en melodías más "blandas" y poder así acompañar la secuencia con climas variados de acuerdo a la narración: plácidos cantábiles con arpegiados de arpa, pastorales y dramáticas secuencias de trémolos y rápidas carrerillas ascendentes y descendentes para, por ejemplo, la escena de la serpiente.

De acuerdo con Robyn Stilwell y como anticipamos en el capítulo 1, las transiciones entre la diégesis y la no diégesis son inherentes a la codificación del lenguaje cinematográfico desde el arribo del sonoro. La región fronteriza -la "brecha fantástica", como la denomina Stilwell- es un espacio de transformación, una superposición, una transición entre estados musicalmente estables. Para Stilwell, con quien coincidimos, las interrelaciones entre esos dos estados tienen una gran importancia narrativa y experiencial, cargados de simbolismo y emoción, como el momento único en que Libertad Lamarque se da vuelta, comienzan los acordes de la orquesta (extradiegéticos) e intempestivamente canta "Déjeme!... no quiero que me bese", la primera frase de *Besos brujos* (Stilwell, 2007).

Retomando el eje de análisis de la relación entre canciones o músicas diegéticas y los fondos, en los primeros años existe un grupo de películas musicales basado en las canciones diegéticas con muy poca o casi total ausencia de las músicas incidentales. Los argumentos de estas películas se construyen en torno a un motivo que fundamenta y organiza la concatenación de las canciones. Por ejemplo, las vicisitudes y enredos en una estación de radio, las luchas de los artistas por triunfar o las peripecias en los ensayos y puesta en escena de una obra de teatro musical con alguna historia de enredo amoroso, son el marco para la concatenación de números musicales que abarcan los géneros populares de la época e inclusive humorísticos.

Por ejemplo, *Radio Bar* (1936) contiene una de las colecciones de números musicales más lujosas: tango, milonga, foxtrot, rumba, samba, canción criolla y hasta parodias de ópera, con música acreditada a Alberto Soifer, las orquestas argentinas e internacionales Dixy Pal's, Os Almirantes Jonas, Elvino Vadaro, Efrain Orosco, Conjunto Robles, y desde luego las voces de

los actores y actrices como Juan Carlos Thorry, Alberto Vila, Olinda Bozán, Carmen Lamas, entre otros[71].

Dirigida por Manuel Romero, *Radio Bar* se emparenta con sus otras películas musicales como *El caballo del pueblo* (1935) y *Noches de Buenos Aires* (1935) en donde la tradición teatral y revisteril de Romero trasladada al cine es evidente, como una suerte de teatro de revistas dentro del cine. La música de fondo es mínima y al igual que en otros ejemplos, las propias canciones, mayormente marchas, tango y jazz instrumentales cumplen la función de la música de fondo.

Una estructura y enunciación similar ocurre en las películas de Eduardo Morera, que anclan su tradición musical en los cortos de Gardel de 1931 que Morera dirigió para la SIDE.

Su primer largometraje *Ídolos de la radio* (1934) cuenta con la dirección musical de Francisco Canaro, y también al igual que Romero se preocupa por anunciar el desfile de estrellas de la música que conformarán la cabalgata: el propio Francisco Canaro y su orquesta típica; Don Dean y sus estudiantes de Hollywood; Tita Merello, Dora Davis, Los bohemios, Trío Gedeon, Cuarteto Vocal Buenos Aires, Jazz vocal Hamilton, Fred y Leo, y Los Rulitos se presentan frente al micrófono en un concurso radial de cancionistas que incluye parodias musicales, mientras se teje un argumento simple de anhelos por el ascenso artístico.

Así es el tango (1937) adopta el mismo formato musical, casi sin música incidental y con un argumento que cuenta el montaje de un espectáculo teatral musical entretejido con una comedia de enredos y celos sin ahorrar en la presencia de músicos célebres como Julio de Caro, Elvino Vardaro, Carlos Marcucci, Ciriaco Ortiz, Edgardo Donato, Francisco de Caro, Juan Carlos Cobián. A pesar del título tanguero, la película incluye tango, jazz, candombe, folclore y música brasileña, en lo que denominamos el *musical multigénero* sobre el que profundizaremos en el capítulo 3.

2.4. Continuidades y discontinuidades

El advenimiento del modelo musical clásico para la música no diegética no implicó en absoluto la disolución de las músicas populares. Aun, cuando en 1939 se inicia la comedia burguesa que instala un nuevo modelo cinematográfico, las músicas populares, el tango, el jazz y los demás géneros musicales de la época permanecen en la pantalla. La diferencia con los años anteriores es que cambia el universo simbólico tanguero, por ejemplo, de los arrabales de *Tango!* (1933), *Riachuelo* (1934) y *Puerto nuevo* (1936) y en la nueva etapa el tango aparece en entornos

[71] Para ampliar sobre esta película y la Orquesta colombiana de Efraín Orozco véase el artículo de Berenice Corti y Carlos Balcázar "Jazz y 'música tropical' en el film *Radio Bar* (1936). El no hito de la música popular argentina moderna." (Corti & Balcázar, 2016)

modernos y sofisticados como las boîtes y fiestas de *El solterón* (Mugica, 1940), *Si yo fuera rica* (Schlieper, 1941), *En el último piso* (Catrani, 1942), *Mañana me suicido* (Schlieper, 1942), *Ven… mi corazón te llama* (Romero, 1942) o la Mar del Plata turística de El *astro del tango* (Bayón Herrera, 1940), entre otros.

Alberto Soifer para *El astro del tango* recurre al procedimiento de enlazar en la apertura de títulos a las canciones que aparecerán en la diégesis, articuladas mediante el mismo orgánico instrumental y amalgamadas con un lenguaje sinfonista. "Clavel del aire" (tango de Juan de Dios Filiberto), "Estrellita mía" (vals de Alberto Soifer) y "Aquella noche" (fox de Alberto Soifer) acompañan los títulos en tanto que el foxtrot del final de títulos se encabalga sobre la primera escena, en la que vemos el exterior del edificio COMEGA en el que funcionan las oficinas de una moderna productora de películas, ocupando el rol de la nueva empresa del espectáculo, como lo fuera la radio en las películas de unos años antes.

El motivo del vals "Estrellita mía" acompaña la escena del enamoramiento de los protagonistas (Hugo del Carril y Amanda Ledesma) en un tempo más lento y melodía en cuerdas de la orquesta. El mismo motivo se torna más lento y triste en 1:00'5" acompañando la escena en que las amigas desprecian a Marta. Procedimientos similares aparecen con el tango "Cariño" (1:3'13"), el foxtrot "Aquella noche" (1:16'19") y el final con el vals, como tema de amor y final feliz (1:25'44").

Al igual que en films tangueros anteriores, las canciones están asociadas a las características de los personajes: "Estrellita mía" es el vals que canta la romántica y rica protagonista Martha (Amanda Ledesma), el blue "Aquella noche" está asociado a Luisita (Ana María Lynch) en la fiesta nocturna y elegante y los tangos son para "el astro del tango" Hugo del Campo (Hugo del Carril) que interpreta a una estrella de la canción como en su vida real.

La diferencia entre esta película tanguera con las de la primera etapa reside en que lo tanguero está ambientado en un clima elegante, rico y luminoso, con locaciones en la turística ciudad de Mar del Plata y protagonizado además, por un astro consagrado (en el filme y en la vida real). Esto marca una diferencia con los arrabales sórdidos y los artistas pobres tratando de triunfar de las películas de los primeros años.

Por su parte, en la película *La vida de Carlos Gardel* (de Zavalía, 1939) la música de apertura de títulos -compuesta por Mario Maurano- cita dos célebres tangos de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera con un arreglo que no solo re-orquesta las canciones sino que las transforma en otros géneros. "El día que me quieras" está orquestado en un estilo sinfónico, triunfal y brillante, alejado de lo tanguero mediante variaciones rítmicas, melódicas y agregado de adornos

arpegiados en las cuerdas y una introducción con una gran carrerilla ascendente y descendente en tono triunfal.

Esta parte resuelve armónicamente en el tango "Volver" y aquí encontramos una operación curiosa en el arreglo, que consiste en la colocación de la melodía del tango sobre un acompañamiento de balada de jazz, más precisamente, sobre el esquema armónico y rítmico de la canción *Blue Moon* compuesta por Richard Rodgers y Lorenz Hart en 1934, consistente en la progresión armónica de cuatro acordes I, vi, IV, V. *Blue moon* se estrenó en el film estadounidense *Manhattan Melodrama* (1934) y el patrón rítmico sobre el que está adaptado "Volver" es la típica ejecución del *swing* con corcheas desiguales que produce un atresillado conocido como *shuffle*[72]. La ligazón entre "Volver" y "Blue Moon", que probablemente inspirara a Maurano a crear la mezcla se encuentra también en una similaridad en el diseño melódico del comienzo.

La inserción de estos dos tangos emblemáticos en la música de fondo también aparece a lo largo del film: la melodía de "El día que me quieras" en las cuerdas, mientras Teresa (Delia Garcés) lee la letra (9'38"), luego distintos fragmentos de las misma canción se despliegan en un cantábile lento, denso y sostenido acompañando la emoción triste de Teresa (la primera novia de Gardel) (38'8") y se repite este procedimiento en otras entradas construyendo una suerte de leitmotiv asociado al primer amor (49'17", 1:1'4" 1:5'40", 1:29'17", 1:38'17").

La diégesis está plagada de canciones que acompañan la trayectoria y ascenso gardeliano, los tangos "Volver" (en New York, 1:20'49") y "El día que me quieras" (en Medellín, 1:32'59") aparecen sobre el tramo final del film y funcionan como corolario rutilante del artista, en tanto que fueron anticipados en la música incidental desde el comienzo.

Lo que nos interesa destacar con este ejemplo es el modo en que las músicas incidentales adquieren un tratamiento internacionalista operadas mediante transformaciones y mezclas jazzeadas, aun en los tangos más canónicos de Gardel y Le Pera y en esta película dedicada a contar la vida del más encumbrado cantor nacional argentino.

En la misma línea narrativa y musical mencionamos la película *En la luz de una estrella* (Discépolo, 1941) con dirección y canciones de Enrique Santos Discépolo y protagónico de Hugo del Carril en el rol nuevamente de un astro de la canción. Los tangos de esta película, al igual que lo que analizamos anteriormente, abandonan el estilo reo y arrabalero para afianzarse

[72] La canción *Blue moon* es reconocida como pionera del *doo-wop*, en particular por su secuencia armónica que se conoce como "la progresión de la década de 1950" (*'50s progression*) por su difundido uso en las baladas de esa década. El *doo-wop* es un subgénero del *Rythm and Blues* caracterizado por armonizaciones vocales cantadas por un grupo pequeño de cantantes (Cerdà, 2014).

en el tango- canción e inclusive en el bolero “En la luz de una estrella”, del mismo nombre del film. Las orquestaciones de los tangos y los fondos incidentales están construidos sin bandoneones, con una orquesta en la que predominan las cuerdas y con la inclusión del arpa, consiguiendo un resultado sonoro lírico que se aleja del tango canyengue.

En coincidencia con la consolidación del modelo musical clásico, aparece una nueva estrategia de musicalización que vincula las canciones diegéticas con la música no diegética utilizando el concepto del leitmotiv. La partitura orquestal está compuesta sobre el motivo melódico de una canción de la diégesis, pero no solo como recurso esporádico, sino como procedimiento que garantiza una unidad de sentido musical en todo el film y articulando la organización morfológica de toda la banda sonora.

Tal es el caso ejemplar de *El viejo Hucha* (Demare, 1942), dirigida por Lucas Demare con música de Lucio Demare y orquestación de Juan Ehlert, cuyas composiciones tanto diegéticas como incidentales giran en torno al célebre tango “Malena”, que fuera compuesto por Homero Manzi (co-guionista del film) y Lucio Demare en 1941, es decir en el mismo año del rodaje del film y editado discográficamente en 1942.

Esta película fue la primera del *studio* Artistas Argentinos Asociados (AAA), una empresa que nace como una cooperativa creada por un grupo de actores inspirada en la *United Artist* (UA) estadounidense y que se propone hacer películas de alta calidad técnica y con temáticas nacionales que llegaran al gran público, y “como un espacio de condensación de estas ideas nacionalistas y populares que circulaban con amplitud en aquellos años” (Félix-Didier, 2005, p. 13).

El tango “Malena”, forma parte de la trama, tanto de la música diegética como de la música incidental, y las dos cadenas van hilando sonoramente el devenir del film. En la apertura de títulos los motivos se entrelazan en el comienzo orquestal con un carácter *moto perpetuo* muy dinámico, que cambia drásticamente cada pocos compases mediante ralentandos, accelerandos y cambios de compás. A los 4’35”, muy por detrás del diálogo suena un cantábile sobre el motivo de Malena, mientras el personaje del hijo cantor de tangos (Osvaldo Miranda) explica a sus amigos cómo compuso el tango y tararea la melodía de Malena. La melodía vuelve recurrentemente en un cantábile lento y triste en 32’42”, 34’58” y 1:11’43” y con variantes más dramáticas mediante progresiones ascendentes en 37’4”. También la canción se reitera en la diégesis: en tarareos, ensayos y finalmente en el estreno en un cafetín en el que Osvaldo Miranda (doblado por el cantor Juan Carlos Miranda) canta “Malena” acompañado por una orquesta típica (1:00’00”).

Además de la idea de estructurar la música incidental en base a los motivos melódicos de la canción, no habría que desestimar una intención comercial de difusión del tango mediante la repetición e instalación de su melodía a lo largo del film.

Lucio Demare (hijo) considera al año 1942, el mismo año de su nacimiento, como un momento clave artísticamente para Lucio con el estreno de *La guerra gaucha* y la grabación del tango "Malena" (Demare L. , 2020). La letra del tango carga con diversas versiones legendarias sobre su origen, en particular sobre la identidad (ficticia o no) de la Malena retratada en la canción como quintaesencia de la mujer cancionista del tango.

La versión de Demare (h.) afirma que Manzi escribe la letra en San Pablo -donde fue de viaje para conseguir financiamiento para *La guerra gaucha*- y que la crea inspirado por una joven cantante argentina que actuaba en Brasil (Demare, 2020). Por su parte Lucio, escribió la música en quince minutos en un rapto de inspiración, atraído por la belleza y la musicalidad de los versos que le diera Manzi (García Blaya & Pinsón, s/f).

Las relaciones entre las músicas diegéticas y no diegéticas no se construyen únicamente en base a canciones, sino que también observamos algunos films en los que se realizan transpolaciones de una música diegética, como por ejemplo un bailable a la banda incidental, logrando una cohesión y estructura de la banda sonora de la película. Tal es el caso de las musicalizaciones de George Andreani, quien trabaja con especial énfasis la construcción musical en base a motivos y leitmotivs o motivos conductores, estos últimos compuestos con mayor despliegue y cohesión en los filmes *Dieciseis años* y *Safo, historia de una pasión* estrenados en 1943, ambas películas dirigidas por Carlos Hugo Christensen.

El motivo central de *Safo, historia de una pasión* (Christensen, 1943) está asociado al personaje de la *femme fatal* Selva (Mecha Ortiz) y se presenta a lo largo del filme en una gran cantidad de variantes y contrastes distintos, acompañando los diversos climas de las escenas. En la apertura de títulos comienza con un ritmo apuntillado, al estilo de la obertura francesa y rápidamente cambia a un compás de 3/4 transformándose en un vals lento y denso, con una interpretación en las cuerdas con arrastre del puntillo que le confiere un carácter pastoso y sórdido (28").

El "vals de Selva" se presenta de manera diegética en la fiesta de carnaval donde Selva y Raúl se conocen y bailan por primera vez. Mientras que durante la fiesta tocan otros valses, mezclados con el sonido ambiente, cuando ellos comienzan a bailar suena este vals en un plano sonoro destacado y bajan las luces creando un clima sugerente mientras Selva le dice a Raúl con su voz grave y seductora: "Vení, me lo vas a explicar bailando" (14'48"). Es la primera

asociación del motivo con el personaje de Selva y aparece con el mismo arreglo orquestal que en los títulos.

A partir de aquí, el motivo del vals se desplegará a lo largo del filme representando distintos caracteres y climas: se torna cómico en una progresión ascendente en *pizzicatos* que puntúa la escena en que Raúl la sube en andas por la escalera (16'56"), acompaña el fumar sensual de Selva esperando a Raúl en 26'07". A medida que la relación entre la pareja comienza a enturbiarse, el motivo aparece entrecortado y armónicamente suspendido, sin resolver o incompleto, como en la escena en que Raúl mira las fotografías del pasado de Selva (31'47"). (Chalkho, 2021).

Una estructura y procedimiento similar aplica George Andreani para *Dieciséis años* (Christensen, 1943), en la que aprovecha que el personaje de Gustavo (George Rigaud) es un concertista de piano para jugar entre la diégesis y la no diégesis con un motivo que transita desde un vals que baila la pareja de enamorados, un concierto para piano y la omnipresencia en los distintos climas extradiegéticos que culminan en el clímax de tensión dramática con el intento de suicidio y locura de la protagonista adolescente interpretada por María Duval.

La música recurre al mismo procedimiento de presentación del motivo principal en la apertura de títulos trabajado en un estilo *concertante*[73] entre el piano y la orquesta, con un carácter brillante y muy virtuoso para el piano, característico del *concerto*. Al igual que *Safo*…, la escena de la fiesta y la pieza que bailan por primera vez Alicia y Luque es la que lleva el motivo a la diégesis mediante una orquesta de jazz de salón que interpreta un foxtrot, y que se repite en la entrada siguiente cuando la pareja está de viaje y la escucha en la radio (10'36"), y cuando la vuelven a bailar (26'00").

El motivo está omnipresente en todas las entradas incidentales de la película, por ejemplo en ocasiones en un clima cantábile y dulce, cuando Alicia (Alicia Barrié) le cuenta a su madre de su nuevo amor (21'55"), triunfal y celebratorio con orquestación de fanfarria en los vientos acompañando la escena en el viaje en auto (8'40") y tornándose tenso y dramático cuando la joven Lucía mira horrorizada el beso de su madre y Gustavo (31'35").

Un aspecto destacable para ejemplificar el procedimiento compositivo que transita y une lo diegético y lo no diegético es la interpretación al piano del personaje de Gustavo (George

[73] El estilo *concertante* proviene de la forma musical *concerto* consistente en una obra para uno o más solistas y orquesta que establece una alternancia entre el solo (generalmente muy virtuosístico) y la orquesta. Como explica el Diccionario Oxford de la Música: "El atractivo de este principio radica en su poder de dramatizar la 'competencia' entre solo y tutti". Competencia y colaboración son principios presentes en esta forma musical. (Latham, 2008, p. 351).

.

Rigaud) que es un célebre concertista de piano y que toca una pieza basada en el motivo, en la que despliega especialmente el estilo brillante, virtuosístico y dramático (40'16"). Compuesta en un estilo pianístico romántico, funciona como catalizador de la creciente angustia y locura de Lucía (María Duval), en una escena trabajada con sobreimpresos entre el primer plano de la joven y el teclado del piano con las agitadas manos del pianista tocando.

En síntesis, la particularidad de esta película es el modo en que la música está organizada morfológicamente casi como un mecanismo de relojería, y en donde los materiales sonoros de la diégesis se corporizan en un foxtrot y en una pieza para piano de concierto (Chalkho, 2019).

2.4.1. La división entre la diégesis y la no diégesis es también una división del trabajo

Las relaciones entre la diégesis y la no diégesis -tanto en términos de las correspondencias y divisiones entre una cadena y otra- pueden ser estudiadas en términos de una división del trabajo. Es decir, la composición y ejecución de las canciones y de las músicas de fondo estuvo realizada por diferentes creadores y además, en dos tiempos diferenciados de la cadena productiva. Mientras que las canciones se grababan primero e inclusive figuraban en el guion, las músicas no diegéticas eran lo último que se realizaba, con la composición y grabación de la orquesta a partir de la toma de decisiones sobre la película compaginada.

Esta división del trabajo musical en canciones y músicas de fondo se verifica en varios filmes a lo largo del período, ponemos algunos ejemplos como *La ley que olvidaron* (Ferreyra, 1937) que acredita "Canciones de Alfredo Malerba, Letras de J. González Castillo, Cátulo Castillo y Atilio Supparo. Música de fondo J. Vázquez Vigo", *Orquesta de señoritas* (Amadori, 1941) con "canciones porteñas de Francisco Canaro. Sincronización musical de Mario Maurano" o *Joven, viuda y estanciera* (Bayón Herrera, 1941) con "canciones de Abel Fleury y sus Guitarras Criollas, Dúo Las porteñitas, Los cantores criollos Hermanos Abrodos, Las cancionistas Trío Hermanitas Toranzo, El cantor nacional Antonio Maida, el Conjunto de Bailes criollos Francisco Sanguinetti, Comentarios musicales de Alberto Soifer"[74].

Melgarejo (1937) presenta en los créditos una clara división de la música por géneros: "Música y Orquesta de Francisco Lomuto" (para los tangos y foxtrot), "Campera de Mtro. Lobos" (para

[74] Los mismos conjuntos musicales folclóricos de la película, Fleury, Abrodos y Lacroix protagonizaron los números musicales de una puesta teatral de *Martín Fierro*, dirigida por Elías Alippi y con composiciones de Isidro Maiztegui estrenada en el Teatro Cervantes en el mismo año que se estrena la película, 1941. Estos datos contribuyen a reafirmar las fluidas relaciones que mantenían en la época el cine y el teatro.

el baile folclórico) y "Sincronización musical Vázquez Vigo" para las composiciones y orquestaciones de la música incidental.

Otra práctica habitual era la contratación de un solo compositor que se hacía cargo de todo, tanto de las canciones como de la música de fondo. En general estos compositores provenían de la esfera tanguera y componían o reutilizaban canciones y además se ocupaban de la música incidental. Destacamos a los compositores Alberto Soifer, Rodolfo Sciammarella, Francisco Canaro y Sebastián Piana, entre otros, como los artífices de esta modalidad en la que abarcaban la composición de las canciones y los fondos.

En *El alma del bandoneón* (1935), también observamos que el encargo de las músicas aparece diferenciado entre canciones y fondos: a Discépolo le encargan la composición de las canciones (los tangos "Pero el día que me quieras" y "Tu sombra" con letra de Amadori, "Cambalache", "El alma de bandoneón" y el vals "Mis sueños")[75] cuyos acompañamientos son grabados por la orquesta de Francisco Lomuto, en tanto que la música incidental está acreditada a la "Orquesta Sono-Film dirigida por J. Vázquez Vigo (En la Sincronización)"[76]. Además, Charlo canta el tango "Horizontes", de su autoría con letra de Homero Manzi.

La acreditación de la Orquesta Sono-Film en los títulos es un hecho excepcional y nos lleva a suponer el intento del *studio* por crear una orquesta propia, al modo en que lo hicieron los *studios* de Hollywood, cuestión que a juzgar por las producciones posteriores no se concreta. Como explicamos en el punto anterior, las orquestas se conformaban *ad hoc* para la grabación de cada film y cuya labor de reclutamiento estaba a cargo del compositor/ director musical.

[75] Al respecto, Sergio Pujol relata en su biografía sobre Discépolo:

> Por lo demás, era evidente que el cine argentino era un espacio amistoso para el autor de Cambalache. Enrique había partido a Europa con promesas de hacer cine a la vuelta. Había esbozado un libreto sobre la vida de los artistas de circo y entregado las canciones de *El alma del bandoneón*. La película de Soffici tuvo buena repercusión, si bien el director no quedó conforme: "Era una cursilería, como lo sigue siendo hoy: me parecía terrible". En cierto modo, la música salvó la película. Las versiones de los tangos en la voz de Libertad Lamarque, en particular la del tema que dio título a la película, conformaron a Discépolo. Tampoco podía quejarse del modo preciso con el que Ernesto Famá cantó Cambalache, sin duda la mejor escena del filme. Sus tangos ya habían debutado en el cine, un arte que, aún deslumbrado por las posibilidades del sonido, acudía con frecuencia a los éxitos musicales (Pujol, 1996, p. 229).
>
> De allí al cine había un paso corto, que Discépolo dio antes que terminara 1934. Mario Soffici lo volvió a convocar para una labor cinematográfica, por cierto más profesional que la vivida en Mendoza en los años 20. Esta vez Discépolo no iba a moverse ante una cámara de cine. Su tarea, no obstante, era sumamente importante: iba a escribir un par de temas musicales, en colaboración con Amadori, para el filme *El alma del bandoneón*. La película necesitaba canciones pegadizas y contundentes. Discépolo era la persona indicada para aportar sonidos que resumieran el contenido del guion y que, a su vez, cobraran vuelo propio, saltaran las vallas de una música "programática" (…) En pocos meses, Discépolo terminó los temas que se le habían encargado y colaboró con el libro de la película, una historia de triunfos tangueros bastante parecida a la de *Tango!* y *Los tres berretines*. (Pujol, 1996, pp. 228-229)

[76] Las particularidades sobre las condiciones de producción y otros detalles acerca del filme se encuentran ampliados en (Chaia & Lencina, 2015)

Luego de lo anteriormente tratado y a modo de cierre, nos interesa señalar el modo en que las dos cadenas de enunciación musical en las películas (diegética y no diegética) construyeron sentidos diferenciados. Las músicas diegéticas funcionaron como la expresión de lo identitario en sus variantes urbana (tango) o rural (folklore) o como expresión de identidades extranjeras o alteridades propias que refuerzan el juego de espejos de las identidades (jazz, músicas tropicales), y sobre esta cuestión profundizaremos en el capítulo siguiente. Por su parte, la música incidental luego de una primera etapa de formas indefinidas se asimiló al estilo internacional liderado por Hollywood.

La estrategia de usar "lo nacional" como valor diferenciador en el modelo de negocios se verifica en el cine, como lo estudió Gil Mariño (2015), y también en la industria fonográfica que se instala de forma pionera y anticipada a la radio y el cine industrial en la década de 1910. Como lo sintetiza Marina Cañardo a propósito de una nota periodística en *Caras y caretas* de 1914 "Los argumentos de experticia musical y tecnológica se mezclaban con la exaltación de 'lo criollo' para ponderar los discos ofrecidos" (Cañardo, 2017, p. 35).

Este tratamiento permite comparar la música incidental con cualquier música incidental del cine occidental de su época, le pertenece al discurso, a la operatoria y a la manera en la que el cine dice emociones y sentimientos universales. La música incidental se comporta como parte del discurso codificado de la cinematografía clásica, un código discursivo construido mediante los sentidos asociados a los valores de plano, al montaje y a los temas argumentales. La música forma parte de esta codificación que se dedica a marcar los climas, emociones y sentimientos de las escenas tal como desarrollaremos en el capítulo 4.

Capítulo 3 Las identidades dichas con música

En este capítulo hacemos foco en las canciones de la diégesis y en particular, en el modo en que las músicas de pantalla contribuyeron a la representación de las identidades de los personajes a través de su asociación con géneros musicales específicos. Los tangos y las canciones folclóricas construyeron un entramado sonoro de lo nacional que tuvo dos intenciones: por un lado, dirigirse al público argentino que disfrutaba viendo en pantalla a los cantantes locales que sonaban en la radio y grababan discos y, por otro lado, conformar un cine con características propias que a partir de su diferencia con otras cinematografías tuviera un espacio competitivo en su intención de expandirse a Hispanoamérica.

La historiografía ha construido una versión canonizada del tango como aquella música que dominó toda la escena cinematográfica argentina y en particular, los primeros años de la década de 1930, no solo desde el sonido, sino también desde el universo simbólico que el tango evocó en las pantallas por aquellos años.

Sin embargo, el relevamiento y análisis extensivo de todo el material fílmico disponible de la década nos revela la presencia copiosa de otros géneros, en mayor medida el jazz y el folclore a los que se suman otros diversos géneros musicales como el candombe, las músicas brasileñas, tropicales y las músicas clásicas.

Si bien el tango por su retórica de lo nacional se posicionó como la característica musical del cine de la década de 1930, nuestro relevamiento nos permite afirmar que hubo una abundante presencia de los otros géneros musicales. Del corpus analizado de 218 películas, encontramos que 101 contienen tango (mayormente canciones diegéticas cantadas, pero también en formato de bailables y fondos no diegéticos), 95 contienen jazz (en la mayoría de los casos como bailables) y unas 65 incluyen folclore, casi siempre asociado al ámbito rural o al musical multigénero (Ver tabla síntesis de géneros por películas en Anexo 2).

En este capítulo discutimos las posiciones de la historiografía canónica sobre la excluyente preeminencia tanguera y ofrecemos un panorama que permite avizorar el modo en que el variado espectro de músicas conformó significados asociados a identidades diversas, que de modo relacional contribuyeron a los procesos de identificación de un “nosotros”, con músicas nacionales y un “otros” con géneros considerados extranjeros.

3.1. Los géneros musicales y la representación de identidades en el cine.

Los géneros musicales funcionan como artefactos culturales eficaces para la construcción de procesos sociales de identificación[77]. La ligazón con las propias comunidades que construyen estos géneros musicales genera un vínculo de afectividad intersubjetiva (Anderson, 1993), (Fabbri, 2006), (Perković & Fabbri, 2017), (Frith, 2003), (Vila, 1996), (Vila, 2000). Como lo explica Franco Fabbri el interés para su estudio y teorización no reside en la búsqueda taxonómica de categorizaciones *per se,* "sino que (la identidad) es un fenómeno central en la construcción del significado musical, a partir del evento sonoro particular percibido" (Fabbri, 2006, p. 3).

Juliana Guerrero realiza un estudio comparativo sobre distintas teorizaciones en torno a los géneros musicales y concluye que -a pesar de las diversas acepciones y marcos teóricos- las concepciones actuales del género musical incorporan "en la definición de género otros elementos que no provienen del análisis estrictamente musical, como por ejemplo la *performance*, la naturaleza cultural de la música y la inmersión en un mundo político, económico y social." (Guerrero, 2012, p. 19). Son los públicos, las audiencias o, dicho de otro modo, las esferas sociales las que configuran los universos de sentido que conforman a los géneros.

En todos los casos, las nuevas corrientes musicológicas -que abrevan en la sociología de la música y se enfocan especialmente en las músicas populares- insisten en el aspecto sociocultural para las definiciones y circunscripciones de los géneros, en tanto que: "Son las comunidades musicales las que "deciden" (incluso de manera contradictoria) las normas de un género, las que las cambian, las que les dan nombre." (Fabbri, 2006, p. 2).

La función de representación de identidades en el cine no es un elemento más, sino que de acuerdo con Simón Frith: "La música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tamaña intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo." (Frith, 2003, p. 185). De acuerdo con el enfoque de la historia cultural, la *representación* -en este caso las representaciones musicales- son construcciones sociales y no "reflejos" de algo preexistente (Chartier, 1995).

La construcción de las identidades musicales también se ejerció desde el poder, como por ejemplo, a través de los procesos políticos de creación de las naciones durante el siglo XIX

[77] Tomamos la categoría de *artefacto cultural* que Benedict Anderson adopta para explicar los nacionalismos, aplicada en este caso para explicar la relación entre los géneros musicales y el modo en que producen asociaciones con lo nacional, con las identidades nacionales y con los procesos de identificación y subjetivación. (Anderson, 1993).

como coyuntura propicia y condición de posibilidad para el surgimiento de los nacionalismos musicales, caracterizados por la incorporación de rasgos folclóricos a la música de concierto, primero en diversos países europeos y luego en sus réplicas americanas (Dahlhaus, 1989), (Plesch, 2008), (Taruskin, 2001).

En Argentina, el folclore se "nacionaliza" y se posiciona como la música original de la argentinidad mediante un proceso de construcción simbólica desde el poder político, gestado por la Generación del 80 en asociación con una constelación de valores de la argentinidad rural, el gaucho y la pampa (Díaz C. F., 2009). Estos rasgos convencionalizados son los que toman los compositores nacionalistas del circuito académico argentino desde fines del s. XIX para forjar una retórica sonora de lo nacional (Plesch, 1996).

El concepto de identidad ha estado sujeto a múltiples debates con la caída de las posiciones esencialistas y las nuevas problematizaciones en torno a cómo pensar y estudiar las identidades -ahora en plural- atendiendo a su complejidad, su proceso en el tiempo y la combinación siempre incierta, discutida y negociada entre tradición y cambio (Hall & du Gay, 2003), (Arfuch, 2005).

Esto representa un dilema para nuestro estudio: cómo analizar hoy desde un enfoque no esencialista, la representación musical de las identidades en el cine que fueron construidas y pensadas en su época de modo esencializado. O, dicho de otra manera, cómo superar la tentación de condenar estas construcciones musicales amasadas desde visiones esencializadas de la identidad para, en cambio, analizarlas en su contexto, en el marco de imágenes, textos fílmicos y músicas que funcionaron cristalizando procesos de identificación mediante la reproducción de estereotipos en imágenes y sonidos.

Stuart Hall integra varios factores para estudiar esta cuestión, en lo que definió como el *circuito de la cultura.* En este esquema interpretativo las categorías de *representación/ cultura/ regulación/ identidad/ consumo/ producción* se presentan como factores interrelacionados e interdependientes. Todos estos conceptos tributan para explicar los interrogantes que nos planteamos respecto de un fenómeno cultural, ya que para Hall, identidad y representación están íntimamente vinculadas (Hall & du Gay, 2003). Como lo sintetiza Leonor Arfuch, "no hay entonces identidad por fuera de la representación" ya sea individual o colectiva, al tiempo que su proceso es inacabado, un permanente proyecto en marcha (Arfuch, 2005).

Las identidades como construcciones simbólicas constituyen un marco interpretativo dilecto para analizar las representaciones musicales en las películas ya que, a diferencia de otros artefactos culturales como los discos y las revistas, en los filmes encontramos asociados y entrelazados las músicas con las imágenes y con los textos, y las canciones encarnadas en los

personajes que las interpretan. Esta cuestión nos permite observar con mayor precisión los sentidos y valores que se ponen en juego entre lo musical y la construcción identitaria como un proceso en permanente interrelación.

En síntesis, lo que nos interesa desentrañar en este capítulo es cómo determinadas músicas organizadas en clave de géneros funcionaron representando identidades desde la enunciación cinematográfica, al tiempo que construyeron sentidos y lecturas consensuadas en los públicos de su época.

El cine como el gran artefacto cultural del siglo XX produjo un efecto performativo en la construcción del sentido social y de las identidades. Judith Butler, siguiendo a John Austin (1990), entiende la performatividad como una "práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra" (Butler, 2002, p. 18) al tiempo en que podemos entender la performatividad como una "esfera en la que el poder actúa como discurso" (Butler, 2002:316).

Por ejemplo, en *Cuerpos que importan*, Judith Butler dedica un apartado a analizar el film documental *París en llamas* (*Paris Is Burning*, 1990) dirigido por Jennie Livingston y en este análisis plantea el poder "en una cultura que parece arreglárselas siempre y de todas maneras para aniquilar lo "anómalo", lo "anticonvencional" (*queer*)" pero también, las maneras en que pueden elaborarse alternativas a partir de "parodiarse, reelaborarse y resignificarse esas normas aniquiladoras, esos ideales mortíferos de género y raza." (Butler, 2002, p. 183).

Esta mirada, habilita entonces un lugar para las excepciones, identificadas como representaciones que entraron en alteridad con el canon, y que, además, generaron mixturas, transposiciones y rebeliones allí en donde estaríamos tentados de observar simples reproducciones de las identidades argentinas arquetípicas y cuasi escolares, pergeñadas por el ideal de nación decimonónica.

Es decir, dentro del corpus de películas, nos encontraremos con construcciones sonoras estereotipadas de la identidad, reproducidas performativamente, pero también hallamos novedades, mezclas y combinaciones aparentemente inesperadas. El cine clásico reprodujo, pero también introdujo figuras divergentes, rupturas o rebeliones, en muchos casos impulsados por un espíritu modernizador y prospectivo que guiaba a los productores de la industria cultural en general (Sarlo, 1992).

El propio tango como género omnipresente en el cine clásico no es "una sola cosa" sino que adopta a lo largo de la década y en distintos filmes, diversas valencias, mezclas e identidades,

como reinterpretaciones en clave de jazz, los distintos orgánicos respecto de la orquesta típica u otros géneros ejecutados al modo tanguero o "por tango"[78].

En la película *Así es el tango* (Morera, 1937) el personaje de Tito (Tito Lusiardo) dice con tono grandilocuente "El tango es el espíritu porteño hecho canción" (1:6') reforzando en una síntesis ejemplar la combinación entre un género, la ciudad y el "espíritu" de la identidad porteña. Entre las películas que abonan la reproducción podemos señalar a las identidades nacionales representadas musicalmente, como lo urbano/porteño y el tango (por ejemplo en *Tango!*, *Monte criollo*, *Noches de Buenos Aires*) y lo rural/provinciano y el folclore (por ejemplo en *Cruza*, *Malambo* o *El camino de las llamas*), a las que se suman aquellos filmes que establecen al universo urbano y rural como sistemas simbólicos en oposición (por ejemplo en *Besos brujos* o en *Nobleza gaucha*).

Como lo define Martín Liut, el tango y el folclore se erigieron como "metonimias de la nación", es decir como músicas que, aunque surgieron en un lugar geográfico delimitado, se constituyeron en músicas nacionales, representando a la nación toda. Si bien sus orígenes y desarrollos son locales -el tango como la música de Buenos Aires y el folclore como una construcción que engloba a las músicas provinciales o regionales- los dos géneros se posicionan discursivamente como músicas que representan a la argentinidad y a la nación (Liut, 2022).

El folclore, por caso, se presenta como una música cuyo discurso legitimador se sostiene mediante un origen común al origen de la nación y la gesta independentista. Para el caso del tango, se construye como una música que se adhiere al proceso modernizador del siglo XX, a la inclusión de los inmigrantes como nuevos actores sociales y a la relación entre Argentina y el mundo mediante su expansión y legitimación en otros países (Garramuño, 2007).

Un ejemplo del valor identitario de lo folclórico se aprecia en este diálogo de una escena del drama social-folclórico *Fortín Alto* (Moglia Barth, 1941), enunciado mientras se escucha una guitarra tocando un estilo: "Escuche esa música… descubre un secreto anhelo. Ellos también buscan amparo contra la soledad y el misterio de esta tierra" (54'35").

Lo folclórico produce una retórica de identificación con la tierra, pero con una tierra solitaria y despoblada, cuya justificación se encuentra en el orden del "secreto" y del "misterio" de la pampa argentina como metonimia ideal de la nación rural. La "soledad" es una figura retórica

[78] Introducimos la expresión "por tango" o "por jazz" para referirnos al modo en que un género musical es asumido mediante las claves sonoras de otro. Ponemos como ejemplo las marchas del filme *Puerto Nuevo* tocadas por tango mediante el orgánico de la orquesta típica o la marcha nupcial de *Casamiento en Buenos Aires* tocada por jazz. Tomamos la idea de un género o estilo tocado "por otro" del flamenco, en donde los palos (o estilos) se intersectan tocándose unos mediante los patrones rítmico- armónico de otros. Un ejemplo de esto es la interpretación "por bulerías" del tango *Volver* de Gardel y Le Pera que canta Estrella Morente doblando a Penélope Cruz en la película *Volver* dirigida por Pedro Almodóvar (2006).

recurrente en la lírica pampeana, como por ejemplo en la escena del número folclórico espectacularizado de la película *Yo quiero ser bataclana* (Romero, 1941) donde el personaje interpretado por Juan Carlos Thorry entona lentamente: "Rancho solitario que la vio partir, juro que no puedo sin su amor vivir" (44'42"), acompañado por las armonías de un coro con notas sostenidas en *vocalise*.

También en los filmes aparecen identidades alternas, cuya exclusión más radical es la del "indio", a tal punto que ni siquiera aparece representado en ningún personaje, sino enunciado siempre como amenaza fantasma, como lo expresa la vidalita que entonan los gauchos en un fortín en el filme *Viento Norte* (Soffici, 1937): "Fortín de la patria, vidalita. Dónde andará el indio, vidalita, que me haga morir" (52'42") y en otros films de ambientación histórica y rural como *Frontera Sur* (García Villar, 1943), *El camino de las llamas* (Soffici, 1942) o *Pampa bárbara* (Demare y Fregonese, 1945).

En sintonía con el mito de la "Argentina blanca", lo afroargentino es también una otredad en el cine. Los negros son músicos y bailarines caribeños, brasileños o jazzeros, representados como exóticos, por ejemplo en las películas *Los hijos artificiales* (Momplet, 1943), *Melodías de América* (Morera, 1942) o *Radio Bar* (1936). Por otra parte, la negritud argentina pertenece al pasado de las películas de ambientación histórica, y se presenta asociada musicalmente al candombe y al tambor, como en *Amalia* (1936), *Juvenilia* (Vatteone, 1943) o *Pampa Bárbara* (1945).

Para el proceso político del blanqueamiento argentino, el otro o los otros por antonomasia fueron las identidades no blancas: negros e indios (Segato, 2010), (Villavicencio, 2018). Como puntualiza Stuart Hall, las identidades:

> (…) se construyen a través de la diferencia, no al margen de ella. Esto implica la admisión radicalmente perturbadora de que el significado «positivo» de cualquier término —y con ello su «identidad»— sólo puede construirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su afuera constitutivo (Derrida, 1981; Laclau, 1990; Butler,1993). (Hall & du Gay, 2003, p.18).

Muchos filmes incorporan la cuestión de la inmigración mediante figuras estereotipadas de grupos migrantes, como *Cándida* (1939), la inmigrante gallega, creación de Niní Marshall que baila muñeiras al son de la gaita, o en las tarantelas como decorado musical de las escenas en cantinas italianas o en la figura del turco comerciante de la saga *Corazón de turco* (Demare, 1940). Algunas películas presentan un espectro ecuménico de las nacionalidades inmigrantes, cada una al son de su música típica como en *Riachuelo* (1934) o *El conventillo de la Paloma* (1936), que apelan a un sentido integrador de estos grupos para una Argentina en la que la idea del "crisol de razas" como factor de aglutinación social fue política de Estado (Segato, 2010).

Como anticipamos, algunas películas introducen figuras o elementos que ofrecen alternativas a la reproducción de estereotipos, en ocasiones desde la parodia y en muchas otras, desde el retrato de los feminismos de la época. Uno de estos ejemplos es el malambo que zapatea Olinda Bozán en *Nobleza gaucha* (Naón, 1937) como acción desafiante para una mujer, o la payada con la que Libertad Lamarque -una artista citadina- deja sin respuesta a los gauchos hostiles en una pulpería bonaerense de *En el viejo Buenos Aires* (Momplet, 1942).

También existen filmes excepcionales en términos de su narrativa y de su música, como *Escala en la ciudad* (1935), musicalizada con jazz y canciones inclasificables como la parodia lírica "El caracol", o el filme *Explosivo 008* (Bauer, 1940), con un tango coreografiado como ballet clásico y el uso de composiciones preexistentes de Franz Liszt y Piotr Ilich Tchaikovsky para la música no diegética.

Las asociaciones entre músicas e identidades se aplican a distinciones de nacionalidades, raza, clase y género, como por ejemplo, el jazz como género para connotar clase alta y modernidad en *Gente bien* (Romero, 1939) o *En el último piso* (1942); o el vals y el minué como músicas asociadas al universo femenino en *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937) o *Safo, historia de una pasión* (1943).

Las identidades musicalizadas no permanecen únicamente en el plano de las músicas populares, sino que también encuentran alianzas con las músicas "clásicas", en particular con aquellos hitos de la composición académica más difundidos y popularizados. Estas músicas diegéticas se adhieren a la representación de las clases altas, como el estereotipo muy característico y omnipresente de las mujeres de clases media y alta que tocan repertorio de salón al piano.

También la música clásica o de tradición académica representa a las figuras del concertista y del músico profesional como en *El loco serenata* (Saslavsky, 1939) o *Concierto de almas* (de Zavalía, 1942), y la figura de la o el profesor de piano y de la educación musical como agentes de una práctica legitimadora para las clases medias y populares que aspiran al ascenso económico y social.

3.2. La representación musical de los espacios: lo urbano y lo rural como valores simbólicos.

El binomio urbano-rural es una de las oposiciones más transitadas en el cine y, de acuerdo con Raymond Williams (2001), es un tópico difundido en la literatura, el pensamiento y la cultura

en general[79]. Argentina, aparece representada musicalmente por los dos grandes géneros nacionales (o nacionalizados): el tango y el folclore que -para la musicalización cinematográfica- resultan los significantes sonoros de lo citadino y moderno para el tango (Karush, 2013) y lo rural, tradicional y originario para el folclore (Díaz C. F., 2009).

En las películas, las geografías están cargadas de valores simbólicos: la ciudad es moderna, lujosa y cosmopolita, pero también es el lugar de la perdición. En oposición, lo rural representa la tradición, la reserva moral de los valores nacionales y la virtud criolla. El universo rural es el espacio dilecto en las películas de ambientación histórica en las que el folclore aparece como su referencia natural, reforzando la idea de este género como la música mítica del origen de la Nación (Lusnich A. L., 2007) (Díaz C. F., 2009).

Pero, las dicotomías en tensión y pares de opuestos que proponemos como clave interpretativa no funcionan como absolutos estáticos, sino que adoptan diversos posicionamientos en distintas películas. Por ejemplo, el tango aparece en algunas películas asociado a las clases populares y rechazado por la burguesía, aunque en otras variantes funciona como agente común y aglutinador de clases sociales en oposición a lo extranjero.

Un grupo de películas construye narrativas que marcan esta oposición entre campo y ciudad. Sin embargo -lo que se desprende de nuestro análisis del corpus- es que tango y folclore no se ubican como músicas opuestas en estos mismos filmes.

Por el contrario, conviven mediante representaciones fluidas, continuas y emparentadas entre los dos géneros; por ejemplo, a partir del posicionamiento de la música pampeana como antecedente criollo del tango, mediante la ejecución del folclore con el orgánico de la orquesta de tango en *Yo quiero ser bataclana* (1941), o del tango acompañado por guitarras y entonado por los cantores vestidos de gaucho como Agustín Magaldi y Pedro Noda en *Monte criollo* (1935). Es decir, las músicas rurales y urbanas forman un conjunto mucho más permeable e interrelacionado que la fractura argumental.

En algunos filmes de ambientación histórica urbana, el tango aparece como una amenaza orillera, pero la música que se le opone no es el folclore, sino que hay otras músicas asociadas a las clases altas urbanas de fines del siglo XIX y principios del XX, que se posicionan como su contrapunto moral. Se trata del repertorio de salón conformado por minués, valses e inclusive, arias de ópera.

[79] En el prólogo a la edición castellana de *El campo y la ciudad*, Beatriz Sarlo explica el modo en que Williams realiza un análisis culturalista a la cuestión económica inglesa del campo y la ciudad "tan conflictiva como inevitable". Su aporte reside "en el procesamiento cultural de sus datos: en la producción de una escenografía y una iconografía del campo y la ciudad, ya no como categorías sociológicas sino como espacios culturales" (Williams, *El campo y la ciudad*, 2001, pp. 16-17).

Un antecedente de la oposición entre lo rural y lo urbano se evidencia en la película *Luces de Buenos Aires*, protagonizada por Carlos Gardel en el rol del estanciero Anselmo, y Sofía Bozán como Elvira, rodada en los estudios de la Paramount en Joinville, Francia[80].

La novia de Anselmo se ve tentada por unos empresarios del espectáculo para cantar en un teatro de Buenos Aires. Encandilada por las luces y los lujos de la ciudad, Elvira triunfa en el show, pero al mismo tiempo es engañada por el dueño del teatro que la emborracha y avanza sobre ella en una fiesta. Finalmente, los peones de Anselmo rescatan a Elvira, quien regresa al campo junto a Anselmo.

El filme es un musical con algunas similitudes con el mencionado modelo de las *Broadway Melodies* (Beaumont, 1929), como se observa en las escenas de los ensayos de las coristas y el protagónico de dos mujeres amigas que bailan y cantan en el espectáculo (Sofía Bozán y Gloria Guzmán). Como todo musical, el argumento está al servicio de los números musicales y en este caso, la trama se anima con los ensayos y la puesta en escena del espectáculo. La división moral entre campo y ciudad es tajante. En la estancia, Anselmo canta simplemente para su gente, en una expresión genuina del hombre de campo que no se tienta con las "luces" citadinas.

En este espacio están los valores morales, la bonhomía gauchesca y la autenticidad. Muy por el contrario, la ciudad con sus luces, escenarios y fiestas es el sitio de la perdición, el lugar en donde las mujeres se corrompen a cambio del éxito y el estrellato. Un ejemplo del choque entre los dos mundos ocurre en la escena cuasi cómica en la que los peones de Anselmo llegan al hotel porteño, comportándose como verdaderos foráneos, y se asustan al subir a un ascensor.

La tertulia rural de la primera escena presenta una alegre cueca danzada, pero también el tango "Mi provinciana" de Matos Rodríguez y Romero interpretado por Bozán, que se acerca a lo rural con un acompañamiento de guitarra folclorizado. Por su parte, Gardel canta en el fogón "El Rosal", una canción campera de los mismos compositores enmarcada en ese género permeable entre el tango y los estilos pampeanos que en su época portaba la denominación genérica de *canción criolla* (Chindemi & Vila, 2017) (Cañardo, 2017). Esta fluidez entre la canción rural y la canción urbana será moneda corriente en la discografía, la radio, y en particular, en los primeros años del sonoro cinematográfico.

Ya en la ciudad, el espectáculo "Buenos Aires Folies" despliega *shimmies* ("La porteña es un bombón"), foxtrots (una canción sobre boxeo y amor que canta y baila Pedro Quartucci), una

[80] Si bien esta película no pertenece al corpus estricto del cine argentino ya que fue realizada en Francia, tanto el elenco como los realizadores eran argentinos, en particular la compañía de teatro de revistas Teatro Sarmiento de Buenos Aires. Fue un filme realizado para un público hispanohablante y con una importante repercusión en la consiguiente cinematografía local. Para ampliar sobre los filmes de Gardel en Joinville véase "De tangos y tonadas: Carlos Gardel se encuentra con Imperio Argentina en Joinville" (Rodríguez Riva & Piedras, 2019).

parodia de danza clásica y por supuesto, un tango: "Canto por no llorar". También el espectáculo escénico está poblado de músicas folclóricas, como el zapateado virtuoso de un malambo, y la cueca del comienzo en versión teatralizada con bailarinas, tanto en los roles de paisanas como de gauchos. Anselmo vive el fracaso del amor cuando no logra recuperar a Elvira, y en un cafetín porteño canta el tango "Tomo y obligo", como canción central de la película en cuya letra apreciamos la presencia rural: "Si los pastos conversaran/ esa pampa le diría/ de qué modo la quería/ con qué fiebre la adoré".

Elvira no solo llega a la ciudad a perder su inocencia campesina al compás de los tangos, sino que también trae con ella la música folclórica del campo, que llega al escenario de modo espectacularizado. Al final del filme, Elvira y Anselmo se reconcilian con un beso y la música no diegética de la escena con un típico paisaje pampeano de fondo es un foxtrot, que refuerza la idea que sostenemos en términos de las porosidades y préstamos musicales, que estaban tanto más al servicio comercial de la industria cinematográfica que en favor de alguna supuesta ideología o política de "lo nacional". Como lo señala Cecilia Gil Mariño, lo nacional tiene un valor de uso, en tanto estrategia de identificación, diferenciación y comercialización (2015).

El tópico narrativo de la ciudad (siempre Buenos Aires) como el lugar del pecado y el campo como el sitio de las virtudes gauchescas no es algo nuevo del cine sonoro, sino que tiene un antecedente en el cine mudo, con el exitoso filme *Nobleza gaucha* (Cairo, 1915)[81], en la que un patrón de estancia rapta a una mujer y la lleva a la ciudad, de donde es finalmente rescatada por el gaucho que la quiere bien. En la *remake* sonora de 1937, la ciudad no tiene tangos, sino que campo y ciudad se sintetizan en la figura del cantor, compositor y actor Agustín Irusta en el rol del gaucho noble.

Irusta, al igual que Magaldi, Noda, Corsini, Quiroga y el propio Gardel ejemplifican a los cantores nacionales que comienzan cantando folclore, estilos, tristes y milongas pampeanas y que construyen la transición al tango cantado mediante la innovación de las orquestas -que como la de Francisco Canaro- comienzan a incorporar al cantante estribillista (Cañardo, 2017) (Zucchi, 1978).

Con respecto a la ligazón de Irusta con lo folclórico, Ricardo García Blaya y Néstor Pinsón señalan que, en ocasión de cumplir el servicio militar en Santiago del Estero, el joven cantor conoce al folclorista Andrés Chazarreta quien le da sus primeras clases de canto y guitarra (García Blaya & Pinsón, Agustín Irusta)

[81] El enorme éxito que tuvo esta película muda motivó la realización de la versión sonora en 1937.

La fluidez musical entre lo folclórico y lo tanguero no es una construcción particular del cine, sino que esta canción criolla ya sintetiza y amalgama los universos que posteriormente se conformarán discursivamente en géneros autónomos, separados y hasta contrapuestos. La canción pampeana y sus géneros (tristes, estilos, milongas camperas) se constituyen en uno de los afluentes que convergen en el origen histórico del tango, representado como la herencia de los payadores y la transición de la milonga pampeana hacia la milonga urbana (Chindemi & Vila, 2017) (Novati, 2018).

Marina Cañardo explica en su estudio sobre los comienzos de la industria discográfica esta transición del "canto por milonga" o *tango - milonga* de origen campero a la construcción del tango como género, en un derrotero indisoluble entre las prácticas musicales y la industria del disco. Tango y fonografía en Argentina crecen juntos (Cañardo, 2017).

En *Nobleza gaucha* (1937) Irusta canta el vals criollo "Serenata gaucha" (19'32") y "La milonga de los fortines" (38'18"), ambos de Sebastián Piana y Homero Manzi con acompañamiento de guitarra, en tanto que estas nuevas composiciones de la década de 1930 conforman una renovación de la milonga como género de origen pampeano que a su vez da origen al tango (Varela, 2016).

Como se explica en una nota publicada en la revista *Radiolandia* de 1937 titulada "Sebastián Piana, el nuevo creador de la milonga"

> Con "Milonga sentimental", Sebastián Piana vuelve a darle personalidad al género milonga, ya desaparecido y olvidado, tanto por el pueblo como por los cultores de la canción porteña. Es por eso que Sebastián Piana ostenta, con orgullo, el título de recreador de la milonga. Ya en esta senda nos brindó composiciones admirables y que, por sus méritos, quedaran imborrables en el cancionero argentino. Nos referimos a "Milonga del 900" y "Juan Manuel", verdaderos esfuerzos de reconstrucción porteña y documentos puros de la historia de nuestra ciudad. (Radiolandia, 1937, p. 21).

Piana expresa su intervención en la reconstrucción y creación del pasaje de la milonga campera a la milonga urbana, a partir de un pedido que Rosita Quiroga le hiciera a Manzi. El compositor respondió que "las milongas son casi iguales, muy parecidas, por eso se improvisan" (Piana & Barrese, 1994, p. 118), refiriéndose al acompañamiento del compás de ocho corcheas acentuadas en tres, tres y dos que acompañaba las payadas (acompañamiento por milonga). A diferencia de este acompañamiento, Piana compone para Quiroga la célebre "Milonga sentimental", pero con el patrón rítmico apuntillado de la habanera, creando esta nueva versión urbana y tangueada de las milongas, que "mantuvieron la sencillez del ritmo, pero con una forma musical definida, como si fuesen tangos-canción, pero sin perder la esencia de la

milonga. (…) No era la milonga eterna, improvisada de los payadores...” (Piana & Barrese, 1994, p. 118).[82]

Lo que nos interesa destacar con esta información sobre la “renovación, la milonga porteña y suburbana” (Piana & Barrese, 1994, p. 118) es el modo en que el universo rural y el universo urbano se resignifican en esta reconfiguración musical que toma elementos camperos (las letras, “la esencia” y la sencillez) llevados al mundo urbano del tango. Esta síntesis en la que confluyen la pampa y la ciudad es una metáfora y un ejemplo de lo que sucede musicalmente en estas películas, en donde los sonidos presentan tanto más una continuidad que una fractura.

Adriana Cerletti profundizó en las fuentes más antiguas sobre milonga, como los estudios de Ventura Lynch, Carlos Vega e Isabel Aretz para desentrañar el modo en que Alberto Williams adoptó la milonga como tópico en sus composiciones nacionalistas. Ya desde el siglo XIX, la milonga habitaba los dos universos “Jugando en ambos márgenes del ámbito popular la milonga era por entonces el acompañamiento típico de las payadas, pero también el género que había dado impulso al tango criollo.” (Cerletti, 2022, p. 160)

En síntesis, en *Nobleza…*, las canciones pertenecen al universo del tango, pero están interpretadas con guitarras y ropajes de gaucho. Es la ciudad -en los ojos y oídos de Piana y Manzi- la que mira al campo en busca de sus raíces y las encuentra en las historias de gauchos y fortines para recuperar y reinventar una tradición pampeana modernizada, es decir, musicalmente “tangueada”. Bajo la idea de “tradición inventada” de Eric Hobsbawm (Hobsbawm & Ranger, 2002), estos filmes reconstruyen un pasado que evidentemente se basa en aspectos preexistentes, pero cuyo relato es una reconstrucción histórica que permite reconfigurar las ideas de nación y argentinidad conformes al avance del siglo XX.

Como lo sintetiza José Luis Romero, Buenos Aires y Montevideo hallaron un nuevo aire para la expresión de las aspiraciones sentimentales de las clases populares: “el tango, entre inmigratorio y campero; y el conflicto de las dos influencias cobró voz en el sainete, un género teatral que se cargó de nuevos contenidos en las ciudades rioplatenses.” (Romero, 2001, p. 298).

Un año antes de *Nobleza…* en 1936 se estrena *Loco lindo* (Mom), que revisita el tópico narrativo del hombre de provincias -en este caso un empleado de almacén de pueblo interpretado por Sandrini- que viaja a la ciudad a rescatar a la joven engañada y secuestrada (Sofía Bozán). El filme tiene la particularidad de incluir una canción del compositor del circuito académico Enrique Mario Casella, que compone la “canción del Resero” que acompaña los títulos de apertura y las imágenes de los hombres de campo conduciendo el ganado.

[82] Piana explica que finalmente Quiroga no estrenó la *Milonga sentimental*, sino que la canción cobró éxito mediante otros cantantes ya que “Rosita cantaba otro tipo de milongas.” (Piana & Barrese, 1994)

Esta introducción sonora coral de características líricas no tiene un correlato específico con la película, que deriva en un tratamiento cómico alrededor del personaje de Sandrini y en un tono ingenuo con el que es retratado el ambiente del pueblo rural. Este registro, entre bucólico y cómico, está reforzado por la música incidental compuesta por José Vázquez Vigo, que realiza entradas con descriptivismos miméticos como la música graciosa que acompaña al sulki con timbres de calesita o cajita de música, en un registro agudo tipo ronda infantil y que reaparece en varias ocasiones con distintas variantes de instrumentación *(glockenspiel*, flautín, laúd) para reforzar el clima naif del pueblo y del protagonista, al que se suma la música descriptiva que imita el ritmo del tren (11'42") o la *galop* que acompaña las escenas con caballos (24'44").

Las músicas se ubican tanto más como factor de ensamblaje entre lo rural y lo urbano que como géneros en discordia. Ernesto Famá canta el tango "Loco lindo" -compuesto para la película por Carlos Di Sarli y Alberto Gambino con letra de Conrado Nalé Roxlo- acompañado con guitarras en la imagen y por la orquesta típica de Di Sarli de manera no diegética, en la escena del almacén rural (24'44"). También Famá canta una canción criolla (estilo) de los mismos autores en una típica escena de campo, con los paisanos de noche alrededor del fogón (37'30"). El contrapunto musical lo pone el tango arrabalero "Pa' qué" (Gambino y Nalé Roxlo) que canta Sofía Bozán en un cafetín de Buenos Aires, vestida de lamé y acompañada por la orquesta de Di Sarli (50'10").

Otros ejemplos que refuerzan esta argumentación se aprecian en *Kilómetro 111* (Soffici, 1938) que relata la lucha de los agricultores por fletar su cosecha, a pesar de las trabas de la administración del ferrocarril desde Buenos Aires. Las músicas diegéticas son una polca y un vals criollo, en tanto que la partitura incidental sinfonista de José Vázquez Vigo retrata el ambiente rural con el tópico pastoral (acordes pedal en las cuerdas y melodías en los vientos) y con aires folclóricos orquestados, logrados principalmente mediante síncopas y alternancias entre el compás de 3/4 y el de 6/8.

La música de la película *Joven, viuda y estanciera* (1941) de ambientación rural está totalmente construida con canciones folclóricas asociadas a los habitantes del campo que son leales y nobles. Por su parte, los estafadores que intentan engañar a la protagonista provienen de la ciudad, pero la oposición campo - ciudad no tiene correlato musical ya que los tramposos citadinos no traen consigo las músicas porteñas. El filme presenta varios conjuntos folclóricos (como detallamos en el apartado 2.4.1 del capítulo 2) que interpretan vidalitas, zambas, polcas con el especial lucimiento del dúo *Las porteñitas* que cantan la chacarera "Doña Rosario", con música de Guillermo Barbieri y letra de José Rial (1:5'6"). Las canciones folclóricas también aparecen en el nivel no diegético, como por ejemplo en la apertura de títulos ejecutada por el

conjunto de Abel Fleury que transita por los ritmos de malambo, una vidalita cantada y luego una zamba (18").

Estos filmes enmarcados en el drama rural folclórico, la ciudad y sus factores indeseables (estafadores, administradores que perjudican al pueblo, secuestradores) no están asociados a una música o a un género en la diégesis, en tanto que los momentos tensos y dramáticos están acompañados por la orquestación sinfonista de la música incidental, mediante el uso de los tópicos de la *ombra* y la *tempesta*, como desarrollaremos en el capítulo 4.

Por el contrario, las músicas folclóricas, representan "a los buenos" como protagonistas generalmente pobres, trabajadores y habitantes de un campo idealizado que son dignos de portar la sensibilidad musical popular.

Sin embargo, hay excepciones para este espacio rural idílico y esa excepción es la selva. Mientras que la pampa y la región de Cuyo conforman la idealización nacional, el cine introdujo otros espacios en donde se desata la sensualidad y la violencia. Estos lugares están en el noreste y en el litoral, en donde el imaginario selvático habilita el rapto de Libertad Lamarque en *Besos Brujos* (1937), la violencia desatada de *Prisioneros de la tierra* (1939) o la tensión sexual de *Tres hombres del río* (Soffici, 1943).

3.3. Autorreferencialidades musicales: el tango en el cine cuenta su historia

Un grupo de filmes tangueros se dedican a relatar la historia y los orígenes del tango. A nivel historiográfico estos orígenes están a sujetos a nutridos a debates y divergencias como dan cuenta las investigaciones que día a día profundizan y sacan a la luz nuevas fuentes (Benedetti, 2015) (Carozzi, 2015) (Varela, 2005, 2016).

Considerando que las películas de ambientación histórica explican y representan tanto más el contexto y la contemporaneidad en la que se produjeron que la fidelidad del pasado que evocan, desde la idea de "tradición inventada" tratamos el modo en que estas películas explicaron el tango, su historia, sus mitos de origen y definieron los géneros musicales que confluyeron en su conformación (Hobsbawm & Ranger, 2002). Es decir, en la década de 1930 se representó una historia legitimada del tango coincidente con el esplendor de la renovación emprendida por la nueva guardia y la consiguiente "época de oro" de la década de 1940.

De acuerdo con Gustavo Varela (2016), en la década de 1930 se asiste a una necesidad de refundar las ideas de "lo nacional" luego que el modelo de nación anterior entrara en crisis. Nos referimos a los cambios acaecidos como consecuencia del *crash* económico internacional, el fin del período agroexportador tal como funcionaba hasta entonces, el comienzo de la

industrialización, la reconfiguración del espectro social como resultado de la inmigración y la influencia cultural estadounidense a través de la música y el cine.

Bajo estas circunstancias se asiste en la década a un espíritu historizador en general, que alienta la relectura de la historia decimonónica en lo que se denominó *revisionismo histórico*. Este clima de época que va en búsqueda de un nuevo nacionalismo también involucra a las historias del tango que comienzan a multiplicarse, no solo en libros de historia y ensayos como el pionero *Cosas de negros* de Vicente Rossi (1926), la *Historia del tango* de Héctor y Luis Jorge Bates de 1936, sino también en obras de teatro, revistas populares, programas de radio y en nuestro caso, el cine.

Algunos ejemplos del modo en que la industria cultural cuenta al tango son el programa de radio *De Villoldo a Gardel* conducido por Juan Francisco López "Lopecito" y emitido en Radio Argentina (1937), las obras de teatro *Historia del tango en dos horas* de Enrique Santos Discépolo (1931) *De Gabino a Gardel* de Ivo Pelay (1933)[83], *La patria del tango* de Francisco Canaro e Ivo Pelay (1934)[84], *La historia del tango* también de Canaro y Pelay en 1941 y el concierto *La evolución del tango (1870-1936)* dirigido por Julio de Caro con la orquesta de Radio "El Mundo" (1936) (Varela, 2016).





Figura 18 A la izquierda, afiche del concierto comentado *La evolución del tango* por Julio De Caro y la Orquesta Sinfónica de Radio el Mundo. A la derecha, anuncio del espectáculo teatral musical *La historia del tango* creado por Francisco Canaro en 1941

Como sintetiza Varela, el tango se ve a sí mismo "retrospectivamente, como si algo de su presente estuviera seco y buscara fertilidad en el pasado." (Varela G., 2005).

En las películas se construye una versión canonizada de los orígenes y evolución del tango -que, más allá de los matices- coincide en reforzar la idea del ascenso, siempre con un tono de nacionalismo, ya sea reforzando el carácter de lo argentino o de lo porteño. El tango asciende

[83] https://www.todotango.com/historias/cronica/224/De-Gabino-a-Gardel-una-obra-criticada/
[84] http://tangosalbardo.blogspot.com/2012/10/las-comedias-musicales-de-canaro.html

del arrabal al centro, de los prostíbulos orilleros al cabaret lujoso y desde Buenos Aires hasta su consagración en París. El ascenso también funciona en términos del pasaje de la tradición hacia la modernidad, y geográficamente, desde la tradición rural y criolla que se eleva hacia la ciudad moderna y cosmopolita. Como analiza Cecilia Gil Mariño, este discurso del ascenso del tango se construye en paralelo con las aspiraciones de ascenso social de la segunda generación de inmigrantes, y las películas legitimaron un verosímil de ascenso representado por los artistas y metaforizado por el derrotero del tango como género (Gil Mariño, 2015; 2019).

La mayoría de estas películas están dirigidas por Manuel Romero, él mismo un creador de tango como letrista y uno de los directores con mayor sensibilidad y pericia para captar y representar lo que Raymond Williams denominó "la estructura del sentir" de la cultura popular de su época (Williams, 1997). La música popular y el tango en particular están omnipresente en su cine, y en muchos casos, un tango preexistente es el punto de partida para desarrollar el argumento del filme[85].

El concepto del ascenso también se replica en los argumentos, ya que uno de los tópicos más recurrentes de los filmes relata las luchas de los artistas por triunfar en el espectáculo y la radio. *La vida es un tango* (1939) conjuga los dos aspectos del ascenso construyendo narrativamente un paralelismo entre el ascenso de los artistas y el ascenso del género mediante una estructura de cabalgata tanguera. Los títulos de apertura incluyen la siguiente leyenda:

> El autor no ha pretendido realizar una historia cronológica de nuestra música popular sino evocar los comienzos difíciles, el desarrollo aventurado y el triunfo final de la canción criolla por excelencia, del tango vilipendiado en sus orígenes y aceptado actualmente por todos los públicos del mundo. (La vida es un tango, 35")

La película cuenta la historia del tango basada en algunos hitos como el origen campero y pampeano que se articula bajo la denominación "canción criolla" y el pasaje del tango instrumental al cantado, es decir, el tango-canción como un escalón del ascenso evolutivo del género, como en la escena en que Hugo del Carril trata de convencer a su padre (Florencio Parravicini) sobre el promisorio futuro del tango cantado:

> Parravicini: ¿Tangos? (…) Pero si eso no lo canta nadie!
> Del Carril: Yo siento que algún día cantar tangos será un arte que dará gloria y dinero. Yo sé que costará muchos sacrificios imponerlo, pero cuando buenos músicos y letristas lo tomen con entusiasmo, cuando verdaderos artistas lo interpreten, el tango argentino será famoso en todo el mundo, se lo juro. (*La vida es un tango*, 1939, 9').

[85] Alejandro Kelly Hopfenblatt sintetiza la tendencia de la Lumiton y de Romero como su director emblema a representar "los relatos familiares o a *mitologizar* el tango" (Kelly Hopfenblatt, 2019, p. 27) (el destacado es nuestro).

Otro aspecto del ascenso es el rol central del teatro musical (sainete rioplatense) en la difusión y progreso del tango, como se aprecia en la escena en que Don Pepe Podestá (interpretado por su hijo, Argentino Podestá) contrata a los jóvenes cantantes (Sabina Olmos y Hugo del Carril) para integrar su nuevo espectáculo:

> Podestá: Hay que innovar siempre Chino, yo llevé el drama del circo al escenario cuando todo el mundo se reía de mí. Ahora estoy empreñado en crear la zarzuela criolla, tengo buenos libretos, buenos músicos, pero necesito buenos cantantes y un buen director. No pierdan la oportunidad que les ofrezco muchachos (…)
> Hugo: Siempre que no se trate de dejar la canción criolla…
> Podestá: Casi todas nuestras zarzuelas están hechas a base de canciones criollas… (*La vida es un tango,* 18'50").

El viaje artístico a París funciona como pináculo de la consagración de los artistas y del tango, del que retornan triunfantes a los altos teatros y salones porteños. Por su parte, la llegada del disco y la difusión radial asocian el ascenso con las industrias culturales y la modernidad.

Los tangos responden a una cuidadosa selección histórica, por ejemplo "La payanca" está interpretado como tango campero por Sabina Olmos y Hugo del Carril vestidos de paisana y de gaucho, con acompañamiento de guitarras construyendo la ligazón del origen del tango con la canción rural[86], las milongas "El caburé" y "Gabino el Mayoral" formaron parte de sainetes que a su vez provienen de la herencia del género chico y la zarzuela española, no sin referencias a la vertiente afro como el "tumba y retumba" del estribillo de "Gabino".

Por su parte, "Mi noche triste" refuerza el hito del inicio del tango-canción consagrado en la grabación de Gardel para el sello Nacional-Odeón en 1917, y el foxtrot "Pero hay una melena", remite al universo de lo popular moderno, como imaginario al que el tango suscribe con la nueva guardia y la modernización del orgánico y los arreglos, y que se refrenda con el viaje y las películas de Gardel en New York.

Como anticipamos, las letras de los tangos guardan relación con la trama, por ejemplo, Sabina Olmos canta "Mi noche triste" al sentirse abandonada, Hugo del Carril canta "El Taita del arrabal" en París, cuya letra hace referencia a bailar el tango a la francesa o el tango "La copa del olvido" cuando Hugo se emborracha despechado.

Otro ejemplo paradigmático del ascenso y de la construcción de un argumento en base a una canción preexistente observamos en la película *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937) cuyo título proviene de la letra del tango "Tiempos viejos" compuesta en 1926 por

[86] Marina Cañardo realiza una comparación de cuatro versiones de esta canción grabadas en la discográfica Víctor para fundamentar el modo en que se configura el tango como género, pasando del tango-milonga al "tango" a secas, ya que en los comienzos los tangos llevaban innumerables adjetivos como "tango bonaerense", "tango compadrón", "tango aristocrático" etc., para luego pasar a denominarse simplemente "tango".

Francisco Canaro con letra de Manuel Romero. Esto nos permite observar que la retórica de la nostalgia es un elemento fundacional del tango-canción, y el género se encamina hacia su consolidación musical y "época dorada" imbuido de una evocación al pasado.

Sobre este tópico que tensiona tradición y modernidad trata esta película que recrea la versión de los orígenes prostibularios del tango, en tanto que la leyenda de la apertura de títulos explica: "Este contraste entre la ciudad romántica de ayer y la metrópoli cosmopolita de hoy, es lo que hemos intentado destacar en este film puramente argentino" (45").

El contraste conforma la operación narrativa de la película: contraste entre clases sociales, espacios y músicas como se evidencia en la primera escena en la que se ponen en oposición el tango-milonga que toca Ponce (Florencio Parravicini) repudiado por la familia rica y el vals vienés de moda "Sobre las olas" del compositor mexicano Juventino Rosas que toca Camila, la hija de la familia burguesa (Irma Córdoba).

La narración está estructurada en formato de *cabalgata*[87] y transita las cuatro primeras décadas del siglo XX alrededor de un romance interclasista prohibido entre Alberto (Santiago Arrieta) -el joven de familia burguesa adepto a las milongas de mala reputación- y Mireya (Mecha Ortiz), una rutilante mujer milonguera a la que se disputan los malevos. Las elipsis temporales del paso del tiempo, el recuerdo y la nostalgia están representados por las imágenes en sobreimpreso musicalizadas con tangos también desde lo no diegético (52'48'').

Musicalmente, establece dos hitos que representan la guardia vieja y la guardia nueva: por un lado, el tango instrumental "Don Juan"[88] (13'32") de Ernesto Ponzio "el pibe Ernesto", cuya orquesta estaba conformada por violín, guitarra, flauta y clarinete y, por otro lado, el tango canción "Tiempos viejos" de Canaro y Romero (1:7'11") que en la ficción se estrena años después en la radio con un arreglo para orquesta moderna con bandoneones y cuerdas.

El ascenso del tango también está representado mediante la transformación de los espacios geográficos y simbólicos: de los cabarets del 900 (Lo de Hansen) a la boîte lujosa de la década de 1930, en donde la orquesta típica alterna con la jazz.

La película sostiene la versión histórica del tango como una música despreciada por las clases altas, como se ve reflejado en el reproche que el padre y la madre de la novia le hacen a Alberto:

[87] La expresión cabalgata es utilizada por la historiografía tanto para referirse a los filmes que abarcan una temporalidad narrativa de varias décadas con una historia a través de dos o tres generaciones y una lógica presente-pasado (Di Núbila, 1998) (España C., 2000)

[88] Para ampliar sobre la importancia de este tango de la Guardia vieja, véase el artículo de Roberto Selles en el sitio Todo Tango *Don Juan - Historia del tango "Don Juan"*.
https://www.todotango.com/historias/cronica/215/Don-Juan-Historia-del-tango-Don-Juan/

> A decir verdad, querido Alberto, mi hija tiene informes muy desagradables sobre tus correrías nocturnas por los bailongos y lugares de mala fama (…) ¿Calumnias? Cuando los han visto salir de una infecta casa de bailes de la calle Chile ¿Calumnias? Cuando es notorio que hace unas noches Alberto Rosales en un tugurio de la calle Rodríguez Peña ganó el premio al mejor bailarín de tango.
> (Madre) ¡Alberto, tú bailando el tango! ¡esa danza inmoral que asquea a las personas decentes! Qué vergüenza…
> (Alberto responde) Mamá... el tango se pondrá de moda y quizás algún día lo bailará la sociedad. (*Los muchachos de antes no usaban gomina*, 1937, 3')

En *Carnaval de antaño* (Romero, 1940) Romero repite el modelo de narración en cabalgata desde 1912 a 1940 relatando el ascenso y caída de las carreras y vidas de los artistas, con los populares carnavales porteños como telón de fondo. La particularidad de este filme es que el protagonista interpretado por Charlo emerge de la canción criolla y es descubierto por el empresario artístico cuando canta un *estilo* vestido de gaucho. El empresario le cambia el vestuario rápidamente para introducirlo en el famoso cabaret *Armenonville*.

Otra versión sobre la historia del tango que introduce esta película es el pasaje del tango arrabalero con letras de compadritos y malevos al tango sentimental con letras plañideras. Estas expresiones tienen su correlato en dos personajes estereotípicos de cancionistas: Sofía Bozán representa a la cantante arrabalera que canta "Don Juan" (instalado ya como el tango modélico de la Guardia Vieja) y se luce bailando al estilo del 900 con el bailarín Ovidio José Bianquet "el Cachafaz" (12'50"). Por su parte, Sabina Olmos canta "Muñequita" en su rol de cantante moderna y elegante del nuevo tango-canción que ambiciona ascender y triunfar (15'40").

Así es la vida (1939) dirigida por Francisco Mugica implicó un punto de quiebre para el cine argentino al considerarse como el inicio de la comedia burguesa (Kelly Hopfenblatt, 2019). La película retoma la idea de cabalgata narrando una saga familiar que se adapta a los cambios generacionales desde principios del siglo XX hasta 1939, mostrando un ascenso hacia la modernidad. Musicalmente, repite la contraposición entre vals y tango que observamos en *Los muchachos de antes no usaban gomina,* en la escena en que las jóvenes comienzan bailando el vals en el salón de la casa acompañadas al piano por una de las chicas. Luego, el tango "entra por la ventana" cuando una de las jóvenes se atreve a darle una moneda al organillero para que toque el tango "El choclo", y casi transgrediendo a escondidas intentan bailar practicando torpemente, hasta que llega el tío, quien legitima al tango como expresión popular y auténtica y comienza a enseñarles a bailar. Si bien el filme no incluye ningún otro tango -aun teniendo en cuenta que relata cuatro décadas de historia- la escena que describimos habilita la adopción del tango por la burguesía, a pesar de la condena de la madre.

Las versiones de los orígenes del tango en las películas de la década de 1930 enfatizan alguno de los aspectos: el origen criollo-pampeano, el origen afro o su nacimiento en barrios pobres y

salones prostibularios. Asimismo, la representación cinematográfica del pasado del tango es una mirada desde la cima; el tango ya es la canción nacional legitimada y desde esa posición mira a sus detractores y críticos sabiéndolos equivocados, entroniza a los artistas que elevaron la canción criolla y cuenta una historia de ascenso, triunfo y legitimación.

Sin embargo, este ascenso trae consigo un elemento paradojal, ya que la consagración artística trae implícita la caída y la perdición, aspecto también presente en las letras de los tangos: de Margarita a Margot, de Estercita a Milonguita, la Mireya de *Los muchachos…*, o la caída del cantante Raúl (Hugo del Carril) que pierde la voz en *La vida es un tango*: "fue un triunfador, paseó la canción criolla por todo el mundo y hoy vuelve a la patria triste, cansado y enfermo" (1:13'59''). Mientras el tango triunfa, construye un relato de sí mismo y sus orígenes haciendo hincapié en la nostalgia del pasado; sus protagonistas viven tanto el éxito artístico como la amargura de los amores truncos y las vidas perdidas, aunque conforme a las reglas del melodrama, al final siempre llega la redención.

El cine hace un uso del tango, pero al mismo tiempo le devuelve una imagen reconstruida de su historia, sus universos simbólicos, sus figuras estereotipadas. Los dramas tangueros llevan a la pantalla la retórica de lo nostálgico, la euforia por el ascenso de un género que triunfa en el mundo y que lleva la argentinidad a lo más alto, pero que paga el costo del ascenso con la caída y el desamor.

3.4. El folclore sube a la escena

El folclore, además de ser la música *cuasi* obligada para las películas de ambientación rural, también ingresa a la ciudad. Una de las maneras es a través de la construcción fluida entre la pampa y Buenos Aires mediante la interconexión entre los géneros pampeanos y el tango, en lo que se denominó con el genérico de *canción criolla*. El otro modo, es la representación espectacularizada de lo folclórico en las películas musicales, con la construcción de estampas rurales en los escenarios de un teatro dentro del cine.

La película *Melodías de América* (1942) empieza con una típica estampa rural argentina: gauchos y paisanas sentados alrededor del fogón toman mate y escuchan una melodía folclórica acompañada por la guitarra. Los diálogos usan palabras gauchescas y el gaucho corteja a la "china" en un ambiente de bucólica añoranza campestre, hasta que el decorado se cae y se revela que la escena está montada en un set de filmación.

Con este ejemplo avanzamos sobre un grupo de películas musicales que representaron la escena folclórica de modo teatralizado, combinando elementos típicos y en ocasiones estereotipados

de la música y la danza rural argentina, con los brillos y las coreografías estilizadas de los musicales a la Hollywood.

El folclore sube a escena en shows teatrales que forman parte de la trama de las películas, con argumentos que relatan las luchas de artistas y empresarios por triunfar, montar un espectáculo o filmar una película. Narrativamente, el argumento suele ser una excusa para desplegar los números musicales, en donde el folclore comparte cartel con otros géneros musicales en auge como el tango, el jazz, la música denominada "tropical" (brasileña o centroamericana).

En *Melodías de América*, la trama gira en torno a la filmación de un musical, a modo de cine dentro del cine. Los altos valores de producción se evidencian en el despliegue de estrellas internacionales de la música que reúne el filme: José Mojica, Ignacio Villa (Bola de nieve), June Marlowe, la cantante mexicana Ana María González, la bailarina y vedette Carmen Brown, (apodada "la venus de bronce) y la cantante local Nelly Omar, con composición de las canciones a cargo del mexicano Agustín Lara y los argentinos Rodolfo Sciammarella y José y Cátulo González Castillo.

La escena de ambientación rural y folclórica tiene a Nelly Omar y al Conjunto de Arte Nativo de Antonio Molina (pareja de Nelly Omar) como protagonistas, y enlaza lo pampeano y lo tanguero en el tango-campero "El aguacero" que canta Omar acompañada por guitarras y vestida de paisana, en clara referencia tanto al tango de la vieja guardia como al folclore, al proponer una diferencia con el orgánico de la orquesta típica del tango moderno.

Por su parte, la música de las danzas folclóricas que baila el Conjunto de Arte Nativo de Antonio Molina incluye un bandoneón en la orquesta en franca relación con la instrumentación tanguera.

Las coreografías son de Gema Castillo, bailarina y coreógrafa de *ballet* y primera figura del Teatro Colón que introduce una variante en la coreografía de la chacarera presentada para lucirse frente a cámara, con tres bailarines de frente en vez de la tradicional pareja enfrentada.

La película resalta los valores panamericanos con la intención de coincidir con las políticas de la buena vecindad lanzadas por los Estados Unidos a través de la *Office of Coordinator of Inter-American Affairs* a cargo de Nelson Rockefeller y, sobre todo, expresa la intención de los Estudios San Miguel de construir un producto de exportación. La estrategia para esto es musical, mediante la inclusión de estrellas de distintos países, cada uno de los artistas representando músicas de cada país, hermanados por el "Himno de las Américas" compuesto

por Rodolfo Sciammarella y que trascendió la película y se adoptó en años posteriores como himno para la celebración del 14 de abril, Día de las Américas en varios países [89].

El dato significativo de este filme es la ausencia del tango urbano y de la orquesta típica, en una película un tanto excepcional en términos de su concepto panamericanista. Es decir, la escena que representa a la Argentina es una estampa rural folclórica, y si bien lo tanguero está presente, aparece de modo solapado, con una Nelly Omar vestida de paisana y el decorado de la estancia rural en el fondo.

La película representa al panamericanismo pero de forma tardía y aislada, cuando los efectos de la tensión con Estados Unidos por la neutralidad de Argentina en la guerra, impactan en la industria con la imposibilidad de importar celuloide estadounidense (Sasiain, 2022). Un dato interesante que completa el panorama consiste en el encuentro entre el elenco de Andrés Chazarreta y el equipo de Walt Disney en el que filman danzas folclóricas para un documental, en el marco de la gira de Disney por América del Sur comisionada por el Departamento de Estado de los Estados Unidos. En coincidencia con *Melodías...*, Disney no toma al tango sino al folclore como la música representativa de Argentina, a diferencia de lo que hace en Brasil, que utiliza al samba y a Río de Janeiro como estampas emblemáticas y modernas.

El proceso de mediatización y espectacularización del folclore no es un invento del cine, sino que tiene antecedentes cercanos. Por un lado, la emisión de radioteatros gauchescos, en particular el exitoso *Chispazos de Tradición* creado por el español Juan Andrés González Pulido y que se emitió por Radio Nacional en la década de 1930. La serie que combinaba los estereotipos y excesos del melodrama con la música folclórica y el lenguaje gauchesco tuvo un éxito descomunal, extendiéndose hacia otros formatos como las representaciones teatrales a lo largo del país y la publicación de los capítulos y partituras de las canciones (Matallana, 2006).

El otro antecedente consiste en la llegada a Buenos Aires desde la provincia de Santiago del Estero de la *troupe* creada y dirigida por Andrés Chazarreta, que debuta en su provincia en 1911 y arriba a Buenos Aires una década después, inaugurando lo que Carlos Vega denominó el segundo periodo del movimiento tradicionalista (Vega, 1981).

Estas estampas de música y danza que Chazarreta pone en la escena teatral pueden considerarse uno de los eslabones históricos para analizar las escenas folclóricas de las películas. Como lo

[89] Ponemos como ejemplo el recuerdo del médico ecuatoriano Juan Garcés Garcés que en un artículo en el que relata sus memorias, expresa: "Recuerdo de esos tiempos (circa 1942) el Himno de las Américas, una marcha que se escuchaba repetidamente en todas las emisoras de radio" (Garcés Garcés, 2021, p. 50). La canción, cuya letra enumera a varios países americanos, cobró más relevancia en otros países de América Latina tanto más que en Argentina, que se mantuvo políticamente distante de la *Good Neighbor Policy*.

expresa el periódico *El siglo* del 17 de julio de 1911 se trata de una suerte de modernización espectacularizada de la tradición: “El personaje representativo lleva el traje característico de la época, de la costumbre, de la tradición; pero presentado con lucidez, con brillo, con lujo si se quiere, para no chocar con el adelanto estético del día en que vivimos.” (Como se citó en Molina Chazarreta, 2009).

El otro antecedente del proceso de puesta en escena del folclore fue realizado por la *troupe* de la familia Podestá, que crean las pantomimas gauchescas como la célebre *Juan Moreira* incluidas en su circo criollo y consideradas como antecedentes del sainete.



Figura 19 Fotogramas de los números folclóricos de la película *Melodías de América*. A la izquierda Nelly Omar canta en la filmación el tango campero "El Aguacero" y a continuación baila el Conjunto de Arte Nativo de Antonio Molina.

La película *Noches de Buenos Aires* (1935) es uno de los primeros ejemplos en donde encontramos estas representaciones folclóricas escenificadas en el cine. El filme es la ópera prima de Manuel Romero que llega a la dirección cinematográfica luego de una amplia trayectoria en el teatro musical, como director, autor y letrista de más de cien canciones populares, en su mayoría tangos.

La temática rural y folclórica aparece tratada como un auto-exotismo desde el comienzo de la película. Los artistas van a divertirse a la boîte “La tapera” cuando terminan la función del musical en el que actúan. La boîte tiene una decoración a modo de parque temático: paredes de troncos adornados con flechas indias, techos de paja y mozas vestidas de paisanas con trenzas y moños exagerados en la cabeza. Esta ambientación contrasta con la modernidad lujosa de la clientela: trajes de soirée de raso, plumas, joyas y pieles para las elegantes mujeres y trajes de moño para los señores. También la música produce un contraste, ya que no suena folclore sino tango.

El número folklórico de esta película está inserto dentro del espectáculo en torno al que gira el argumento y consiste en la guarania “Mi paraguaya” con música de Alberto Soifer y letra de

Romero, interpretada por Irma Córdoba acompañada por el conjunto de Samuel Aguayo en escena. El cuadro rural muestra una escenografía de campo, con el infaltable rancho, un aljibe y plantas exuberantes pintadas en el decorado. Acompañan a Irma Córdoba un grupo de coristas vestidas de paisanas con volados, largas trenzas y moños exagerados, que realizan una coreografía estática con simples balanceos y movimientos con los brazos al compás de la música. El cuadro termina con un encendido y sobreactuado recitado de tono patriótico sobre "alguna guerra" a cargo de Fernando Ochoa.

Un caso significativo es la inclusión de la zamba de Enrique Santos Discépolo "Noche de abril" de la película *Nace un amor* (1938) dirigida por Luis Saslavsky. El argumento trata de una compañía de teatro de revistas cuyos espectáculos son demolidos por el crítico Pigmalión (José Gola) quien aboga por un teatro auténtico y popular. Los actores y actrices se "disfrazan" de gente del pueblo yéndose a vivir a un conventillo para que Pigmalión los contrate para su obra. La escena en la que el crítico conoce a la *troupe* camuflada está representada de acuerdo con la atmósfera bucólica e idealizada de la pobreza popular que Pigmalión espera encontrar: un patio florido con palomas, un vendedor de globos que sale a trabajar y el anclaje musical de ese universo conformado por el organillero ciego y por la zamba que Roberto Fugazot canta acompañándose con una guitarra a la que se suma una palomita blanca que se posa en su hombro. La música elegida para convencer al crítico de la autenticidad popular de los falsos trabajadores pobres es esta zamba de tono dulce y romántico, que contrasta con el vals hollywoodense con orquesta y coros en *vocalise* de la representación revisteril del comienzo de títulos, defenestrada por el crítico[90].

3.4.1. El pericón: la danza de la nación

Una de las danzas folclóricas más escenificadas en las películas es el pericón, también denominado "pericón nacional" cuestión que refuerza el alcance patriótico de la danza que concluye con una figura en la que los bailarines representan la bandera argentina mediante un molinete de pañuelos celestes y blancos

El antecedente cinematográfico de esta danza se encuentra en una cinta documental de cine silente de 1906 de la Casa Lepage, realizada por Max Glucksmann e interpretada por la *troupe* de los hermanos Podestá, que previamente habían incorporado esta danza decimonónica de

[90] Alejandro Kelly Hopfenblatt marca el estreno de esta película como un punto de inflexión para el comienzo de una nueva etapa cinematográfica denominada comedia burguesa. Como estudia Kelly, el film fue cuestionado en su época dado el carácter diferente y crítico, en particular el modo en que Saslavsky ironiza sobre la impostura popular y nacional de los filmes de la época para abogar por un cine internacionalista. (Kelly Hopfenblatt, 2019).

origen uruguayo a sus representaciones teatrales (Gómez Gauna, 2021). A los Podestá les interesa el impacto visual que ofrece la danza en escena mediante la formación de las diversas figuras de conjunto y el molinete final con los pañuelos representando los colores de la bandera.
Como explica Osvaldo Pellettieri, los Podestá fueron realizando cambios en el Juan Moreira de acuerdo con la respuesta de los públicos y una de esas modificaciones en el año 1889 fue el reemplazo del gato por el pericón en el fin de fiesta.

> Alberto Palomeque, poco después, les suministró una información acerca de la coreografía que incrementó el poder simbólico de esa danza y la encaminó hacia la apoteosis nativista: las parejas llevarían pañuelos con los colores patrios, y las guirnaldas que armaran permitirían conformar la bandera nacional. (Pellettieri, 2002, p. 123).

El propio José Podestá en sus memorias califica de "delirante suceso" a la reacción del público la noche que estrenaron el pericón en lugar del gato (Podestá, 2003). Como lo explica Juan María Veniard, "En Uruguay y Paraguay es danza de raigambre popular; en la Argentina es danza de estrado, de espectáculo." (Veniard, 2015, p. 137)
La primera película sonora en incluir la danza es *Así es el tango* (1937), que dirigida por Morera, repite la fórmula de los musicales de la época: comedia de enredos amorosos en el contexto de la preparación y estreno de un espectáculo musical, en este caso en una boîte.
El número folclórico consiste en un pericón coreografiado en la escalera del escenario con parejas de bailarinas en los roles de paisanas y también, vestidas de gauchos danzando el rol del varón. La música tiene la particularidad de tocar el pericón con el orgánico de la orquesta de tango, produciendo así también una modificación a la sonoridad tradicional del folclore.
Una similar presentación se observa en *Yo quiero ser bataclana* (1941), cuando luego del canto triste de la pampa solitaria, comienza un ritmo animado *subito* con una especie folclórica ambigua construida orquestalmente con una mezcla de ritmos de chacarera, armonías de malambo, con agregado de guitarras, sin percusión y coros con onomatopeyas imitando la percusión, que funciona como entrada del ballet para luego, comenzar el pericón. La música en este caso es el pericón "Por María" de Antonio Podestá, que fuera compuesto para su ópera *Por María* y cuenta particularmente con una letra cantada[91]. La música se estiliza con el tratamiento de las cuerdas de la orquesta -dirigida por el compositor y director de tango Juan D'Arienzo- que trazan diseños melódicos articulados con carrerillas (*run ups*) bastante alejados del género y bastante cercanos al modo en que sonaban los folclores latinoamericanos a la Hollywood[92].

[91] Existe una grabación editada por el sello Odeón en 1933 de este pericón por Francisco Canaro y su orquesta, con la voz del propio Podestá para las voces de mando y un coro masculino.
[92] Sobre la "hollywoodización" o el modo en que Estados Unidos recrea las músicas de América Latina, véase como ejemplo el fragmento *El gaucho Goofy* del filme *Saludos amigos* (1942) de Walt Disney y para ampliar

Uno de los puntos de mayor espectacularización lo constituye la coreografía reversionada de la danza del pericón a cargo de la bailarina de ballet y coreógrafa Mercedes Quintana y su cuerpo de baile. La danza está interpretada únicamente con bailarinas tanto en los roles femeninos como masculinos. Paisanas con coquetos y vaporosos vestidos de cintas y volados danzan con la técnica de puntas del ballet acompañadas de otras bailarinas vestidas de gauchos con ligeras y plisadas bombachas de raso.

Musicalmente, la modificación más sustantiva de la danza la constituyen los coros en *vocalise* tan típicos de la música cinematográfica de la época que aporta un tono ampuloso y romantizado al número folclórico[93]. Por otro lado, los elementos modernos que aparecen en esta época en el folclore no son un caso aislado de estas películas, pongamos como ejemplo la grabación que realiza Francisco Canaro del pericón nacional de Cayetano Grasso, con un orgánico de orquesta típica y en un fragmento le asigna la melodía a una trompeta asordinada y contra cantos con clarinete imprimiendo un sonido lindante con el jazz.

Otro ejemplo del uso del pericón como emblema de la asociación entre lo nacional, lo rural y el pueblo se observa en *Melgarejo* (1937), particularmente en la escena de la fiesta en la estancia, en donde la división rural - urbano se intersecciona con la división de clases. Los trabajadores del campo tienen permitido festejar afuera de la casa, en tanto que los patrones celebran en el elegante salón, cada grupo con su música.

De acuerdo con Mathew Karush (2013), las esferas sociales están divididas y contrapuestas, pero en esta película aparecen articulaciones de condescendencia y reconciliación entre clases, como se observa en el siguiente diálogo y en la escena musical que analizamos a continuación:

> CAPATAZ: Mire Don Eduardo, nosotros venimos en representación de tuita la peonada que quiere también honrarse entreverándose en la fiesta pa' festejar el cumpleaños de la hijita del patroncito. (…) Aquí frente a la casa se cantaría y se bailaría…
> DON EDUARDO (con acento italiano): Bueno, esta noche a las nueve y media se puede venir nomás. De todos modos, mañana es domingo y no importa que esta noche se hagan la calavereada. (28'54'')

La escena de la fiesta comienza en los jardines en donde gauchos y paisanas comen beben y bailan al son de una ranchera interpretada por la orquesta "Campera del mtro. Lobos", integrada por guitarras, violines y una concertina. La ranchera está construida sobre la melodía del tango "Melgarejo", compuesto por José Vázquez Vigo para la película.

---

sobre el tema véase la tesis doctoral de Juan Carlos Poveda *Hello Friends, cantemos: la música en las representaciones de lo latinoamericano en largometrajes de ficción hollywoodense durante el período de la política del buen vecino (1933-1945)* (Poveda J. C., 2019).

[93] Un ejemplo significativo del uso de los coros en *vocalise* de Hollywood podemos observarlo en la introducción de títulos de la película *Gone with the wind* (1939) con música de Max Steiner.

La cámara recorre la fiesta con un amplio paneo que va desde los músicos, pasa por las parejas bailando y se dirige en un *travelling* hacia el ventanal de la mansión, para cambiar a un plano interior en donde la fiesta de la clase alta estanciera contrasta con la del exterior: elegantes y modernos vestidos de noche para las mujeres y trajes con moño para los hombres, que bailan al compás de un foxtrot. La cámara recorre el camino inverso: desde la pista de baile hasta un acercamiento a la orquesta que dirige Francisco Lomuto, integrada con un orgánico combinado entre instrumentos de jazz y tango: piano, contrabajo, fila de vientos (trompeta, trombón, clarinete y saxofón), fila de violines y fila de bandoneones. Inmediatamente seguido al foxtrot comienza un tango instrumental con una melodía en clarinete que lo asocia al jazz, para luego tocar el tango *Melgarejo,* cantado por Jorge Omar, mientras el personaje homónimo interpretado por Florencio Parravicini escucha desde la ventana, sintiéndose identificado con los versos. Vázquez Vigo también reelabora el motivo del tango en las entradas no diegéticas, especialmente en los cantábiles románticos y al final lo trabaja en un foxtrot alegre.

La escena termina con un encuentro entre las dos clases, reunidas con la música del pericón como emblema de lo nacional luego del siguiente diálogo: "- Julia: maestro, ahora vamos a salir a ver la fiesta de los paisanos y nos han pedido que su orquesta toque un pericón. - Lomuto: pero con mucho gusto señorita" (37'55").

El pericón está bailado con una coreografía tradicional y el sonido orquestal es el del tango, con el agregado de tarareos corales. La figura final del armado de la bandera con pañuelos establece un clímax final con el molinete en un plano cenital y una asociación entre lo rural, las clases populares y lo patriótico con la siguiente frase del grito de "¡ahura!": "¡Pabellón de la patria, blanco y celeste, sobre mi pobre rancho quisiera verte!"

Sin embargo, el encuentro entre los dos grupos conserva las distancias. La clase alta mira a los paisanos desde la terraza y aplaude largamente el final nacional del pericón. Por su parte, la orquesta de Lomuto, los músicos profesionales se sitúan en las escaleras, entre los dos universos, como una metáfora del músico profesional que toca foxtrot, tangos y un pericón como agente polivalente de esta "Argentina dividida" (Karush, 2013).

El pericón de la película *¡Gaucho!* (Torres Ríos, 1942), al igual que toda su música se aparta del canon de la música cinematográfica de la época. La música del filme fue realizada por el compositor del circuito académico Jacobo Ficher que le imprime a la banda sonora un lenguaje moderno combinando las adopciones de los rasgos folclóricos del nacionalismo musical con armonías ampliadas, tratamientos rítmicos neoclásicos y una orquestación compleja y enriquecida.

El tono gauchesco y tradicionalista del filme contrasta con la modernidad de la música. La escena del pericón (1:1'49") muestra imágenes tradicionales de la danza, bailada por los gauchos y paisanas con el típico rancho detrás como decorado, pero la música toma otro camino mediante armonías modernas ampliadas al modo del espectro postromántico y neoclásico, con cambios bruscos de carácter, modificaciones de los diseños melódicos hacia combinaciones con disonancias, insertos intempestivos similares a los recursos hollywoodenses, como las carrerillas y contrastes producidos entre un compás con *staccatos* en cuerdas y maderas ligeros y bucólicos seguidos de *tutti* orquestales de tono dramático o ritmos marcados mediante insistentes acordes plaqué.

El efecto audiovisual que produce la combinación entre la música y la imagen es de disociación, si bien están bailando *esa* música, pareciera que la misma está ubicada en la no diégesis. El proceso de estilización en este caso está construido mediante una música compuesta en un lenguaje académico, con elementos del nacionalismo en su ligazón folclórica y con recursos bastante más modernos que el estándar cinematográfico. A diferencia de los pericones escénicos cuya estilización estaba basada en las coreografías y el vestuario, en *¡Gaucho!* es la música modernizada la que imprime este efecto a las imágenes tradicionalistas.

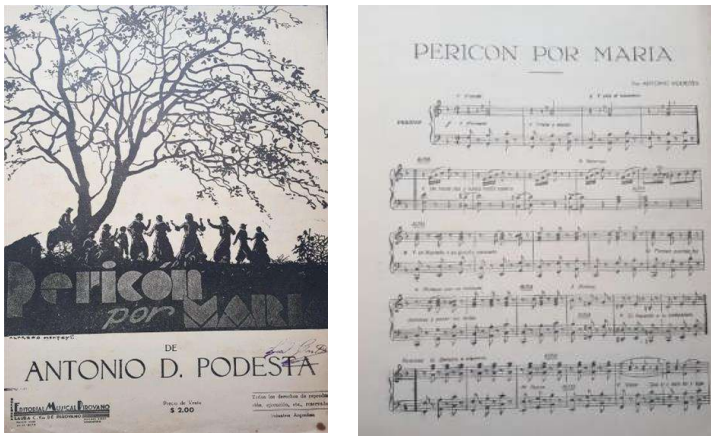


Figura 20 Partitura del "Pericón por María" de Antonio Podestá

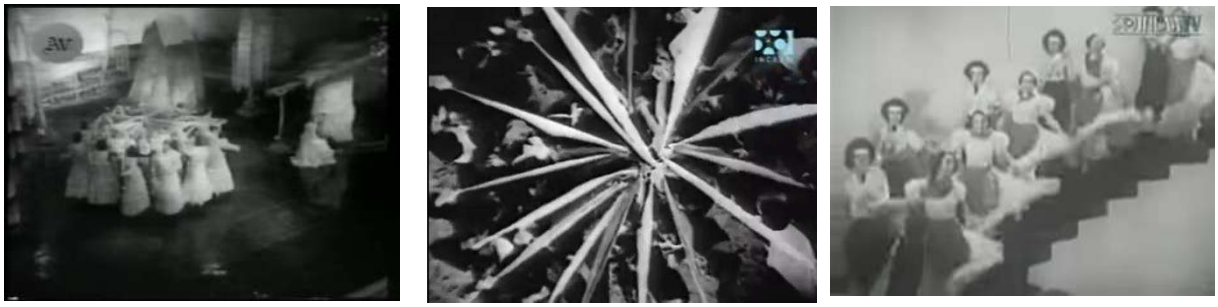


Figura 21 Los pericones en el escenario en las películas *Yo quiero ser bataclana* (izquierda), *Melgarejo* (centro) y *Así es el tango* (derecha)

En las películas que describimos, el pericón está aprovechado cinematográficamente mediante los planos en picado, que permiten apreciar cenitalmente el despliegue de las figuras, con una intención similar a como lo había aprovechado Podestá en términos del posicionamiento del conjunto para sus puestas teatrales. También se observan reminiscencias "a la Hollywood" en estos planos, salvando las grandes diferencias en valores de producción, hay una cierta intención a emular las figuras de aquellas deslumbrantes imágenes de "*tiller girls*" de las coreografías de Bubsy Berkeley.

A modo de cierre del apartado, nos interesa destacar que la tradición criollista -a la que tributa el folclore y que fuera construida en el siglo XIX por el relato nacionalista de la Generación del 80- aparece actualizada en estos filmes mediante un proceso de auto-exotismo, mediado por el lenguaje del cine musical hollywoodense.

Asimismo, las manifestaciones culturales que analizamos se comprenden en términos del sistema de industrias culturales que propicia el intercambio de artistas y productores y la circulación de sentidos y valores culturales. El folclore, tradicionalmente amarrado a lo rural y a los valores históricos de la nación cobra modernidad en estos filmes a partir de una representación estilizada y de la mano del dispositivo fílmico. Las tensiones entre tradición y modernidad en estas escenas se dirimen al interior de las representaciones, en donde lo tradicional se moderniza y el espectáculo moderno recurre a la tradición como contenido.

3.5. La canción folclórica en su ámbito "natural"

Las películas de ambientación rural e histórica, es decir el denominado drama social-folclórico son el "ambiente natural" de la canción folclórica en la diégesis. Mientras que en la música de fondo de estos filmes se realiza una operación de estilización e internacionalización mediante el pasaje a un lenguaje sinfonista de elementos folclóricos, las canciones siguen la lógica del espectáculo -que al igual que el tango- respondía al sistema de estrellas de la radio y el disco.

Para Ana Laura Lusnich, en estas películas el campo está representado "como reservorio de los valores y de los atributos genuinos que expresan la nacionalidad: la tierra, el trabajo, la honestidad, la solidaridad". La puesta en escena de la "pampa idealizada" se registra visualmente mediante "el formato apaisado, el encuadre del paisaje a través de planos generales, la iluminación diáfana y la proliferación de elementos significantes que expresan la actitud activa de los residentes (ranchos, estancias, jardines con aljibe y pozo, campos sembrados)" como elementos clave de la composición (Lusnich, 2007, pág. 149).

Sobre este análisis de los aspectos cinematográficos que representaron lo rural, sumamos el estudio de la música, como un agente del discurso fílmico de gran importancia para representar

al campo como el lugar de las virtudes nacionales, de la gesta independentista y del origen auténtico de la argentinidad.

Ya desde el siglo XIX la música fue un campo fértil para la construcción de la hegemonía nacional por parte de las élites, como por ejemplo la operación de nacionalización de las músicas provinciales en un solo género argentino rotulado bajo la denominación genérica de "folclore" (Blache, 1992) (Díaz C. F., 2009). Estas políticas de folclorización instalaron una esencia sonora de la nación, y se expandieron a través del sistema educativo con la estandarización de un cancionero patriótico y folclórico que se enseña en todas las escuelas del país como agente aglutinador de la dispersión inmigratoria (Cattaruzza, 2004). En otro ámbito, el surgimiento del nacionalismo musical en el campo de la música académica toma especialmente a las canciones pampeanas como fuente de inspiración para lo nacional (Plesch, 2008).

La nación se enseña y se aprende en la escuela a través del folclore como su música nacionalizada, y esto está presente en algunas películas como en la escena del acto escolar de *La fuga* (1937) o los coros infantiles que cantan una vidalita y una huella en las clases del maestro de música de *Casi un sueño* (Davison, 1943). La secuencia más relevante de folclore escolar la encontramos en la película *Cuando florezca el naranjo* (de Zavalía, 1943) musicalizada por Julián Bautista. Se trata del "Cuando" que toca y canta la profesora de música (Alita Román) al piano y se suman las alumnas cantando. La misma canción articula la elipsis temporal durante la excursión al museo en la que las alumnas cantan en el autobús con acompañamiento sumado de la orquesta extradiegética, con partes solo instrumentales.

Cabe señalar que los Estudios San Miguel destacaron en sus gacetillas promocionales justamente la inclusión que hizo Bautista del "Cuando", del que se pide que se le de difusión radiofónica (Estudios San Miguel, 1943).

El hecho que San Miguel haya elegido esta canción para promocionar el filme nos permite inferir dos cuestiones: por un lado, el rol de la canción popular como agente de promoción y de llegada a los públicos. Por otro lado, da cuenta de los tiempos de la cadena productiva de los filmes, ya que es probable que la música no diegética estuviera aun por realizarse al momento de comenzar la difusión del filme, teniendo en cuenta que era el último eslabón de esta cadena. Por el contrario, las canciones diegéticas se grababan desde el principio, para poder filmar y sincronizar con la música previa y esto permitía utilizarlas en la estrategia promocional de la película.

Las películas de ambientación histórica construyen una representación musical de lo nacional que está basada en el folclore como la música del origen de la nación, y ese origen acontece

mayormente en el ámbito rural. La película *La guerra gaucha* es un emblema de este tipo de enunciación en el que las guerras independentistas, lo rural y la música folclórica -o mejor expresado folclorizada- son los elementos constitutivos de un nuevo cine nacional que se proponen crear los integrantes de Artistas Argentinos Asociados.

El carnavalito "El quebradeño", compuesto e interpretado para el filme por los Hermanos Ábalos es la única canción que aparece de manera franca en la diégesis, en la escena de la fiesta como único momento de esparcimiento que tienen los gauchos guerreros con la gente del pueblo entre un combate y otro. Nancy Sánchez realiza un estudio comparativo entre el "El quebradeño" y los carnavalitos tradicionales de la zona de la Puna y la Quebrada de Humahuaca recopilados en la misma época por Carlos Vega. La autora encuentra diferencias en las estructuras métricas y la incorporación del bombo, que le permiten afirmar que la canción de los Ábalos se proyecta en un proceso de folclorización que se completa con la fenomenal difusión que alcanzó la canción en años posteriores (Sánchez, 2014). Este proceso de nacionalización del carnavalito mediante su traspaso a los centros urbanos se da a expensas del relegamiento de otras músicas autóctonas y como consecuencia de la intervención de las industrias culturales, entre ellas, el cine:

> Destacamos que en los años 40 y 50, las discográficas, los medios de comunicación y los organismos del estado nacional, así como la escuela y la academia de danzas, contribuyeron a la proyección artística del folclore, incidiendo en la invención de los repertorios de imágenes y sonidos que fueron asumidos como "la música nacional" (Sánchez, 2014, p. 66)

Como explicamos en el capítulo 2, también esta canción se encuentra entre las que trascienden la pantalla para convertirse en éxitos populares, o en un hit, como refiere Sánchez (2014).

La otra especie folclórica diegética es la vidala que, de modo contrario al carnavalito, connota tristeza, melancolía o infortunio, teñidas de un tono bucólico y campestre, como en la escena del canto fúnebre en el velorio del niño (1:6').

La película *De la sierra al valle* (Ber Ciani, 1938) es una suerte de musical folclórico con canciones insertadas en la narración y acompañadas por una orquesta no diegética. Ya desde la primera escena, Silvio y Rosaura interpretados por los cantantes Alberto Gómez y Aída Luz se encuentran en la sierra cantando líricamente una guarania mientras Silvio pastorea el ganado.

La ligazón entre lo rural y lo religioso es un tema central en esta película. El catolicismo es el valor auténtico del pueblo y los rezos, cantos y alusiones a Dios y a la Virgen están de manera omnipresente. Los pobres portan la sabiduría de su tierra y su historia, en tanto que los ricos (estancieros y citadinos) son los "malos de la película" que quieren alejar al pueblo de la iglesia, maltratan a las mujeres y anteponen sus intereses económicos mezquinos.

Al igual que en *La guerra gaucha*, la vidala es el canto fúnebre para el entierro de un niño, en este caso orquestado con un pedal de cuerdas, con algunos toques en el bombo (que no ejecuta el ritmo de vidala) y la voz triste y clara de Alberto Gómez, a modo de letanía (15’38”). La religiosidad está representada musicalmente mediante el tono elegíaco de las canciones, y también en el coro popular con el que se acompaña la procesión de la virgen, en el órgano en la iglesia y los campanarios.

Así como hicimos hincapié en el modo en que muchas canciones nacidas para musicalizar películas trascendieron la pantalla convirtiéndose en éxitos memorables, en otros casos, las canciones no tuvieron vida alguna por fuera del filme y no se registraron fonográficamente, como es el caso de los temas de esta película.

La relación entre espacio rural y catolicismo también aparece en *Malambo* (1942), en donde lo rural abona por un tono místico y elegíaco, “al fundir la leyenda y el drama realista” en un cruce entre el espacio mitológico y el drama rural (Lusnich, 2007, pág. 141). La música de Alberto Ginastera elige vidalas a las que orquesta con variados recursos para construir ese clima de misticismo que rodea a la joven ciega Urpila “La paloma” (Delia Garcés) que se acompaña en su canto con un arpa india.

Por ejemplo, “La vidala del imposible” de Juan Carlos Franco Páez, (27’4”) está acompañada con fondos de cuerdas, flautín y *glockenspiel*, con acentos marcados en acordes plaqué del piano y la caja. El registro agudo de la orquestación se adhiere a la figura pura y angelical de Urpila, que -como analiza Lusnich- se mimetiza con la virgen Morenita, en particular en la escena del rezo cantado en el altarcito, en donde Urpila con el arpa y un grupo de mujeres cantan una vidala con armonías corales cercanas a los procedimientos del nacionalismo académico, con acompañamiento de violines y oboe en el fondo (43’46”).

Como contraste al tono melancólico y religioso, el recuerdo de la madre de Malambo de los tiempos alegres e idílicos de la vida pasada están musicalizados con una chacarera bailada por los paisanos (58’44”).

El contraste entre la tristeza de la vidalita y la vitalidad del gato también aparece en *Viento Norte* (1937) cuando en una escena nocturna los soldados cantan una vidalita de Andrés Domenech y Pedro Rubiones acompañada por milonga con dos guitarras, pero un soldado pide que toquen un gato para romper con tanta tristeza. Dos soldados se ponen pañuelos en la cabeza para bailar el gato en el rol de paisanas entre las risas de todos, para luego pasar a zapatear “un malambo, pa’ varones” (52’42”). Similar contraste se observa en *El camino de las llamas* (1942) en el estilo melancólico que canta un gaucho en la escena nocturna (13’33”) y la alegre cueca de la escena de la fiesta rural en (1:15’30”).

Los estilos, tristes y payadas pampeanos son las canciones elegidas para la película *Fortín Alto* (1941), especialmente vinculadas al repertorio de los actores y cantores Agustín Irusta e Ignacio Corsini, con composiciones de Sebastián Piana y Homero Manzi. Por ejemplo, "Ay de mi" canta Irusta en el fogón acompañándose con la guitarra mientras suena la orquesta extradiegética con una orquestación centrada en las maderas (10'33").

El gato asociado a lo festivo se aprecia también en la fiesta de domingo en la pulpería y dos parejas bailan con la letra de la canción en contra de Bartolomé Mitre, en tanto que luego se canta una payada por milonga con una letra a favor de Mitre (13'55"). Corsini e Irusta cantan la canción "Pampa Luna" con acompañamiento extradiegético, guitarras, acordeón y coros, en una escena campera mientras arrean el ganado (28'31") e Irusta canta "Serenata gaucha" con el mismo procedimiento del acompañamiento de guitarra en la diégesis y luego el acompañamiento no diegético, en este caso, por la orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal (A.P.O.) dirigida por Mario Maurano.

Sin embargo, no todas las representaciones rurales son prístinas, virtuosas y nacionales. Mientras que la pampa, es decir, el lugar de la producción agropecuaria de las élites decimonónicas es la representación por antonomasia para la nación y el noroeste es el lugar heroico de las guerras independentistas, el noreste, la Mesopotamia y la selva son lugares de la perdición.

En la selva misionera es raptada Marga (Libertad Lamarque) en *Besos brujos* (1937), luego de que se fuera de Buenos Aires despechada, y allí canta el chamamé "Como el pajarito" mientras se baña desnuda en el río bajo la mirada lasciva de su captor. En el "café concert" de frontera "El quebracho" de la película *La mujer y la selva* (Ferreyra, 1941), el personaje interpretado por Cora Farías canta mientras recibe miradas libidinosas de los parroquianos y a continuación se despliega la sensualidad de la rumba del "Conjunto Regional Cubano".

En el litoral y en el río Paraná está ambientada la película *Tres hombres del río* (1943), donde los tres hombres codician a la joven Naimby. La película comienza con una leyenda guaraní, en donde una joven perseguida y abusada se convierte en flor y esta introducción anticipa metafóricamente la tensión sexual de la trama. La música también es mesopotámica: Elisa Galvé canta a bordo una guarania en guaraní (35'36") y en la escena del baile un conjunto de guitarra acordeón y arpa toca un chamamé que bailan algunas parejas (44'). El compositor del circuito académico Gilardo Gilardi, orquesta en clave sinfónica, ritmos litoraleños en una partitura no diegética con un gran despliegue de recursos orquestales como ampliaremos en el capítulo 4.

En *Prisioneros de la tierra* (1939) la selva es el escenario de la violencia explícita en la explotación de los mensúes y en el modo en que el protagonista se venga del "capanga". Los bailes populares están musicalizados con chamamé, en tanto que las canciones que reflejan la tristeza de la dura vida de los mensúes con la guarania "Mensu resay" de Mauricio Cardozo Ocampo que canta Agustín Barboza en guaraní (25')[94].

3.6. Nacional e internacional: foxtrots, candombes, malambos, valses y mucho más que tangos.

En este apartado reponemos una de las problematizaciones centrales del capítulo, en la que discutimos la afirmación canónica de las historias del cine que basó sus análisis en la predominancia del tango como la música por antonomasia del cine clásico. Es decir, coincidimos en que el tango fue uno de los géneros con mayor protagonismo, pero discutimos que haya sido el único, en tanto que en las películas aparecen también otras músicas populares que circulaban de manera masiva en Buenos Aires. El jazz es un género dominante, casi a la par del tango está de manera omnipresente en los filmes. En nuestro corpus de estudio encontramos este género -ya sea en entradas extradiegéticas como en temas protagónicos o músicas ambientales- en noventa y cinco películas. Como analiza Maranghello en su artículo "No todo fue tango y rock en el cine musical argentino (1933/1955)" encontramos un vasto y rico espectro de las músicas populares de diversos géneros que sonaban en la época en la radio y en los discos (Maranghello, 2018). Un ejemplo significativo es el comienzo de títulos de la segunda película sonora *Los tres berretines* (1933) musicalizado con el foxtrot "The Mooche" de Duke Ellington. La secuencia acompañada con jazz muestra una Buenos Aires actualizada, con autos y edificios nuevos como el racionalista COMEGA, asociando el jazz con lo moderno. La inclusión de los distintos géneros y canciones tenía diversos motivos, por un lado el sentido comercial ya que en muchos casos eran géneros que sonaban en los locales bailables, se difundían por la radio, se comercializaban en buenas cantidades en discos y partituras. En otros casos la presencia de estas canciones se justificaba por la estadía de artistas extranjeros en gira por Buenos Aires.

Las películas construyeron asociaciones identitarias con las músicas y se valieron de otras preexistentes con el objetivo de ser funcionales tanto al argumento como al negocio del

[94] Podeley (Angel Magaña) le traduce a Andrea (Elisa Galvé) -que no entiende guaraní- el sentido de la canción: "La vida es triste para el mensú, vive olvidado y en la traidora selva. Trabajar es su destino, solo una mujer linda como una estrella puede poner un poco de luz en su noche oscura." 24'03"

espectáculo, mediante la sinergia con el vivo, la radio y las discográficas de una economía del entretenimiento transnacional, como por ejemplo, la relación entre la inclusión de músicas brasileñas con la intención introducir y distribuir películas en Brasil (Gil Mariño C., 2019).

Fundamentalmente, las canciones y los géneros musicales funcionaron representando identidades, tanto de los personajes como de las ambientaciones y decorados musicales. Por ejemplo, el foxtrot, el blue y el shimmy condensaron la representación de una burguesía moderna y cosmopolita, asociada a la clase alta, la elegancia y el lujo; el candombe representó a los negros en las películas de ambientación histórica; la música clásica y el piano fueron los emblemas de la clase alta y el salón burgués, y las distintas colectividades de inmigrantes estuvieron representadas mediante sus músicas típicas: tarantelas, polcas, pasodobles y muñeiras.

3.6.1. Música y raza: negros, candombe y cuero.

La población negra aparece representada en las películas principalmente en números musicales. Si hay negros en la película seguro que tocan, cantan o bailan. "Negro que no toca 'cuero' no es negro" es la frase popular en la comunidad afroargentina que da título al trabajo de Norberto Pablo Cirio sobre los procesos de autoidentificación de la comunidad negra en Buenos Aires con su música y en particular con el tambor como su instrumento emblema. Esta asociación entre los negros y el candombe, y en un sentido más general, con la música y el baile se verifica en casi todos los filmes (2016).

En las películas de temática histórica la música negra es el candombe, mientras que en las películas musicales los negros son extranjeros y tocan jazz, música cubana o música brasileña. De algún modo, para la representación de lo argentino, la población negra pertenece al pasado, a la historia decimonónica que los muestra tocando o bailando el candombe o en roles de servidumbre doméstica.

Uno de los primeros filmes con inclusión de un número de "música negra" es *Amalia* (1936) basada en la novela de José Mármol y ambientada a mediados del siglo XIX en el contexto de las luchas entre unitarios y federales. En la escena de la fiesta popular en las calles (45'15"), una comparsa avanza bailando, tocando tambores y con cantos de voces femeninas, al tiempo que interrumpe los bailes criollos del escondido y el cuando. Los primeros planos de los niños bailando con gracia, movimientos rítmicos y sueltos ocupan un lugar central, y estas músicas populares contrastan con los minués de salón de la clase alta blanca. También la población negra está presente en la casa del personaje de María Josefa Ezcurra, ya sea interpretando al

personal de servicio o en la sala esperando ser atendidos, mostrando la relación protectora del rosismo para con la población negra.

En la película de ambientación histórica *Papá tiene novia* (Schlieper, 1941), también se repite el estereotipo de la niña negra sirviendo (1:2'46") y las representaciones de los negros en roles de servicio aparecen estereotipadas en las películas y reforzadas por la piel social de las vestimentas y uniformes: delantales, pañuelos en la cabeza, libreas con charreteras y botones dorados, etc. Como lo expresa Rita Segato, la raza es signo y en este caso, la indumentaria es un sistema de codificación para decir negritud: "la raza no es una categoría biológica ni una categoría sociológica sino una lectura históricamente informada de una multiplicidad de signos" (Segato, 2010, p. 32).

Esta representación estereotipada no es exclusiva del cine argentino; Jan Neverdeen Pieterse explica que: "la asignación de roles negros a un campo "ocupacional" delimitado redunda en un ejemplo de "especialización étnica" de representación casi unánime como sirvientes, cómicos, músicos y bailarines" (Como se cita en: Cirio, Pérez Guarnieri, & Tomás Cámara, 2011, p. 122)

Una entrada similar a la de la comparsa callejera de *Amalia* aparece en la escena de los carnavales de *Juvenilia* (1943). Los estudiantes consiguen el permiso para salir a la calle a ver las comparsas y se produce una suerte de "encuentro de culturas" entre los señoritos del Colegio Nacional de Buenos Aires y el grupo de personas negras que bailan y cantan. Esta coincidencia es reconciliatoria, los jóvenes quedan deslumbrados por el despliegue de música y danza aplaudiendo efusivamente, luego que el director del grupo los saluda: "Tata viejo y toda la República de los Banguela saludan a los niños estudiantes" (57'40").

Esta película marca el debut juvenil de Rita Montero, la única figura afroargentina que comienza a tener reconocimiento en la década del '40 que tiene apenas una línea de texto (bocadillo) pero por fuera de la comparsa. A pesar de que el baile y el canto eran sus grandes condiciones naturales, no lo despliega en la película. Norberto Pablo Cirio recupera su historia en el libro de entrevistas *Rita Montero, memorias de piel morena* (Montero & Cirio, 2012) en donde cuenta su pertenencia a una familia afroamericana de clase media (denominados dentro de la comunidad como "negro usted") y que con 16 años, su padre accedió a que participe en el filme a condición de "no parecer vulgar", un eufemismo por el canto y el baile del candombe negro del cual querían despegarse, al estar asociado a las capas de clase baja de la comunidad afrodescendiente (llamados "negro che") (Cirio N. P., 2016).

Para Rita, el de *Juvenilia* fue el mejor candombe que se haya hecho en cine y menciona que el director de la comparsa era el padre de Ricardo Ávalos, que luego fue bailarín de la *troupe* de

la bailarina, coreógrafa y antropóloga estadounidense Katherine Dunham (Montero & Cirio, 2012). Rita también explica que llega al espectáculo de la mano de su tío, Vicente Álvarez, actor y representante de artistas negros que participaban como extras en películas y también figurantes en el Teatro Colón, en particular menciona la contratación de todo un grupo para una puesta de la ópera *Aída*.

La representación tierna, positiva y conciliadora de la niñez negra aparece también en la película *Stella* (Perojo, 1943), en la escena en que Stella llega a la mansión y los niños de la casa se acercan a conocer a la recién llegada. Un trémolo orquestal en cuerdas grave y tenso de la música incidental anticipa la entrada de la niña negra y el susto de la pequeña inválida Stella cuando la ve. Su hermana mayor la tranquiliza diciéndole: "(es) una niña como tú y Perla, solo que negrita" (11'40").

Luego los niños le piden que baile, y la niña negra -que además del camisón blanco como los otros niños, viste collares y aros- baila graciosamente moviendo rítmicamente caderas y hombros. La música de fondo compuesta por Paul Misraki transiciona de un clima plácido con cantábiles en las cuerdas en registro agudo a un ritmo de candombe estilizado orquestal con toques de timbales, y luego los niños blancos comienzan a seguirla en el baile imitándola.

El candombe se configura como la música negra rioplatense, como el género y la forma en que el "Atlántico negro" -tomando el concepto que acuña Paul Gilroy (2014)- se materializa musicalmente en el Río de la Plata. En algunas películas musicales se incluye un número de candombe en contexto de una puesta en escena teatral, asociado a un pasado esclavista mediante la temática de la lavandera, en las letras, vestuario y performance.

En la escena del espectáculo de la película *Nace un amor* (1938), se incluye el número de candombe que comienza lento con el solo de una cantante negra (no acreditada) con la letra "La lavandera negra, lava la ropa blanca" (56'20"). La escenografía incluye una calesita girando en escena con niños y tules colgados, simulando ropa. La música de acompañamiento de la orquesta que aparece en el foso es estilizada, sin percusión ni los típicos tambores, en un estilo cercano al musical de Broadway y con un ritmo más cercano a la habanera que al candombe. Luego del solo de la cantante, entran a escena cantantes y bailarines que amplifican y enriquecen el número.

Así es el tango (1937) como musical multigénero también incluye al candombe, aunque en esta ocasión, está en un número musical en la boîte, Tito Lusiardo va encadenando la historia del tango con distintas épocas y estilos con distintas bailarinas. Comienza bailando un candombe con una bailarina negra (vestida con traje típico, vestido a lunares, delantal y pañuelo) y es

interesante ya que enfatiza las raíces afroamericanas del tango con la frase: “Tango, hijo del candombe criado en el arrabal” (1:16’45”)

Libertad Lamarque también visita el tópico de la lavandera negra que canta candombe. Interpreta al personaje de Sol, una estrella reconocida de la canción que protagoniza una revista musical en el filme *Eclipse de Sol* (Saslavsky, 1943). Con maquillaje y peluca de rizos negros canta el candombe de Alfredo Malerba “Ropa blanca” en un número musical como parte de la obra teatral (1:17'00”). La acompañan bailarinas y coristas negras, también caracterizadas como lavanderas y la escenografía está compuesta por casillas pobres, tamboriles y ropa colgada gigante en distintos planos que se despliega en movimiento. Este candombe, está acompañado por una instrumentación orquestal y recursos del candombe tanguero que aparece revisitado por la orquesta de tango moderna justamente por esta época, en coincidencia con la actualización de la milonga que explicamos anteriormente. Rita Montero afirma que la relación de Libertad Lamarque con el candombe no era casual, sino que proviene de sus comienzos musicales cuando sus acompañantes eran los guitarristas negros Juan Ocampo y Gregorio Rivero. También comenta que en la película *Romance musical* (Arancibia, 1947) no estaba previsto un número de candombe y que fue Libertad quien insistió y logró que se incluya gracias a su posición de estrella consagrada.

3.6.2. Boîtes, jazz y rumba: los lugares de una burguesía moderna

Los músicos negros están presentes como figuras extranjeras del espectáculo y también formando parte de las orquestas de jazz y música cubana. El jazz aparece asociado como la música de los negros, pero también alude a lo extranjero y a la modernidad (Karush, 2013). Berenice Corti plantea que a pesar de que el jazz acarrea durante todo el siglo XX una historia argentina no exenta de localismos e hibridaciones, “no ha sido asociado a los discursos de construcción de las músicas nacionales que cumplieron y cumplen un rol de afirmación de las identidades locales en el marco de los proyectos latinoamericanos del Estado Nación.” (Corti, 2015, p. 152).

Rita Montero ejemplifica claramente esto: “Cuando empecé a cantar jazz me puse como portorriqueña, yo que soy más argentina que el zapallo… lo que pasa es que si eras de acá no servías”. También Rita da cuenta de la mirada *snob* sobre los negros cuando afirma: “La sociedad argentina -quiero decir, la élite- adoraba a la gente de color” (Corti, 2015, p. 74).

Federico Figueiras y Matías Schennone concluyen en que en las películas no aparecen personajes negros con roles o connotaciones negativas, sino que su presencia es positiva o neutral, asociada a figurantes, extras que completan cuadros o ambientes musicales (Figueiras

& Schenone, 2017). Sin embargo, su aparición en filmes y su contratación no era en ningún modo igualitaria ni exenta de discriminación ya que solo eran contratados para hacer "de negros" en las películas.

En el filme *Puerto Nuevo* (1936) no aparecen músicos negros, sin embargo, es bastante curiosa esta escenografía con una ilustración gigante caricaturizada de un saxofonista.



Figura 22 Fotograma de la película *Puerto nuevo*. Escenografía con ilustración caricaturesca gigante de un saxofonista negro 55'43"

El jazz funciona como un agente de lo moderno y, también como la música de la burguesía, asociado a lo elegante, el dinero, las fiestas selectas y las boîtes de moda. El músico estadounidense Paul Wyer, fundador en Argentina de los Dixy Pal's es un pionero del jazz local y, de acuerdo con Corti, una influencia ineludible para la conformación del jazz argentino. Podemos verlo dirigiendo a los Dixy Pal's en *Radio Bar* (1936), una película cosmopolita y trasnacional en términos del conglomerado musical de artistas latinoamericanos como la orquesta colombiana de Efraín Orozco, en la que tocan también músicos negros. La música tropical de Orozco y la música cubana comparten la formación instrumental del jazz gestada en los espectáculos para el público estadounidense de La Habana en las primeras décadas del siglo XX.

Adiós Buenos Aires (1938) tiene un despliegue de astros de la canción cubana: La Orquesta Habana Casino, Ignacio Villa (Bola de Nieve), Los Lecuona Cuban Boys, la cantante Esther Borja y una pieza solista al piano del propio Lecuona.

En el filme *Los hijos artificiales* (1943), una boîte tropical, con decoraciones de pájaros exóticos y vegetación es el ámbito en el que el padre de familia de provincia con doble moral se entrega al desenfreno con un grupo de coristas. Allí se presentan varios números cubanos, como el dúo Marfil y Ébano que canta la guaracha "El muerto cumbanchero" (28'50") y una espectacular performance de música y danza de la canción "La mulata Monga" de Carlos Benítez con el famoso bailarín Carlitos Pous acompañado por Adelita Martínez (31'7").

Resulta interesante la repetición en varias películas del primer plano de la cámara mostrando las manos tocando el tambor, como se aprecia en los siguientes fotogramas de diversas



Figura 23 Fotogramas de primeros planos de músicos con tambores de las películas *Amalia* (1936), *Los hijos artificiales* (1943), *Melodías de América* (1942) y *Peluquería de señoras* (1941)

películas, en sintonía con la asociación de la cultura negra con el tambor que explica Cirio (2016):

El tópico de la bailarina negra exótica y sensual, "venus de ébano" es recurrente en estas representaciones, tal vez replicando el tremendo éxito internacional que tuvo Josephine Baker. Este también es el caso de la película *La hora de las sorpresas* (1941), con la participación de los Lecuona Cuban Boys en un número de ronda de tambores que acompaña a una bailarina en un estilo más tradicional del folclore cubano. Resulta interesante la letra de la canción con comienzo lento y triste en que se refiere a la esclavitud negra (29'16")[95].

Como explicamos en el punto anterior *Melodías de América* (1942) es uno de los ejemplos de producción trasnacional más espectaculares en términos de la presencia de figuras de la canción de varios países. Protagonizada por la estrella mexicana del cine y la canción José Mojica, el número musical negro es una conga interpretada por Ignacio Villa "Bola de Nieve" y su orquesta, a la que se suma la rutilante performance de la vedette y bailarina Carmen Brown, apodada la "Venus de bronce" (47'24").

Destacamos otras escenas en películas musicales con artistas negros, como el cabaret rural de frontera de *La mujer y la selva* (1941) con el Conjunto Regional Cubano en un brillante número de canto y baile (9'30") y el filme *Su hermana menor* (Cahen Salaberry, 1943), en el que una orquesta tropical interpreta la milonga de Piana y Manzi "Papá Baltasar"[96] pero con ritmo de conga e instrumentación de jazz band.

En *Peluquería de señoras* (Bayón Herrera, 1941) la actriz y cantante Susy del Carril canta la rumba "Param-Pam-Pam" del cubano Sergio de Karlo, mientras que Luis Sandrini y otros

[95] La letra de la canción dice: "Payarí, es triste ser esclavo carabaí oh! Payarí /Lloras así en tu lamento algodón payarí / Payarí sufres el yugo del destino fatal /payarí puedes vivir sin patria y sin libertad oh! Payarí"

[96] Del mismo modo que Sebastián Piana y Homero Manzi "reinventan" la milonga en la década de 1930 en una operación que involucra la búsqueda de las raíces de la milonga urbana como género primordial del tango, el candombe y "la raza negra" también son revisitados por los compositores de tango como se observa en una serie de candombes "por tango", como la citada milonga/ candombe "Papá Baltasar"

personajes bailan en la pista de modo caricaturesco, como intentando imitar la gracia centroamericana pero con movimientos torpes (1:01’29”).

Un ejemplo destacado de la parodia en la danza es el número de *tap* que baila la comediante Olinda Bozan junto a un bailarín negro (no acreditado) en el espectáculo musical de *Así es el tango* (1937). En el número, Bozán y su *partenaire* imitan a Shirley Temple y Bill Robinson en la famosa escena de las escaleras del filme *The Little Colonel* (Butler), estrenada dos años antes en 1935. La orquesta que acompaña el espectáculo también está integrada por músicos negros y realizan intervenciones cómicas en la manera en que presenta cada uno su instrumento. (1:07’00”).



Figura 24 Fotogramas de las películas *The little colonel* (1935) y *Así es el tango* (1937) en donde se aprecia la escena parodiada.

La parodia musical negra también está presente en *Un señor mucamo*, película de 1940 dirigida por Enrique Santos Discépolo. La filosa ironía discepoleana se despliega en la escena de la boîte de señoritos de clase alta que se divierten bailando la conga “Dale negro, vamos negro” con movimientos torpes y exagerados. El personaje del mucamo, interpretado por Tito Lusiardo tiene que ir a rescatar a los “niños bien” con la ayuda del portero negro de la boîte (40’59”).

3.6.3. Las películas musicales y la representación de espectáculos multigénero

Las películas musicales son ejemplos de condensación de diversos géneros musicales, en los que desfilan artistas y orquestas enrolados bajo lo que César Maranghello denomina “el backstage o la trama que se desarrolla durante la producción de un espectáculo y con lo que ocurre tras bambalinas” (Maranghello, 2018, p. 149). Aun los musicales auto titulados tangueros como *Así es el tango* (1937), *La vida es un tango* (1939), o *El astro del tango* (1940) incluyen músicas no tangueras que retratan el ecosistema sonoro dentro del que el tango vivía y triunfaba.

El primer musical multigénero es *Ídolos de la radio* (1934)[97], cuyo *backstage* son los concursos radiales por los que transitan un heterogéneo conjunto de grupos musicales de diversos géneros y estilos, no obstante esto, los dos primeros números musicales son grupos vocales de jazz al estilo *barbershop*[98].

El Cuarteto vocal Buenos Aires canta con acompañamiento al piano el foxtrot americano "Dónde está el lobo malo" (o "Dónde está el lobo feroz"), un éxito de la película animada *Silly Symphony - The Three Little Pigs* (Gillett,1933) (13'37"). Este tipo de cuartetos que cantaban canciones ligeras armonizadas vocalmente conformaban un subgénero del jazz bastante asociado a lo radial y a las publicidades. Por ejemplo, en Estados Unidos el famoso quinteto *The Revelers* modificaba su nombre de acuerdo con los anunciantes, como *The Eveready Revelers*, *The Palmolive Revelers*, etc. (Dunning, 1998).

La inclusión de este grupo en el filme reafirma varias cuestiones que sostenemos en este estudio: la influencia de los Estados Unidos a través de la popularidad del jazz, la interrelación entre las industrias culturales, ya que el cuarteto actuaba asiduamente en la radio y por otro lado el hecho que la partitura de la canción de "Dónde está el lobo feroz" fue editada por Julio Korn. El otro eslabón, es la inclusión en el cine de artistas y músicos populares y de moda en la época, como lo refleja una nota en la revista *La canción moderna* sobre el cuarteto (1935, p.31).

El segundo conjunto, también un cuarteto vocal, es la Jazz Vocal Hamilton, dirigida en el piano por Ken Hamilton (Bernardo Noriega) quien tendrá una destacada carrera en el ámbito del jazz argentino y que se presentaban habitualmente en Radio El Mundo en la década de 1930. El conjunto canta el foxtrot "Dinah", primero en un tempo tranquilo y luego al doble del tiempo y en *scat singing*, imitando los instrumentos con las voces. Esta segunda parte tiene afinidad con la versión que grabó Louis Amstrong en 1930 y cuyo disco se fabricó en Argentina por el sello Odeón. Este último dato confirma la circulación del jazz en Argentina, no solo mediante la importación de discos, sino que también se fabricaban localmente discos de repertorio de artistas extranjeros (Cañardo, 2017).

[97] Para ampliar sobre las representaciones radiales en las películas véase el artículo de Claudia López Barros "De cómo un medio puede ver a otro: la audiovisualidad de la radio en los comienzos del cine sonoro argentino" (López Barros, 2013).

[98] Se denomina *Barbershop* a un género de origen inglés y luego estadounidense -preexistente al jazz aunque luego queda bajo su órbita- que se interpreta con grupos vocales (cuartetos o quintetos) con armonías en disposiciones cerradas


EL CUARTETO "BUENOS AIRES" EN VALPARAISO

Frente al micrófono de la C. B. 70, Radio Cooperativa Vitalicia, de Valparaíso, actuaron los integrantes del cuarteto vocal "Buenos Aires" que con tanto cariño recuerda nuestro público y actualmente en el Perú, prosiguiendo así su gira por la costa del Pacífico. El éxito de estos compatriotas nuestros ha sido inmejorable, ratificando las condiciones artísticas de que hicieron gala en ésta.



Figura 25 A la izquierda, nota de la gira del Cuarteto Buenos Aires en la Revista *La canción moderna* (1935 p. 31). A la derecha, fotograma de la película Ídolos de la radio con la actuación del Cuarteto Buenos Aires.


LA JAZZ VOCAL DE KEN HAMILTON HA OBTENIDO UNA GRAN ACEPTACION

He aquí a los integrantes de la jazz vocal que bajo la dirección de Ken Hamilton ofrece audiciones de gran valor artístico por L. R. 1. El hecho de que esta formidable jazz no use más instrumento que el piano, hace que se le tribute los más entusiastas aplausos.





Figura 26 A la derecha, nota sobre los éxitos de la Jazz Vocal Hamilton en *La canción moderna* (1934, p. 16). Al centro, fotograma de la actuación de la Jazz vocal Hamilton en la película *Ídolos de la radio*. A la izquierda, disco de 78 RPM (*Shellac*) fabricado en Argentina bajo el sello Odeón con la canción "Dinah" grabada por Louis Amstrong

El número central de la película -por la envergadura de la orquesta y por la duración- es la presentación de la orquesta de *Don Dean y sus Estudiantes de Hollywood* con la canción "Bailando en el Alvear" compuesta por Dean, y cuya letra está vinculada al trabajo del músico estadounidense como director de la orquesta estable del hotel de lujo "Alvear Palace". Berenice Corti analiza esta performance y describe el tono sofisticado y europeizado del arreglo al tiempo que encuentra fragmentos relacionados con las orquestaciones de apertura de títulos de las películas de Hollywood. El uso de las cuerdas en la orquesta -a diferencia de las *jazz bands* tanto más centradas en los metales- abona este estilo de un jazz refinado de la música del hotel de lujo:

> En este caso, el jazz es presentado como una música de baile, moderna, y deudora de la industria cultural. Reconoce algunos elementos de autenticidad en la tradición jazzística, pero sólo a través de su espectacularización, una operación discursiva que ya era utilizada en la conformación del jazz bailable de la época en los Estados Unidos. (Corti, 2018, p. 75).

En el punto siguiente, nos detendremos en el análisis de las identidades de clase que este jazz "blanco" va a convocar a través de la pantalla cinematográfica. Los concursos radiales como estrategia argumental habilitaron la inclusión de toda una serie de variedades musicales diversas, en especial, las parodias y grupos musicales humorísticos, como el *Trío Gedeón* que cantan una versión del "Manisero" enlazado con fragmentos de otras melodías populares ("Ay!

Que le vas a acelga!") acompañándose con dos guitarras y un *cavaquinho*[99]. Otro grupo similar es el conjunto cómico "Los bohemios", que con una orquesta integrada con violín, bandoneón, piano, guitarra y una cuica parodian fragmentos del vals "Danubio azul" o el aria "Vesti la giubba" (de la ópera *Pagliacci* de Ruggiero Leoncavallo) ligados a un tango con letra paródica tocado de manera exagerada. También reconstruyen efectos sonoros con sentido burlescos, al modo de un *Foley* radial para puntuar los textos. La parte cómica del filme se completa con el aria "La Voz de la Primavera" de Johann Strauss que canta Olinda Bozán, con melismas y performance exagerados (28'51").

Los tangos son la música de la protagonista Ada Falcón, que canta "Sentimiento gaucho" y luego el dúo final con Ignacio Corsini en el vals "Mentir en amor es pecado" por una numerosa orquesta, cuya trascendencia más allá de la pantalla ejemplificamos en el capítulo anterior (1:11'34") y el vals criollo "La tapera" que canta Dora Davis acompañada por cinco guitarras (1:7'51").

Un año después la Lumiton estrena *El caballo del pueblo* (1935), un musical que intersecta el mundo del *turf* con la vida de un grupo de artistas que gestionan una boîte, con canciones de Manuel Romero y Alberto Soifer. Los números musicales se organizan en torno al jazz y al tango: el blue "Aquella noche" (8'25"), un tema bastante similar en carácter a "Bailando en el Alvear" en versión instrumental y cantada por Juan Carlos Thorry, un número pícaro y humorístico, típico del teatro de revistas a cargo de Pedro Quartucci y Olinda Bozán (los excéntricos Lolette and Jim) que bailan y cantan el *two step* "La mariposa" (13'20") y en su rol de pareja cómica cantan un tango reo (30'50").

Nuevamente, el tema central está asociado a la pareja protagónica, cuando Thorry canta mientras baila con Esther (Irma Córdoba) (16'10") un vals que compuso para ella, acompañado por una orquesta de jazz. Es interesante destacar que la canción ha sido también interpretada como un vals-tango, como en la grabación de la orquesta de Francisco Lomuto con el cantor Jorge Omar. El tango que da nombre a la película lo canta Thorry en el *stud* acariciando al caballo (49'41").

A partir de estos musicales primigenios, muchos filmes repiten la fórmula de incluir distintos géneros populares. Como ya fue mencionado, *Radio Bar* (1936) repite la fórmula de los artistas que luchan por triunfar, en este caso, de la boîte en donde trabajan a convertirse en estrellas

[99] El Trío Gedeón integrado por José Di Nápoli, Francisco Caprara, Carmelo d'Errico, y más tarde a Vicente Belvedere eran un trío cómico musical que actuaban principalmente en shows radiales. Grabaron varios discos como el tango-parodia Café con Leche (Electra) o ponían letras absurdas a los éxitos de la época. https://www.discogs.com/es/artist/4577640-Tr%C3%ADo-Gede%C3%B3n
.

radiales. Todas las canciones están compuestas por la dupla de Manuel Romero (director y autor de las letras) y Alberto Soifer (compositor) y -como característica distintiva en varios de sus filmes- Romero acredita todas las canciones y compositores en una placa de títulos.

El despliegue de canciones en diferentes géneros se relaciona con el despliegue de orquestas que acompañan cada número. El argumento apenas se abre camino mediante diálogos cortos entre las canciones. El foxtrot "Radio bar" es la música de los títulos y luego se repite en la primera escena en la que los músicos, *barmen*, camareras y empleadas del guardarropas acompañados por la orquesta de jazz Dixy Pal's cantan en pequeños grupos, en un montaje dinámico y con una letra festiva que describe la vida de la boîte[100].

Las canciones son: "Leyendo en tu mano" (tango) cantado por Alberto Vila y Juan Carlos Thorry acompañados por la orquesta de Elvino Vardaro, "Siempre unidos" (tango) a dúo por Alicia Barrié y Alberto Vila, con acompañamiento en el ensayo del propio Soifer y luego en la transmisión por la orquesta de Vardaro, "Misterio Negro" (foxtrot instrumental) de y por los Dixy Pal's, "Milonga criolla" (milonga) por Carmen Lamas acompañada por el Conjunto Robles (guitarras y bandoneón), "Queja de amor" (canción criolla folclórica) cantada a dúo por las hermanas Violeta y Lidia Desmond y acompañadas también por Robles. Olinda Bozán y Marcos Caplán cantan un dúo lírico paródico acompañados por los Dixy Pal's, Juan Carlos Thorry y Gloria Guzmán (vestida con bata de rumbera) cantan y bailan la rumba "Qué tengo yo" acompañados por la orquesta colombiana de Efraín Orozco. Alberto Vila canta el tango "La ribera" acompañado por la orquesta de Vardaro, seguido de la *marchinha* "Ipanema", cantada por una multifacética Gloria Guzmán con el acompañamiento de la orquesta Os Almirantes Jonas, Thorry canta el blue "Olvidando las penas" acompañado por los Dixy Pal's. Las hermanas Desmond cantan el tango-vals "No supe vengarme", acompañadas por los Dixy Pal's. En esta canción se mezcla el jazz con el tango, quedando en evidencia los intercambios entre los dos géneros en la época. Las hermanas cantan con armonías en terceras menores, muy típicas del folclore argentino y también cercanas a las armonías cerradas del estilo vocal *barbershop* del jazz de los '30.

La introducción de la versión discográfica de Francisco Canaro del mismo vals grabada en 1936 también da cuenta de estas porosidades al utilizar armonías de jazz, y un solo de trompeta

[100] Berenice Corti y Carlos Balcázar profundizan sobre la participación de la orquesta de jazz Dixie Pal's dirigida por el estadounidense Paul Wyer y la orquesta colombiana de música tropical dirigida por Efraín Orozco en el artículo *Jazz y "música tropical" en el film Radio Bar (1936). El no hito de la música popular argentina moderna* (Corti & Balcázar, 2016)

asordinada en contracanto al violín, al igual que el estilo de canto de Roberto Maida es cercano al modo de cantar de los *crooners* de las orquestas de jazz.

Marcos Caplán canta un fragmento de una tarantela, en un intento por conseguir éxito mediante una canción popular y luego con Olinda Bozán cantan una versión lírico-paródica del tango "Mano a mano", con contracantos imitativos cómicos de los Dixy Pal's que ejecutan un arreglo marcado al modo del tango hollywoodense o europeo, muy distinto a la orquesta típica argentina.

Toda esta enumeración detallada de las canciones del filme que realizamos, resulta relevante para argumentar el modo en que estas películas musicales condensaron toda una variedad de géneros musicales populares que caracterizamos como el musical multigénero, y que destacamos como un producto fílmico de los primeros años del cine argentino.

Radio bar narra musicalmente un espectro internacional y cosmopolita, que al mismo tiempo construye un anclaje discursivo entre la retórica de "lo nacional" en oposición a la modernidad asociada al jazz y a lo extranjero. Como se observa en la letra de la "Milonga criolla": "Yo soy la milonga criolla/la reina de las canciones (…) Toda el alma de mi tierra/ de mi Argentina tierra de amor (…) Al rezongar el bandoneón/ un milongón criollo/ las pretensiones porteñas de otra canción/ con mi compás arrollo."

Su retórica insiste en que, si bien se incluyen todas las demás músicas, en definitiva es la canción criolla la que domina por sobre "las pretensiones" de las otras. Por su parte, el jazz se posiciona como lo moderno, como apreciamos en el foxtrot "Radio bar": "En una moderna boîte original (…) Esta boîte ultramoderna donde tuve la certeza de este amor"[101].

"Voy a pedirle a la Virgen/ que acabe con mis penas" repite el estribillo de la zamba-cueca que cantan las hermanas Desmond vestidas de paisanas. La cuota folclórica de la película incluye el componente religioso en la letra, asociando lo folclórico con lo rural y lo católico.

El canto lírico, es decir la música "clásica" aparece ridiculizada frente al predominio de los géneros populares. Su oposición se dirime frente al tango, como las frases que pronuncia Scarpia (Marcos Caplán) con acento italiano, luego que los echan del escenario: "Siempre la camorra, no me dejan surgir, desprecian el bel canto, quieren tango… no importa! Yo les cantaré tangos!" (35'20"), o cuando Tosca (Olinda Bozán) increpa a Gloria Guzmán: "Arrabalera! Tanguera vil!" (42'30") "ay! Sr. Scarpia qué vergüenza! Nosotros cantando

[101] Cabe señalar que en la partitura la letra está en castellano y en inglés. La versión en inglés no es una simple traducción, sino que está adaptada métricamente para poder ser cantada.
https://www.todotango.com/musica/tema/3785/Radio-Bar/

tangos!" Scarpia: "y que quiere, la gente es inculta y hay que hacerle el gusto. No quieren arte, metámosle al tango" (1:10'40")[102].

Las orquestas latinoamericanas que filmaron en Argentina, lo hicieron en ocasión de estar en Buenos Aires de gira, por ejemplo la orquesta de Efraín Orozco llega por gestión de Jaime Yankelevich que los había escuchado en Chile (Corti & Balcázar, 2016) en tanto que *Os almirantes Jonas* estuvieron de gira en Buenos Aires durante tres meses en 1936, de donde se infiere que fueron contratados para el film en esa ocasión (Instituto Cultural Cravo Albin, 2021).

La película *Melodías porteñas* (Moglia Barth, 1937) continúa con el recurso de la radio como escenario narrativo, pero el argumento introduce otras problemáticas: la emisora está económicamente en decadencia y todo se complica con un hecho policial. Tango y jazz se alternan musicalmente con las orquestas de Juan D`Arienzo y la jazz Santa Paula Serenaders. El folclore es parodiado en una escena en la que el director de la radio (Enrique Santos Discépolo) junto a sus colaboradores deciden modificar la programación al escuchar la transmisión aburrida de una suerte de letanía pampeana acompañada por caja que no deja de repetir en un diseño melódico descendente "Y la paaampaaa…" (12'15").

En varias películas musicales multigénero incluyen *marchinhas do carnaval* y *maxixes* de Brasil que, de acuerdo con Cecilia Gil Mariño, formaban parte de la intención de las productoras de exportar películas a Brasil y además de construir una sinergia con el circuito de las giras artísticas entre Buenos Aires y Río de Janeiro.

La participación de cantantes y orquestas de Brasil confirma este flujo artístico entre los dos países y el circuito de giras aceitado se verifica también con orquestas europeas que realizaban el recorrido Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires, como explicaremos en el capítulo 5 para el caso de Paul Misraki.

Algunos de los filmes en los que se lucen los ritmos cariocas son *Tres anclados en París* (Romero, 1938) donde las hermanas Elvira y Rosina Pagã cantan "Sonho de papel" y "O palhaço, o que é?" en la escena de la boîte parisina. En *Luna de miel en Río* (Romero, 1940) Zaira Cavalcanti canta "Eu tenho tudo" y además la música brasileña aparece en este film como música incidental. En *El último piso* (1942), en la escena en que los jóvenes se divierten en la piscina, una cantante con un turbante "a lo Carmen Miranda" interpreta la canción acreditada como "Samba brasileira" con música de Daniel French y letra de Newton Freitas. Una de las primeras películas en incluir música brasileña es *Así es el tango* (1937), con la "Marchinha do grande galo" de Lamartine Babo e Paulo Barbosa que canta Lely Morel. Además de las

[102] Evidentemente los nombres de los personajes hacen referencia a los personajes Floria Tosca y al Barón Scarpia de la ópera *Tosca* de Giacomo Puccini

cantantes de Brasil, también la estrella argentina Libertad Lamarque cantó música brasileña con la canción "A jardineira" de Humberto Porto y Benedito Lacerda en el filme *Caminito de gloria* (Amadori, 1939)[103].

3.6.4. El jazz: la música "negra" de la clase alta "blanca"

Parafraseamos con este subtítulo el libro de Berenice Corti *Jazz argentino. La música "negra" del país "blanco"* (Corti, 2015), para referirnos a un tópico muy presente en las películas que representa al jazz como el decorado sonoro de las fiestas elegantes, las boîtes y la diversión de la clase alta[104].

En *Gente bien* (1939) tango y jazz se oponen, y este enfrentamiento es también una oposición de clases. La clase alta es despiadada, insensible y con doble moral: deja en la calle a Elvira (Delia Garcés) la empleada seducida por el patrón que tiene un pequeño hijo suyo al que ocultan y niegan. Los "buenos" son los músicos populares que ayudan a Elvira.

En la fiesta de la casa rica se presentan de manera alternada dos orquestas: la jazz de Harold Mickey y la típica de Miguel Caló. En primer lugar, la cantante estadounidense June Marlowe canta el foxtrot "Alone with you", compuesto por Alberto Soifer y acompañada por la orquesta de Mickey mientras las elegantes parejas de soirée y traje bailan con pasos discretos y recatados. Luego Carlos (Hugo del Carril), canta la milonga "La cepillada", cuya letra nostálgica recuerda los auténticos bailes criollos que parecieran haber quedado en el pasado frente a la llegada de los bailes gringos o europeos: "Bailes de gringos se bailan ahora/ y el criollo, prendido a su nuevo camote/ quiere olvidar la milonga cantora/ alzando la pata como un monigote (…) Cuando te miro, milonga mía/ abandonada por el foxtrot /con qué profunda melancolía/ yo me acuerdo del ayer." (12'). Pero, apenas algunos "pitucos" la bailan, y Medina (Tito Lusiardo) mientras dirige la orquesta dice:

> Qué querés! Los criollos se acabaron en este ambiente. La mayoría no conoce el tango y a los que lo conocen les da vergüenza bailarlo. En cambio si querés verlos en movimiento, esperá… Che Mickey! Atacá un bailecito de esos tan graciosos que nos han mandado de tu tierra" (Gente bien, 13'45").

[103] La reunión de varios géneros musicales con el pretexto de un espectáculo, un programa radial o la vida de los artistas está presente a lo largo de toda la década y al respecto mencionamos algunos filmes *como La hora de las sorpresas* (1941), *Yo quiero ser bataclana* (1941), *El astro del tango* (1940), *La vida de Carlos Gardel* (1939), *Cuatro corazones* (1939*) Cita en la frontera* (Soffici, 1940) y las ya analizadas *Así es el tango*, *Melodías de América*, *La vida es un tango* y *Noches de Buenos Aires*.

[104] Cabe señalar que en las películas el jazz no es tratado de modo genérico bajo esa denominación, sino que se lo llama por sus subgéneros bailables como el *foxtrot*, el *shimmy* y el *blue.* En la época se usaba la palabra *blue* en vez del actual *blues* para referirse a las canciones más lentas y mayormente con letras tristes dentro de la esfera del jazz.

June Marlowe con la orquesta de Mickey canta la canción no acreditada "Ten Pretty girls" mientras los ricos bailan del bracete, de manera un poco ridícula y son objeto de burla de los músicos[105]. La clase alta es malvada, y además (o como parte de su maldad) es extranjerizante. Como reafirma Matthew Karush:

> *Gente bien* ofrece un marcado contraste entre la maldad de los ricos y la nobleza de los pobres, y ubica la autenticidad nacional del lado de los pobres: los músicos prefieren tocar tangos, pero "en estos días" el público acomodado que los contrata prefiere los bailes "gringos" como el foxtrot. En las películas de Romero, los pobres no solo son ejemplos de dignidad y virtud moral, sino que también son los verdaderos portadores de la identidad nacional argentina (Karush, 2013, p. 214).

Paulina Singerman protagonizó una serie de películas en las que repite el estereotipo de la chica rica, que gasta dinero en extravagancias y que al mismo tiempo quiere ser libre e independiente de los mandatos paternos[106]. En todos los casos, el romance interclasista triunfa, cuando la millonaria toma contacto con la "realidad" de las clases trabajadoras y depone sus caprichos a través del hallazgo del amor y de una vida auténtica.

En el comienzo de *Isabelita* (Romero, 1940), la altanería de la protagonista la lleva a despreciar a los hombres, aunque su discurso de joven feminista y liberada aparece interseccionado con su desprecio de clase. Luciano (Juan Carlos Thorry) es el director y *crooner* de la orquesta de jazz del hotel de lujo, contratado para musicalizar la despedida de soltera de Singerman. Luciano odia a los ricos y también odia su trabajo de "músico funcional", pero es la única alternativa laboral que tiene para luego poder hacer su "propia música".

Los personajes de clase popular cantan tangos como "Mentira" por Carmen del Moral, o "Amarrete" por Sofía Bozán, en tanto que Thorry compone el vals "Isabelita" que aparece de manera ubicua durante todo el filme y cuyo éxito le permite ascender como compositor. El vals está en medio de los dos universos, por un lado, cerca del tango-vals, y por otro, es tocado con un orgánico más internacionalista en lugares elegantes.

La oposición nacional-extranjero anclada en el binomio tango/jazz queda retratada en el filme *Casamiento en Buenos Aires* (Romero, 1940), protagonizado por Niní Marshall. En la escena de la boîte, Catita quiere darle celos a su novio (Enrique Serrano) que mantiene una relación con la cantante estadounidense Patricia White (June Marlowe). Marlowe es invitada a cantar un blue acompañada por la orquesta de jazz de Harold Mickey mientras Catita enojada reclama:

---

[105] La canción no está acreditada en los títulos y se trata de una composición de Jimmy Kennedy (música) y Will Grosz (letra) incluida en una escena del mediometraje estadounidense *Air parade* de 1938 cantada por Niela Goodelle. https://www.youtube.com/watch?v=yCtrAAjjDF8&ab_channel=CBGPMusic

[106] Los filmes son *Isabelita* (1940), *La rubia del camino* (1938) y *Caprichosa y millonaria* (1940). Los personajes de Singerman pueden ser interpretados como representaciones exageradas de la caracterización de la oligarquía argentina como "frívola y casquivana" que realiza Waldo Ansaldi en "Frívola y casquivana, mano de hierro en guante de seda. Una propuesta para conceptualizar el término oligarquía en América Latina" (Ansaldi, 1992).

"tanto aspamento y ahora me sale cantando en edioma, ¡qué cante en argentino si dice que sabe cantar!" (sic) (39').

Intentando confrontar a su rival Catita consigue también cantar en público esgrimiendo argumentos nacionalistas: "¿Si cantan las extranjeras en nuestro país por qué no voy a cantar yo que soy argentina? (41'5")". En oposición al jazz de Marlowe, canta el tango "Mano a mano" acompañada por la orquesta de Alberto Soifer, con quien mantiene un gracioso diálogo antes de comenzar:

> Soifer (tocando repetidamente una nota al piano): No sé si será esta su tonalidad…
> Catita: ¿Lo qué?
> Soifer: si llegará aquí con su voz
> Catita: Yo con la voz llego hasta la esquina, déale nomás (41'40").

Marshall (que cantaba muy bien) hace una performance con exageraciones, desafinaciones y portamentos, acompañada también de su chispeante gestualidad cómica. Frente a los silbidos y risas del público, Catita le dice al bandoneonista: "Déjenlo que silben, que en este país aplauden más lo extranjero que lo de nosotros" (42'50").

En este ejemplo observamos la alternancia entre las dos orquestas: la típica y la jazz, en una época de franca diferenciación entre los dos géneros que comparten cartel alternándose como bailables de la modernidad.

Como anticipamos, el ambiente natural del jazz es la boîte, caracterizado como un lugar de diversión nocturno y mundano a donde van a bailar las clases medias y altas con vestidos y trajes elegantes de noche y el género está francamente asociado a lo bailable. En ocasiones, los decorados de las boîtes son grandilocuentes, como los papagayos y palmeras de *Los hijos artificiales* (1943) o la tarima móvil de la orquesta de *Tango bar* (1935). La boîte y el jazz conforman un escenario omnipresente para la comedia burguesa, que aparece como opuesto al cabaret como espacio nativo del tango, la mala vida y las clases populares.

Probablemente, estos dos espacios, el cabaret y la boîte hayan sido similares como locales bailables, pero la diferenciación del nombre apela a esferas sociales, a distinciones de clase y a universos de sentido distintos.

En *La casa de los millones* (Bayón Herrera, 1942), la "nueva rica" (Olinda Bozán) y su mayordomo (Luis Sandrini) intentan encajar en la alta sociedad gastando fortunas en excentricidades. En la fiesta en la mansión no falta el jazz y van a la boîte elegante para intentar pertenecer a la "sociedad"; allí suena una rumba-jazz y, Bozán y Sandrini bailan un *boogie-boogie* de manera caricaturesca.

El astro del tango (1940) repite el tópico del romance interclasista entre un cantor de tango famoso (Hugo del Carril) y una joven de alta sociedad (Amanda Ledesma). En la boîte suena

el blue "Aquella noche" (el mismo de la película *El caballo del pueblo* que tratamos anteriormente) mientras bailan, y luego lo cantan del Carril y Ana María Lynch (24' 32"). La alternancia entre las orquestas de jazz y de tango, tan habitual en la época se aprecia en el cambio de orquestas cuando termina el foxtrot y Hugo del Carril canta el tango "Igual que ayer"[107].

Un ejemplo particular del modo en que las canciones que estaban de moda aun a nivel global permeaban en las películas es el uso del *Lambeth walk* en *Ambición* (Millar, 1939) y en *El solterón* (1940). La canción coreografiada es producto del furor de los *ballrooms* ingleses de entreguerras, que como investigó Allison Abra (2017), se nutrieron del foxtrot y del tango y recrearon una versión inglesa más recatada, como en un lugar intermedio entre el decoro victoriano y los movimientos liberados de los ritmos modernos.

El *Lambeth walk* alcanzó tal popularidad que un periódico inglés publicó durante los acuerdos de Munich, en 1938 que "mientras los dictadores se enfurecen y los estadistas hablan, toda Europa baila al ritmo de The Lambeth Walk" (Abra, 2017)[108]. Se trata de una música pegadiza con base de foxtrot cuya coreografía imita el caminar balanceándose de los *cockney* de la populosa calle Lambeth del sur de Londres. En 1939, se estrena una película musical homónima y la canción cuenta con una edición argentina editada por el sello Odeón.

En el filme *Ambición*, la canción se baila en un multitudinario baile de disfraces de un cabaret parisino al que concurren los bohemios argentinos: "-y este baile es el furor del día? -El Lambeth Walk, ¿no comprendés inglés? Mirá en castellano quiere decir el avestruz con hipo" (7'45").

En cambio, en *El solterón* la canción aparece como opuesta a lo criollo: "-¿pero qué diablos están tocando? -¡Es el Lambeth walk! -¡A ver gringo! ¡Toquen algo criollo! -la orquesta típica ya se retiró, señor" (19'30"). A continuación, Tomasito (Enrique Serrano) baila en la pista con otras parejas la coreografía del *Lambeth Walk*, con avances y retrocesos, giros del bracete, percusión en los muslos y el grito de "¡Ey!" al final de las frases. La participación de Serrano en este baile de moda "gringo" es condenada por los compañeros de mesa: "Mirá… que diría el chino Cepeda si lo viese…" (30').

[107] Algunos otros ejemplos similares de colocación del jazz como música de boîte aparecen en los filmes *El solterón* (1940), *La suerte llama tres veces* (Bayón Herrera, 1943) y *Bartolo tenía una flauta* (Botta, 1939), entre otros.

[108] "while dictators rage and statesmen talk, all Europe dances to The Lambeth Walk" (Abra, 2017).

3.6.5. Las músicas de los inmigrantes

En algunos casos, las comedias de la época incluyen chistes y parodias de contenido racista. Estas expresiones no se circunscriben solamente a los negros, sino que también son objeto de caricaturas y parodias otros estereotipos raciales o extranjeros: el italiano que habla en "cocoliche", el gallego testarudo, el criollo perezoso o el judío avaro. Muchas de estas expresiones -que serían incorrectas y no causarían gracia en nuestros tiempos- en la época eran parte de un carácter urbano corriente.

Los coloridos personajes de Niní Marshall y sus chispeantes guiones también podrían entrar en esta lógica. En todo caso, estos argumentos con diferencias o disputas de colectividades inmigrantes, terminaba siempre en un final conciliador, que mostraba la nobleza de las personas por encima de sus acentos y que aglutinaba las distinciones bajo el paraguas de una argentinidad promisoria.

Tal es el caso de la película *Riachuelo* (1934) protagonizada por Luis Sandrini. En la escena inicial Berretín (el personaje que interpreta Sandrini) se burla de un alemán y de un judío porque no les entiende lo que hablan y piensa que son locos o tontos. Al final, la película termina en una fiesta en el conventillo, en donde todos cantan con distintos acentos y bailan una ranchera en un clima festivo y reconciliador; el italiano baila con una joven negra y Berretín, que era carterista, se vuelve honrado. Como explica Sergio Pujol, el proceso inmigratorio aluviónico no tuvo una adaptación forzada a las condiciones culturales preexistentes de la sociedad receptora, sino que por el contrario, los dispositivos sociales como la escuela, las sociedades culturales y de fomento y las expresiones artísticas funcionaron como ámbitos de integración, más que asimilación "lo que hubo en Buenos Aires fue fusión, lisa y llanamente" (Pujol, 1989, p. 49). Volveremos sobre la cuestión inmigratoria en el capítulo 5 para desarrollar la relación entre lo nacional y lo internacional, desde la perspectiva de los compositores y creadores.

La película *El conventillo de la Paloma* (1936) introduce la vida en el conventillo con sus múltiples identidades migrantes y criollas a través de la música. Cada personaje entona una melodía típica mientras realiza las tareas diarias, el portero canturrea en italiano mientras barre, un hombre entona "La Cumparsita" con la letra en otro idioma las mujeres cantan mientras lavan la rima *galega* "Naranja naranjal", una mujer canta en turco, una joven silba la milonga "No me tires con la tapa de la olla", un hombre canturrea la copla santiagueña "Yo soy como aquella piedra/que está tirada en la calle/todos se quejan de mí, /yo no me quejo de nadie"

La escena anticipa el carácter ecuménico de la película en la que, a pesar de los enredos y conflictos, la vida en común de los inmigrantes y los criollos siempre tiene un final reconciliador. La música en común pasa a ser el tango, cantado en este filme por las hermanas

Irma y Élida Lacroix, y la película termina con una alegre ranchera que todos bailan en el conventillo.

Italianos y españoles son los inmigrantes mayormente representados en el cine clásico y tarantelas, jotas y muñeiras son los signos musicales de estos personajes. El ejemplo más notorio es el de Cándida, la inmigrante gallega ingenua, sin educación formal y con un gran corazón que trabaja de empleada en la casa de la familia rica. El exitoso personaje creado por Niní Marshall dio lugar a una saga de filmes: *Cándida* (1939), *Los celos de Cándida* (Bayón Herrera,1940), *Cándida millonaria* (Bayón Herrera, 1941), *Cándida, la mujer del año* (Discépolo, 1943), *Santa Cándida* (Amadori, 1945) y posteriormente *Cleopatra era Cándida* (Saraceni, 1964).

La escena inicial de *Cándida* nos muestra un buque de inmigrantes que arriba al puerto de Buenos Aires al son de una tarantela, pero cuando Cándida desciende las escalerillas un tanto desorientada con sus botinetas, falda y pañuelo campesinos, suena una gaita con una típica melodía gallega. La gaita y el tamboril también acompañan el sueño de Cándida en el hotel de inmigrantes.

El número musical central de la película es la escena en que Cándida y Jesús van a la romería y el tenor de zarzuelas Faustino Arregui canta acompañado por la Rondalla Aragonesa Uzandizaga una copla cuya letra habla de la nostalgia que sentían los inmigrantes por su tierra: "Y se está cruzando el mar/ Cuando se sale de España/ y se está cruzando el mar/ el barco tira p'adelante/ y el alma se queda atrás" coreado luego por el público. Luego hacen su entrada el Conjunto de Gaiteros de Manuel Do Pazo y una pareja con trajes típicos baila la muñeira en el escenario. Cándida y Jesús se suman bailando cómicamente la danza con movimientos un poco torpes o exagerados. Luego la bailaora Anita Del Río se luce con la "Zambra Gitana" del maestro Peláez, con una orquesta moderna de piano, batería y metales (51'24"). La integración de los inmigrantes a una "nueva patria" queda simbolizada con el tango que a continuación toca una orquesta típica en la romería.

En *Cándida millonaria* la inmigración italiana y española quedan representadas en la escena en que Cándida y Marcial escuchan por la ventana los festejos de Navidad del conventillo vecino. Primero, la tarantela con acordeón "Notte di Natale" y luego el tamboril y las gaitas en una muñeira que ellos también bailan con nostalgia. El contraste con el jazz que tratamos en el punto anterior también se repite aquí cuando en la escena siguiente, la hija del inmigrante gallego que hizo fortuna reniega de sus orígenes y celebra la Navidad en una elegante boîte al son del jazz.

La música de la inmigración española también está enunciada en el filme *Tango bar* protagonizado por Gardel. Carlos abandona la fiesta de la primera clase del barco con música de jazz, conga y hasta un aria lírica para acercarse a la cubierta, en donde las clases populares tocan y bailan una jota. Gardel se suma al pueblo cantando la copla "Los ojos de mi moza" ya que le recuerda lo que cantaban su madre y su tía que rememoraban a su España con cantares baturros. Luego canta "Lejana tierra mía" acompañado por acordeón y guitarra (ambas canciones de Gardel y Le Pera) que se resignifica al combinar las nostalgias de la inmigración con la nostalgia tanguera (28'14")[109].

Mención aparte merecen los filmes con ambientación, personajes o adaptaciones españolas como *Bodas de sangre* (1938), *La canción que tú cantabas* (Mileo, 1939), *Mi cielo de Andalucía* (Urgoiti, 1942), *Carmen* (Amadori, 1943) sobre las que hemos profundizado en trabajos anteriores (Chalkho & López Pastor, 2020). Cada una de estas películas presenta una condición excepcional por diversas razones: *Mi cielo de Andalucía* es el único filme dirigido por el español Ricardo Urgoiti, titular de la productora Filmófono, protagonizado por el cantante de copla flamenca Angelillo exiliado en Argentina. *Bodas de sangre* (1938) es también una película excepcional, la única que dirigió Edmundo Guibourg, la única que protagonizó Margarita Xirgu y la única composición original de Juan José Castro. *Carmen*, por su parte, es una adaptación paródica-musical de la ópera de Georges Bizet protagonizada por Niní Marshall.

Como anticipamos al comienzo, las tarantelas son las músicas para representar a los inmigrantes italianos. En la mayoría de las películas las tarantelas aparecen como ambientación musical de las cantinas italianas, como en *La modelo y la estrella* (Romero, 1939), *La canción de los barrios* (Amadori, 1941), *Concierto de almas* (1942) o en escenas festivas de casamiento como en *El último encuentro* (Moglia Barth, 1938) u *Orquesta de señoritas* (1941). En la fiesta de *Bruma del Riachuelo* cantan y bailan la tarantela "Callecitas de mi barrio", del compositor español Alejandro Gutiérrez del Barrio con letra de F.L. Proffy, con una chispeante coreografía con panderetas.

Las representaciones musicales identitarias también se ven reflejadas en la saga de películas que tiene al personaje Alí Salem de la Baraja, creación de Fortunato Benzaquen como protagonista. *Corazón de turco* (1940), *La quinta calumnia* (Migliar, 1941) y *El comisario de Tranco Largo* (Torres Ríos, 1942) son las tres películas centradas en el estereotipo del

[109] Algunos otros filmes que incorporan un número de música española son *Claro de luna* (1942) que presenta una escena en el colmado "Embrujo de Sevilla" con números musicales danzados de copla, fandango y sevillana y *Los ojos más lindos del mundo* (1943) con la inclusión de la canción "Escalera de San Fermín" cantada a dúo y una copla *a capella*.

inmigrante de Medio Oriente que se dedica al comercio, nominado bajo el genérico de "turco" (Abdelwahed, 1991). Alí está acriollado y defiende valores nobles en conjunto con otros estereotipos de inmigrantes como el español y el italiano, con quien la rivalidad comercial cambia hacia una alianza frente a los ricos de la ciudad retratados como caprichosos y despreciativos.

El color musical de medio oriente o *tópico del orientalismo* está especialmente desarrollado en la música no diegética, construida en base a la denominada escala oriental o árabe[110] con orquestación de cuerdas e instrumentos asociados a lo oriental, como melodías en oboe y toques de gong, al modo en que Hollywood retrató sonoramente el universo medio oriental en base a clichés como, por ejemplo, en el filme *Ali Baba Goes to Town* (*Alí Babá en la ciudad*, Butler, 1937) protagonizado por el comediante Eddie Cantor. La música en la escena de la boîte "El Cairo" acompaña a un encantador de serpientes y a la coreografía de la típica danza de los siete velos bailada por odaliscas en un decorado con alfombras, narguiles y tapicería árabe (59').

El este europeo también aparece como la ambientación sonora de identidades. Por ejemplo, el vals "Danubio azul" es la ambientación musical recurrente de la cervecería alemana en el filme *Mateo* (Tinayre, 1937) (50') y en *El diablo con faldas* (Pelay, 1938), la orquesta vienesa Weishaus toca valses bailables y luego una canción en alemán con acordeón en el restaurant (29'15").

La orquesta tzigana de Istvan Weishaus tiene una participación destacada en *Los pagarés de Mendieta* (Torres Ríos, 1939) -que integrada por violines, piano, cello, contrabajo, tambor y címbalo húngaro- realizan una brillante ejecución del "Danubio azul" vestidos con trajes típicos de Hungría (camisas con mangas abuchonadas y bordadas) en la escena del salón de baile. Luego Itsvan interpreta como violinista solista una antigua melodía rusa "Ten piedad de mí", registrada como *Poyaley*[111].

En la comedia *El sillón y la gran duquesa* (Schlieper, 1943) el argumento está basado en la novela satírica soviética de los escritores Iliá Ilf y Yevgueni Petrov *Doce sillas* (1928). Un duque ruso venido a menos trata de recuperar unas joyas escondidas dentro de un sillón luego

[110] La música de la esfera árabe conforma un sistema rico y amplio denominado *maqam*, en tanto que desde el mundo occidental se ha simplificado a una «escala árabe» que consiste en una doble armónica mayor con dos intervalos de segunda aumentada, de ahí su sonoridad exótica. El uso recurrente de estas segundas aumentadas se ha convertido en el típico cliché del orientalismo.

[111] El lugar preponderante que tiene la participación de esta orquesta en la película y en especial, el diálogo con Tito Lusiardo sobre el nombre de la pieza ejecutada nos hace suponer que su inserción se deba a cuestiones comerciales de promoción. La entrada para Itsvan Weihaus en el *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos judíos exiliados durante el nazismo en la Argentina (1933-1945)* de Silvia Glocer explica: Director de orquesta, violinista, compositor. Nació ca. 1904 en Arád, Imperio Austro-húngaro (hoy Rumania). De 1934 a 1936, realizó audiciones en Radio Excelsior dirigiendo su "orquesta vienesa" y su "orquesta zíngara". En 1937, trabajó con su orquesta en Radio Stentor. Fue compositor de valses y otras obras para orquesta de salón. (Glocer, 2021, p. 333)

que se desató la Revolución soviética y este argumento da pie para toda una serie de musicalizaciones rusas, y la inclusión de ballets, como la *Grande Valse* de Frederic Chopin orquestada por Igor Stravinsky y el *Vals en Do Sostenido Menor*, Op.64, No 2, también de Chopin (incluido en el ballet ruso *Les Sylphides*). El folclore ruso está presente con una orquesta que interpreta la célebre canción rusa *Ochi Chernye* (Ojos negros) que aparece recurrentemente en la película en una versión satírica de la histriónica Olinda Bozán a dúo con el duque. La sátira también está presente cuando bailan el "kosachov" como manera de disimular la búsqueda de las joyas en el sillón.

La música rusa también está presente en *Eclipse de sol* (1943) en la escena del restaurant *Balalaika*, musicalizado con folclore ruso de balalaikas y la canción "Vodka" que el mesero, un violinista y un intérprete de balalaika les cantan en la mesa a los protagonistas con los típicos *accelerandos* del folclore ruso (16'26"). El restaurant ruso, comparte el cartel de los exotismos musicales con la boîte "Copacabana" del mismo filme, decorada con palmeras y en donde suenan congas y jazz.

3.7. La música clásica en la pantalla: entre la jerarquización y la parodia.

En este apartado estudiamos las apariciones en pantalla de la denominada "música clásica" y sus asociaciones de sentido e identitarias. De modo similar al jazz que analizamos en el apartado anterior, estas músicas están asociadas a imaginarios de alta cultura, burguesía y pasado, y en la mayoría de las representaciones aparecen connotando estos sentidos.

Las asociaciones cristalizadas habilitan diversos usos: la jerarquización de personajes e identidades mediante sus consumos culturales "cultos" y el uso paródico que se asienta sobre los sentidos compartidos de esta codificación para ridiculizar a la burguesía caracterizada como altanera e insensible, en un juego de opuestos con las clases populares solidarias y bondadosas (Karush, 2013). Estas músicas también representan a la figura del músico profesional y al maestro de música, que aparecen como personajes característicos en los filmes que tematizan la vida, ascenso o fracaso de los músicos en el argumento.

3.7.1. "Las ricas herederas se reúnen alrededor del piano"

Una de las figuras más recurrentes de la mujer y la música en el cine es la de la joven pianista o cantante que ameniza el salón burgués decimonónico. Como signo omnipresente en las películas de temática histórica estas mujeres interpretaban valses, aires folclóricos y piezas del

repertorio académico del siglo XIX. Fréderic Chopin fue uno de los compositores predilectos y más interpretados en estas escenas[112].

La novela de un joven pobre (Bayón Herrera, 1942) es una adaptación de la francesa *Le Roman d'un jeune homme pauvre* de Octave Feuillet ambientada en los años subsiguientes al triunfo de Justo José de Urquiza en Caseros. El joven estanciero que interpreta Hugo del Carril recibe una herencia en total bancarrota y el notario de la familia le recomienda asistir a las tertulias de la casa de los Medina:

> A veces se juntan en aquella casona de San Isidro varios millones de pesos, cuyas ricas herederas se reúnen alrededor del piano en el que la niña Margarita -única heredera de los Medina- ejecuta las más delicadas sonatas de Schubert, Brahms… (16').

Tertulias de jóvenes ricas que tocan y cantan alrededor del piano conforma una categoría indisoluble. La escena comienza con Margarita (Amanda Ledesma) tocando y cantando la canción de cuna de Johannes Bramhs (en castellano) y luego un vals vienés que los asistentes bailan en la terraza. El retrato musical de la oligarquía terrateniente se completa mediante el folclore, con la vidalita estilizada "La niña del buen amor" compuesta para la película por Tito Ribero y E. Alvarado que canta Hugo del Carril y acompaña Amanda Ledesma al piano, a la que se suma una orquesta no diegética.

La traducción o reescritura de las letras de las piezas estaba bastante difundida, como la versión del vals de Gabriel Fauré "Le papillon et la Fleur" sobre el poema de Victor Hugo -aquí con letra en castellano de Homero Manzi- que canta Libertad Lamarque en *La casa del recuerdo* (Saslavsky,1940) acompañada al piano por su madre (Elsa O'Connor). Lamarque enfatiza el tono angelical y aniñado de su personaje cantando en su registro de soprano ligera y realizando giros de vals con un vestido largo con moños y un abanico en la mano (16'50"). En la escena del baile, danzan en parejas la *Mazurka* Op.33 N°2 de Frederic Chopin, ejecutada al piano por una de las damas que además da las entradas en voz alta para las figuras coreográficas (1:10'5").

También el folclore está presente en esta ambientación histórica de la clase alta cuando Lamarque canta acompañándose con la guitarra junto a su prometido, la zamba "El Cañaveral" de Andrés Chazarreta y Homero Manzi (58'17").

En *Los ojos más lindos del mundo* (Saslavsky, 1943), la ejecución al piano por las jóvenes diletantes es la ocasión para presentarse en sociedad, y también, es la oportunidad para el flirteo,

[112] El tópico de la mujer pianista en el salón burgués, la enseñanza del piano a las niñas y jóvenes como parte obligatoria de la educación y el repertorio pianístico dedicado a las mujeres durante el siglo XIX y XX ha sido un tema de alcance social y no exclusivamente cinematográfico. Para ampliar sobre esta cuestión véase *Música, género y educación* de Lucy Green (2001), *The instrument of the Century: The piano as an icon of female sexuality un the Nineteenth Century* de Laura Vorachek (2000) y *Nineteenth-Century Piano Music* editado por R. Larry Todd (2004), entre otros textos que en los últimos años han abordado el tema desde la perspectiva de género.

cuando el personaje de Amelia Bence toca a cuatro manos con Pedro López Lagar. Las piezas son valses, en particular el célebre vals "Fascination" (1905) compuesto por Fermo Dante Marchetti y letra de Maurice de Féraudy que se repite en el filme constituyéndose en la música romántica de la pareja (17'17", 27'5"). La música clásica del filme se completa con las piezas que suenan en la diégesis, en la escena del festival musical como el "Menuetto" de *Eine Kleine Nachtmusik* (Pequeña música nocturna) de Wogfang Mozart, la *Marcha Radetzky* de Johann Strauss (padre) como fondo del cuadro patriótico y *Geschichten aus dem Wienerwald* (Cuentos de los bosques de Viena) de Johann Strauss (hijo), que aportan el sonido de elegancia, distinción y nostalgia de una clase alta que remite al pasado.



Figura 27 El piano ejecutado por mujeres en los filmes de ambientación histórica *Amalia*, *La casa del recuerdo* y *La guerra gaucha*

El piano ejecutado por mujeres es ubicuo en casi todas las películas de ambientación histórica y completamos el panorama mencionando escenas similares en *Amalia* (1936), *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937), *Así es la vida* (1939), *La guerra gaucha* (1942), *La piel de zapa* (Bayón Herrera, 1943), *La casa de los cuervos* (Borcosque, 1941), *Papá tiene novia* (1941), *El espejo* (Mugica, 1943) *y Safo, historia de una pasión* (1943).

3.7.2. "Y novias que tocan el piano…"

Las mujeres y el piano no es un tópico exclusivo del pasado. Si bien su origen se remonta a la formación de las jóvenes burguesas en el siglo XIX y al salón burgués como la escena dilecta para esta configuración, su sentido se propaga sobre el siglo XX y el efecto de jerarquización mediante la ejecución pianística alcanza a las clases medias y populares como factor de ascenso social.

La proliferación de los conservatorios y la figura de la profesora de piano están presentes en las películas ambientadas en las décadas de 1930 y 1940, en las que se mantiene la ejecución del piano como signo de estatus social, ascenso y virtud femenina.

Como anticipa el relato introductorio de *Adolescencia* (Mugica, 1942) el piano forma parte del paisaje burgués al caracterizar al barrio y a esta clase social como la nueva protagonista de la comedia burguesa: "uno de esos barrios apacibles, con grandes arboledas y casas con jardín

(…) barrios tranquilos, con chicas en los balcones, muchachos que hacen la pasada y novias que tocan el piano" (1'7"). El tópico está presente ya desde la segunda película sonora *Los tres berretines* (1933), en la que la joven de clase alta Susana del Solar (Luisa Vehil) toca el piano y practica ballet clásico, en tanto que la movilidad social queda establecida mediante el romance con Eduardo el hijo del inmigrante gallego que se recibió de arquitecto.

Las comedias burguesas o "cine de ingenuas" protagonizadas por jovencitas dulces y chispeantes recogen esta tradición pianística (Kelly Hopfenblatt, 2019). *Soñar no cuesta nada* (Amadori, 1941) y *Claro de luna* (Amadori, 1942) protagonizadas por las gemelas Mirtha y Silvia Legrand juegan enredos y equívocos por su parecido físico. En *Soñar no cuesta nada* Silvita (Silvia Legrand) es la joven rica que "estudia piano, violín, danzas clásicas, tres idiomas" e interpreta el nocturno *Liebestraum* Nº 3 (Sueño de amor) de Franz Lizt (1:21'12"6). En oposición, Mirtha Rodelli "Trencita" (Mirtha Legrand), su sosías pobre, es una chica huérfana sin modales. Al modo del príncipe y el mendigo se ponen de acuerdo e intercambian roles para conseguir al final, la reunión de la familia estereotípica.

El argumento de las mellizas opuestas se repite en *Claro de luna* (1942), que desde el título expresa el carácter musical de la película. Silvia es una joven promesa como concertista de piano formada por su tío que tiene un conservatorio pero que está en declive. Mirtha, por el contrario, no quiere estudiar y se sacrifica trabajando en una fábrica para sostener la familia. El filme comienza con el concierto de Silvia en el colegio, donde toca "Bénédiction de Dieu dans la solitude" (1847) una pieza del ciclo de *Armonías poéticas y religiosas* de Franz Liszt, y luego interpreta en dos escenas la célebre sonata *Claro de Luna* de Ludwig Van Beethoven que da título a la película. Mirtha Legrand, en su rol de ingenua de comedia burguesa, también toca el piano en la emblemática película *Los martes orquídeas* (Mugica, 1941).

La sonata *Claro de luna* es uno de esos "clásicos populares" altamente difundidos. Está presente al modo de citas recurrentes en la película *Claro de Luna*, aparece en *Puerta cerrada* (1939), interpretada por un pianista ciego y acompañando la tristeza y el dolor de Nina (Libertad Lamarque) y en *Mañana me suicido* (1942).

Esta última película, dirigida por Carlos Schliepper, revisita el musical radiofónico de la década de 1930 que analizamos anteriormente, pero bajo el género de la comedia burguesa. La selección musical es multigenérica y la protagonista (Clara del Valle interpretada por Amanda Ledesma) es una cantante romántica y refinada, que aborda un repertorio clásico y se resiste a cantar tangos. Luego de cantar la *chanson* francesa "Plaisir d'amour" de Jean Paul Égide Martini, el auspiciante le pide que cante tangos:

-“A media luz” y “Mano a mano”, eso es lo que quiere el público Clarita, hay que pensar en variar el repertorio.
- Qué esperanza! Yo nunca dejaré de ser quien soy (…) No descenderé nunca al gusto de la gente corriente. Yo canto para las almas sensibles (5’20”).

La sensibilidad musical aparece asociada aquí a la canción romántica, a la música clásica, al refinamiento y a los círculos artísticos en los que Clara es reconocida artísticamente. El estudio radial es también muy distinto a los anteriores: un escenario amplio con cielorraso y tarimas *art decó*, columnas y escaleras blancas y un piano de cola blanco redondean una imagen elegante y sofisticada.

El personaje de Ledesma toca también al piano, “Träumerei” No. 7 del *Kinderszenen* (Escenas infantiles) de Robert Schumann (48'24") y otras canciones románticas a dúo junto al personaje de Alberto Vila, compuestas para la película por Gutiérrez del Barrio y con arreglos orquestales al modo hollywoodense, similares también al clima de las canciones que la inglesa Vera Lynn entonaba en su programa radial (McQuiston, 2013). Finalmente, luego de toda una trama de enredos amorosos, Clara canta el tango “Al compás del corazón” con arreglos orquestales estilizados y sin énfasis rítmicos. La oposición culto-popular se reactiva en este filme en donde la música clásica permanece en una esfera irreal asociada al refinamiento, la sensibilidad y la cultura, al tiempo que se disocia de lo popular, de la realidad y de lo que los radioescuchas quieren.



Figura 28 Fotogramas de las escenas de jóvenes burguesas interpretando el piano en las películas *Los tres berretines* (1933), *Claro de luna* (1942) y *El solterón* (1940)

La ejecución del piano asociado a la clase alta queda plasmado en la película *Mujeres que trabajan* (Romero, 1938). Ana María del Solar (Mecha Ortiz) es una joven rica que queda en la calle y tiene que ir a vivir a la pensión. En una escena toca el *Nocturno N° 2 Op. 9* de Frederic Chopin mientras las chicas leen, cosen, escriben cartas, juegan a las damas, una le enseña a otra a multiplicar en torno a la mesa en una velada distinta al “aristocratismo”[113]. El famoso *Nocturno* de Chopin, además de otras tantas obras del compositor, aparece en varias películas, como emblemático “clásico popular”: interpretado en un piano de cola blanco por Isabel, la

[113] Expresión que usa en la película el personaje Catita (Niní Marshall) para referirse despectivamente a la clase alta.

joven rica de *24 horas en libertad* (1939), en *La casa del recuerdo* (1940), y es citado también en la música extradiegética y en la escena del concierto en el Teatro Colón de *La novia de Primavera* (Christensen, 1942) en versión para violín y piano.

El tópico de la mujer burguesa que toca el piano se amplía conforme crece, justamente, la comedia burguesa y como explica Leonardo Maldonado, en varias películas la ejecución del piano está asociada al enamoramiento de los personajes y al cortejo (Maldonado, 2020).

La figura de la mujer pianista o instrumentista también aparece en la representación de las clases populares, pero con una variante frente a la joven rica: la música es un instrumento para anhelar y en muchos casos alcanzar el triunfo artístico y el ascenso social, que en la mayoría de los casos recae sobre la cantante. La película emblemática del trabajo musical femenino es *Orquesta de señoritas* (1941), protagonizada por Niní Marshall en el rol de la directora de la agrupación que toca en una confitería. También en la pensión popular donde viven las mujeres trabajadoras hay un piano interpretado por una de las chicas, como en *Napoleón* (Amadori, 1941).

La enseñanza de la música y las figuras del maestro y maestra de música también son recurrentes, como en *La maestrita de los obreros* (de Zavalía, 1942), en donde la clase de música y el coro forma parte del currículo para niños y mujeres, la clase de música de *Cuando florezca el naranjo* (1943), el modo en que se gana la vida dando clases de piano (Libertad Lamarque) en *Yo conocí a esa mujer* (Borcosque, 1942) o el coro de niños que dirige (Delia Garcés) en *Veinte años y una noche* (de Zavalía, 1941), entre otros.

La figura del músico profesional de repertorio clásico también aparece en varias películas. En *El loco serenata* (1939) Pepe Arias interpreta a "El Gran Dorval", un eximio violinista que tuvo un pasado célebre y ahora vive pobremente como un mendigo. El filme de Saslavsky pertenece a un género inclasificable ya que mezcla el personaje del violinista de concierto con una trama policial, una retórica de melodrama y escenas circenses. La "Serenata" (el lied *Ständchen* de Franz Schubert de la colección póstuma *Schwanengesang*) es una melodía omnipresente en la película, tocada en el violín por el protagonista, que es apodado así, justamente, porque toca siempre la serenata de Schubert.

"La vida tiene otras cosas que el dinero… la música!, pero no la música que se vende, la otra!" (21'10") expresa el protagonista dejando claro que la música clásica es "la otra", la que se mantiene pura por fuera de las leyes espurias de la industria. Como sintetiza Bourdieu al caracterizar la conformación del campo del arte: "que nadie entre aquí si tiene preocupaciones comerciales" (Bourdieu, 1997).

En *Concierto de almas* (1942) y *Dieciséis años* (1943) los protagonistas masculinos son concertistas de piano. En *Concierto de almas*, Fernando (López Lagar) es un paciente amnésico que recupera la memoria a través de reconectarse con la música y recordar que era un eximio concertista. El argumento es ideal para que Julián Bautista despliegue una partitura incidental en un estilo *concertante* entre el piano y la orquesta, en tanto que en la diégesis suenan fragmentos de Estudio N.º 12 en Do menor "Revolucionario" de Chopin Op Nº 10 y la Polonesa Op. 53, "Heroica".

En *Dieciséis años*, George Rigaud encarna a un famoso concertista francés y al igual que en *Concierto…* el compositor George Andreani utiliza el recurso para construir la música incidental en base a un leitmotiv que explota el estilo *concertante* del piano solista y la orquesta. En muchos casos las obras clásicas están acreditadas en los títulos y mientras la música clásica eleva el nivel social de los personajes involucrados es también una herramienta para jerarquizar con su presencia a la película misma.

3.7.3. "¡Ohhh! ¡Lo que es la ignorancia musical!"

En *Orquesta de señoritas* (1941) Niní Marshall encarna al rutilante personaje de la directora (y protectora) de una orquesta de chicas que tocan en una confitería. La película está llena de números musicales de clásicos populares y también, de graciosos chistes sobre la música, como cuando les pide que se apuren ya que tiene que irse rápido para solucionar un enredo: "chicas apuren el final, tiempo de *galop*, tocan la parte cantábile rapidísimo para terminar antes" a lo que el gerente italiano manda a preguntar "si toca ligero porque es moda o porque se ha vuelto loca" (2'25").

El contraste entre clásico y popular está presente en las disputas por el repertorio como queda plasmado en el siguiente diálogo:

> -Gerente: (...) lo que usted tiene que cambiar es el repertorio" (...) ojalá (..) tocaran una rumba un tango que es lo que le gusta a la gente"
> -Níní: ¡oohhh! lo que es la ignorancia musical (...) ¿y yo voy a tener un conjunto de todas profesoras diplomadas para tocar tango? (30')

Luego le pide algo que tenga "más color" y Niní les dicen que toquen "El Danubio azul" que tiene color y "si no le gusta azul lo hacemos verde".

La comedia de enredos alterna con las piezas clásicas que toca la orquesta "Lysistrata", con los graciosos gestos de Niní en la dirección: el *Pizzicato* del ballet *Sylvia* de Léo Delibes, un fragmento de *La traviata* (Verdi), el vals *Il Bacio* de Luigi Arditi, el vals "Sobre las olas" de Juventino Rosas, la *Marcha Radetzky* de Johann Strauss, *Un sueño después del baile* de Felipe

Villanueva y el "Aria de la locura", de *Lucia de Lamermour* de Gaetano Donizetti, con gestos de dirección y *accelerandos* exagerados, además tocada bastante rápido,

También hay espacio para la música popular como el corrido compuesto por Francisco Canaro y Ernesto Famá "Yo te lo arreglo todo", con una letra asociada al argumento del filme que canta Marshall acompañada por la orquesta (26'15"), y la conga que bailan en la escena de la boîte.

En las primeras décadas del siglo XX, la ópera era un espectáculo difundido tanto entre las élites como entre los públicos masivos, conformados mayormente por los inmigrantes italianos (Pesce, 2016) (Mertnoff, 2019) (Corrado, 2010) (Pujol, 1989). Por esto no sorprende que las arias, fragmentos de óperas célebres y algunas composiciones originales hayan estado presentes en la pantalla, al punto que se realizaron dos películas basadas en óperas y con ciertas adaptaciones musicales: *El matrero* (Caviglia, 1939) basada en la ópera homónima con música del compositor nacionalista Felipe Boero y libreto de Yamandú Rodríguez y *Carmen* (1943), una parodia protagonizada por Niní Marshall sobre la célebre ópera de Georges Bizet.

La ópera, al igual que el *vaudeville*, el teatro musical o de revistas y la zarzuela, conviven como formatos emparentados al cine, y el bel canto es una de las prácticas más parodiadas en las películas.

La adaptación musical de *El Matrero* fue realizada por Mario Maurano, y la música es uno de los pocos aspectos que Domingo Di Núbila rescata en la crítica del filme: "La excelente partitura de Boero, bien adaptada por Mario Maurano, y la buena fotografía de Alton, quedaron como lo mejor del balance de este honroso fracaso" (Di Núbila, 1998)[114]. Las versiones entre las músicas de la ópera original y la película son bastante diferentes. La primera, aunque obvia diferencia, es que los diálogos del filme no están cantados sino declamados en un tono de melodrama gauchesco. La segunda es que las canciones de la película están cantadas por el protagonista Agustín Irusta que tiene un registro y color vocal claro y alejado del bel canto, más cerca del folclore pampeano que del lirismo tanguero de otros cantores nacionales. Por ejemplo, cuando Pedro Cruz llega al rancho y canta un aria de amor a Pontezuela, en la ópera está acompañado por la orquesta, primero con *pizzicatos* sutiles que crecen a un acompañamiento de notas largas en las cuerdas y pedales en las maderas. En la película se apela al realismo y la canción está interpretada como un estilo, acompañada con arpegiados típicos criollos en la

[114] La ópera *El Matrero* fue estrenada el 12 de julio de 1929 en el Teatro Colón de Buenos Aires y dirigida por Héctor Panizza. Enmarcada en el nacionalismo musical, la obra es considerada un hito en la historia de la música sudamericana y una obra pionera en términos de su libreto en castellano. Para ampliar sobre esta ópera véase: "El Matrero de Felipe Boero, una ópera nacional de proyección universal" de María Claudia Albini y Edgardo Cianciaroso (Albini & Cianciaroso, 2010).

guitarra. La respuesta de rechazo de la "huraña" Pontezuela es un aria en la ópera, y un diálogo en la película.

Maurano toma las melodías y armonías de la ópera y adapta formalmente las entradas a los requerimientos del montaje cinematográfico. Si bien hay muchas diferencias, cabe señalar la cercanía del lenguaje musical entre las dos obras, con el uso de recursos y materiales que construyen la narración dramática en los dos formatos, como las omnipresentes carrerillas y los tópicos de la ópera *buffa*, la *ombra* y la *tempesta*[115].

La cercanía entre el modelo musical aplicado a la narración operística y a la narración cinematográfica no es algo exclusivo de esta obra, sino que por el contrario y tal como lo explicamos en el capítulo 1, la música del cine clásico se construye con similitudes a la orquestación y los tópicos operísticos de la segunda mitad del siglo XIX.

La película *La modelo y la estrella* (1939) tiene a la ópera y a los cantantes como tema argumental y excusa para insertar arias y fragmentos operísticos. La excéntrica diva estadounidense Miss Barbara Miller (June Marlowe) llega a Buenos Aires contratada por el Teatro Colón e irrumpe entre la pareja de Jorge, un cantante que aspira a triunfar -interpretado por el barítono y actor uruguayo Fernando Borel- y su novia, Alita Román, una chica que trabaja de modelo en una casa de modas y que, en secreto, ayuda a Jorge económicamente para que pueda triunfar. Los estereotipos operísticos se completan con Nicola, el maestro de música italiano que mantiene una rivalidad con otro director, al punto de pelearse en un ensayo por los criterios musicales de dirección.

Borel canta "Si púo?" de *Pagliacci* luego de un fragmento de la obertura en un teatrito popular en el que el público italiano silba, aplaude, comenta fervorosamente, en tanto que la performance termina en una gran pelea. Los cantantes transitan fluidamente entre la ópera y la música popular: Borel y Román cantan una tarantela y una marcha en la cantina y Marlowe brilla con un foxtrot. El filme muestra dos ámbitos de la ópera porteña: el teatro popular italiano y el estreno en el Colón, en donde Marlowe y Borel cantan el aria "L'amour est un oiseau rebelle" y el Aria del toreador "Votre toast, je peux vous le rendre" de la ópera *Carmen* de George Bizet en italiano (en vez del original en francés)[116].

La fluidez entre el bel canto y la canción popular también está presente en *Madreselva* (1938) protagonizada por Libertad Lamarque y Hugo del Carril. Lamarque hacía gala de un gran

[115] La versión operística y la versión cinematográfica de *El matrero* ameritan un estudio comparativo en profundidad que excede este trabajo y se propone como tema para futuros estudios ampliatorios.

[116] Si bien en el filme se hace referencia al Teatro Colón, la locación no corresponde a este teatro. Solo algunas escenas exteriores fueron filmadas en su fachada. La orquesta fue dirigida por Antonio Maravanti.

virtuosismo vocal como soprano ligera que le permitía interpretar arias de ópera con gran soltura. En este caso, probablemente su encasillamiento como cantante popular hizo que algunos no creyeran que era ella quien cantaba las arias. Al respecto, recuerda en sus memorias:

> "Por otro lado, tenía la firme y entusiasta insistencia de la famosa cantante Gabriela Besan quien después de oírme cantar varios trozos de ópera en "Madreselva" (por cierto, que en Buenos Aires nadie creyó que era mi voz) me aseguraba que haría de mí una gran figura del 'bel canto'…" (Lamarque, 1986, p. 203).

La crítica de la época ponderó la performance de Lamarque, destacando su capacidad en el mundo tanguero y en el mundo operístico: "Cuando canta el tango "MADRESELVA" (de Canaro y Amadori) o cuando afronta su éxito rotundo en trozos de óperas, logra un notable acierto de emoción y buen gusto. (…) Magnífica en la dulce CANCION DE AMOR de Litz (sic)" (*La prensa* 6/10/1938 como se citó en Lamarque, 1986, p. 234).

La canción "Muñecos" que Libertad canta mientras maneja los hilos de una marioneta, con música de Alfredo Malerba y letra del director del filme Luis César Amadori, sintetiza también la confluencia lírica entre el mundo popular y el operístico. Se trata de un tema en 6/8, de carácter marcial con melismas operísticos virtuosos, acompañada por piano, luego orquesta extradiegética y el coro de los parroquianos que asisten a la cantina popular.

El ascenso y la renuncia amorosa como dos tópicos argumentales característicos del melodrama aparecen aquí aplicados a la carrera de la cantante lírica (Rodríguez Riva, 2014). La secuencia del derrotero artístico de Blanca/Gloria Selva inicia con la imagen del barco en el que viaja a Europa y del mar, con sobre impresos de paisajes de ciudades, afiches, partituras, ovaciones del público en grandes teatros y fragmentos de las arias "Un bel di" (de la ópera *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini), "Numi, pietá" (de *Aída*, de Giuseppe Verdi) y "Si mi chiamano Mimi" (*La bohème* de Puccini) cantadas por Libertad caracterizada como Madame Buterfly, Aída y Mimi.



Figura 29 Libertad Lamarque caracterizada Madama Butterfly, Aída y Mimi en el filme *Madreselva*

La cercanía de Luis César Amadori con la ópera no es casual, ya que había trabajado en su juventud como cronista en el Teatro Colón para el periódico *Última Hora* y capitalizó toda esa experiencia en la inclusión de música clásica y ópera en sus filmes (Saítta & Romero, 2002). *Caminito de gloria* (1939), también con Libertad Lamarque, repite la idea del ascenso de una

cantante, aunque con la introducción de elementos paródicos. La compañía lírica de los comienzos es modesta y realiza giras por el interior. La *prima donna* es despótica y en una función de *Il trovatore* (de Giuseppe Verdi) que comienza con el coro de los gitanos, sucede una escena cómica al pelearse las dos cantantes en escena mientras cantan el aria "Stride la vampa" terminando en un desastroso y cómico fin de función.

La explotación paródica de la ópera encuentra su película más relumbrante en la gran producción de *Carmen* (1943), también dirigida por Amadori para Argentina Sono Film. El filme repite una pelea de mujeres en escena, luego de la cual Niní se desmaya y sueña que es Carmen, la protagonista de la obra.

De la ópera se conservan las arias y coros más célebres, cantados en italiano tal como era habitual en la época en vez del original en francés, con música orquestal adaptada y dirigida por Mario Maurano[117], aunque también se incluye un número típico andaluz, la bulería "A ti Carmen" de Javier Ojer cantada y bailada por Juan José Padilla. El resplandor cómico descansa en la figura de Niní Marshall y en un guion que establece chistes con cuestiones de la actualidad argentina, como el contrabando de gomas de automóviles, la referencia a la película *Sangre y arena* (Mamoulian, 1941), un toro que habla o referencias a la transmisión radial.

El canto lírico es un elemento para connotar aburguesamiento, distinción y ascenso social, como en *La casa de los millones* (1942), en donde la sobrina dulce e ingenua de la nueva rica Olinda Bozán se luce con las arias ligeras "O légère hirondelle" de la ópera *Mireille* de Charles Gounod y el bolero español "Danza de Goya" de Alejandro Gutiérrez del Barrio. Pero también el bel canto es motivo de burla a la alta cultura, como en las arias paródicas de *Ídolos de la Radio* (1934) y *Radio Bar* (1936) que explicamos anteriormente.

En *El haragán de la familia* (Amadori, 1940) el mismo Amadori se burla de los consumos culturales de la burguesía. Ernesto toca virtuosamente al piano el *Vals III* Op. 70 de Chopin mientras le pregunta a Teobaldo (Pepe Arias): "- ¿A usted le gusta la buena música? – Si…, pero no importa! Siga tocando…". En otra escena, Teobaldo le va indicando que musicalice el clima según lo que va a decir: "che vos, música grave" "alegría general, plin, plin, plin…" "mandate la de Mendelsohn (marcha nupcial)" (1:15'). La familia burguesa en decadencia recibe el reclamo del almacenero porque no pagan la cuenta, con la frase: "Menos piano y más vergüenza!" (1:20').

[117] Acreditado en los títulos como: "Realización cinematográfica con páginas musicales del ilustre compositor Jorge Bizet. Sincronización musical y dirección de orquesta Mario Maurano."

3.8. Reflexiones finales del capítulo

El interrogante principal al que intentamos responder en este capítulo se puede sintetizar en ¿cómo funcionó en el cine clásico la representación de las identidades mediante las canciones y músicas diegéticas? Estas representaciones se registran desde y sobre los cuerpos, que cantan, tocan y bailan, a diferencia de las músicas no diegéticas -que trataremos en el capítulo siguiente- y que como analizaremos, juegan un rol omnisciente, incorpóreo, por fuera de la discusión de las identidades locales y sonando en un lenguaje internacionalista, cuya herencia de la música académica del siglo XIX ya la había estigmatizado como aquella música universal, abstracta, por encima de las localías y para toda la humanidad (Dahlhaus,1989, 1999).

Mientras que el tango, el jazz y el folclore eran las músicas mayoritarias de consumo popular en la época en radios, discos y partituras, otras músicas menos masivas, pero presentes en el espectro social de la inmigración, son utilizadas como anclaje identitario: la muñeira para la gallega, el "Danubio azul" en el bar alemán o los melismas de la música de medio oriente para el "turco".

Esta operación no es exclusiva del cine argentino, sino que el cine internacional ha utilizado (y sigue usando) a las músicas como referencias de personajes y lugares, y estos sentidos musicales no son simplemente informativos o funcionales, sino que como lo estudia Anahid Kassabian, involucran procesos de identificación con los públicos (2002). Por ejemplo, el filme *The informer* (El delator, Ford, 1935) con música de Max Steiner utiliza una canción irlandesa en la diégesis para ambientar la película en las calles de Dublín de la década de 1920 o la película *Flying down to Rio* (*Volando a Río*, Freeland,1933) con la canción "Carioca" para representar el ambiente exotizado de Rio de Janeiro.

Lo que aquí sostenemos es que la composición social y demográfica de la Argentina signada por el denominado "aluvión inmigratorio" (Romero, 2001) (Devoto, 2003) (Germani, 1971 [1962]) produjo un espectro de músicas muy diverso que quedaron plasmadas en las películas. Estos musicales "multigénero" son un sello distintivo de la cinematografía argentina de la época que lo diferencia de los musicales estadounidenses, centrados en el universo del jazz.

Para avanzar de manera más específica sobre la condición de multigénero de los musicales argentinos como factor de diferenciación respecto de otras cinematografías se debería emprender un estudio comparado que excede a este trabajo, sin embargo, en esta instancia y en base a lo relevado dejamos planteado y abierto el tema para futuros estudios.

El tango, a diferencia de los otros géneros, suma algunas particularidades que lo posicionaron en un lugar central de las películas, más allá de que cuantitativamente su presencia no sea tan omnipresente y excluyente como plantearon las historias del cine. Estas particularidades son la

retórica discursiva del ascenso, la legitimación y la consagración del género presente en las películas y al mismo tiempo, este discurso del ascenso se relaciona con la cultura inmigrante del anhelo, la aspiración y el ascenso social. Es decir, el relato de las historias del tango y de los artistas se vincula con discursividades presentes en lo social y con la construcción de procesos de identificación (Arfuch, 2005) (Chartier, 1995).

A diferencia de esto, el folclore se representa mediado, con algún tipo de operación en la representación que lo trae a la modernidad, ya sea mediante la espectacularización escénica o a través de su representación histórica y rural. Mientras que el tango *es* la música popular del momento, el folclore ocupa el lugar de la música fundacional de la nación. Sobre los usos del tango en el cine recayeron críticas y debates, en tanto que lo folclórico parecería pertenecer al pasado mítico legitimado e incuestionable.

El espectro de géneros que describimos y analizamos en este capítulo reflejan la "cultura de la mezcla" de las modernidades "no centrales" o alternativas, primitivas, vernáculas o periféricas, en tanto diversos adjetivos para caracterizar la experiencia de lo moderno, como trazamos en el capítulo 2 (Arfuch, 2005) (Bratu Hansen, 2012) (Gaonkar, 2001) (Garramuño, 2007) (Karush, 2013) (Sarlo, 1988).

Los distintos géneros musicales representan identidades asociadas discursivamente a posiciones opuestas sobre tradición y modernidad, pero también, simbolizan la amalgama que proponen las confluencias de significados de la modernidad alternativa. Los géneros musicales se interseccionan, se prestan entre sí sus instrumentaciones, ritmos y armonías construyendo una configuración sonora de las mixturas, las contradicciones, como metáforas de la experiencia de modernidad expresada en los sonidos del cine. Las antinomias musicales que representan las identidades nunca son fijas, sino que por el contrario, a lo largo del mapa panorámico de las películas, estas tensiones mutan, son inestables, ambiguas, cambiantes y también mezcladas.

Capítulo 4 Los fondos musicales como dispositivo de enunciación internacional

4.1. El modelo musical clásico

Hollywood nos ha dado la pauta; pero, es preciso reconocerlo,
también nos ha dado obras maestras en el género.
Julián Bautista (1953, s/p.)

En este capítulo abordamos un estudio de las músicas no diegéticas haciendo foco en el modo en que respondieron al modelo de enunciación clásico internacional. La hipótesis que sostenemos es que la musicalización fílmica respondió al sistema de enunciación inherente al dispositivo cinematográfico de la época, es decir, a la factura fílmica en sí con cierta independencia del tema, color local o argumento nacional de la película.

Nos proponemos fundamentar mediante una combinación entre el análisis musical y el análisis fílmico el modo en que las músicas no diegéticas se construyeron de acuerdo con el modelo clásico internacional de la música cinematográfica (Kalinak, 1992). En este primer apartado describimos las regularidades constitutivas del modelo y en los apartados siguientes, analizamos en profundidad cada uno de los elementos mediante los que el modelo se corporizó en el cine argentino, con la ejemplificación y análisis de diversas películas.

Lo que nos interesa destacar es que el modelo musical del cine clásico predominó como operación, aun cuando a través de este lenguaje se enuncia "lo nacional", mediante transposiciones y estilizaciones orquestales del folclore o de la música indígena.

Para finalizar, ofrecemos un análisis particular sobre el tratamiento del tópico del indigenismo, que se construyó con el típico lenguaje sinfónico de la música cinematográfica no diegética y emparentado con la invención indigenista que musicaliza los *westerns* estadounidenses.

Si bien en esta tesis sostenemos que el modelo musical del cine clásico comienza a consolidarse en Argentina entre 1936 y 1937 con la realización de partituras orquestales completas, observaremos a través de los ejemplos analizados en este capítulo que esta consolidación no fue algo repentino, sino que consistió en un proceso no homogéneo en el que ya a partir del comienzo del sonoro en 1933, se encuentran fragmentos musicales que anticipan algunas de las características del modelo musical del cine clásico.

Con las denominaciones de "fondo musical", "música de fondo", "acompañamiento musical", "composiciones musicales", "música descriptiva", "ilustración musical", "comentarios

musicales", "motivos musicales", "sincronización musical", "interpretación musical", "música original", "dirección musical", "dirección orquestal", o simplemente "música" se denominaron y acreditaron a las músicas no diegéticas en las películas. Resulta relevante detenernos en estas denominaciones ya que nos permiten analizar los modos en que estas músicas se pensaban y se realizaban en la época, es decir, cuáles eran las prácticas, las funciones y roles con los que la industria y los realizadores las concebían.

Las denominaciones que detallamos no son palabras arbitrarias, sino que describen aspectos de la práctica que desarrollaremos a continuación y que se sintetizan en las ideas de *fondo, descriptivismo o ilustración*, *sincronización*, *motivos musicales, música original* y *composición, dirección* e *interpretación.*

El primer título que describimos es el concepto de *fondo*, que evidentemente apela a una música que está por detrás, construyendo una base sonora y un apoyo para aquello que sucede en la superficie (imágenes y sonidos diegéticos). El concepto de *acompañamiento* musical también refiere a esta idea, es decir, a una música que acompaña y que lo hace por detrás, desde el fondo. Desde la perspectiva teórica, la idea de la música cinematográfica como fondo también fue tratada por Sigfried Kracauer como la función principal de lo musical en su *Teoría del cine*, tal como anticipamos en el capítulo 1 (Kracauer, 1996).

El estudio canónico de la música para cine *Unheard melodies* de Claudia Gorbman (1987) justamente explica que la condición central de la música no diegética es que está ubicada en el fondo. Un fondo que es ante todo una convención naturalizada y poderosa que opera afectando al clima de la escena de modo *"unheard",* inaudible o desapercibido. La convención clásica además impone que la ejecución de esa música no se vea jamás en la pantalla cuando el cine sonoro construye ese espacio novedoso denominado por Gorbman "no diegético" -por fuera del universo ficcional del filme- y que implica una separación conceptual entre diégesis y no diégesis.

En la introducción de *Unheard melodies*, Gorbman nos invita a imaginar un cine que de manera contra fáctica se hubiera creado sin este acompañamiento externo y solo con los sonidos y las músicas de la "realidad". Esta suposición es útil para comprender la potencia naturalizada del artificio musical, y el modo en que afecta a los públicos y condiciona la percepción de la narración fílmica (Gorbman, 1987)[118]. Como sintetiza Annabel J. Cohen: "Mientras la música

[118] Un ejemplo de su naturalización se evidencia cuando esta convención se quiebra mediante la exposición del artificio en la pantalla. Por ejemplo, en una escena del filme *Bananas* (1971) de Woody Allen se escuchan unos arpegiados de arpa que acompañan la ensoñación del personaje al modo de la música no diegética, pero segundos después, se descubre al arpista practicando en el *closet*. Este quiebre se registra por primera vez en este filme de

en el filme sirve como vehículo para transportar el significado emocional, es un vehículo mayormente 'inaudible'" (Cohen, 2000, p. 366)[119].

A nivel global, la inclusión y creación de la música de fondo no fue inmediata, sino que implicó un proceso desde el nacimiento de la estandarización sonora en 1927, pasando por los primeros años centrados en los diálogos y las canciones diegéticas de los musicales hasta el hito consagratorio de la música incidental en formato orquestal con la partitura de Max Steiner para *King Kong* en 1933 (Slowik, 2014)[120].

Este mismo proceso repercute en el cine argentino como explicamos en capítulos anteriores ya que los fondos musicales de los primeros años están conformados mayormente por músicas populares, por breves fragmentos sinfonistas en tanto que las canciones protagonizan la diégesis de la mano de los cantores, las canciones y los bailables. No obstante esto, encontramos de manera temprana algunos breves fondos incidentales compuestos en el lenguaje sinfónico y con incipientes recursos que conformarán el canon clásico internacional, como en las películas estrenadas en 1935 *El alma del bandoneón*, *Monte Criollo* o *Puente Alsina*.

Es importante reponer que Hollywood transita más de cinco años desde el nacimiento del sonoro sincronizado en 1927 hasta el estreno de *King Kong* que marca el hito del nacimiento de la música incidental integral en 1933, y en este mismo año se inicia el sonoro industrial argentino. Para este año, los debates sobre el factor de "irrealidad" de la música no diegética en Estados Unidos ya habían sido zanjados dada la aceptación de esa música ubicada "en ninguna parte" e incluida como parte de una codificación naturalizada (Slowik, 2014).

Esta cronología explica la inclusión temprana de fondos musicales en las películas argentinas, como en el caso de la composición de Isidro Maiztegui para *Los tres berretines* (1933), ya que

1971, luego de que la codificación clásica había recorrido un largo camino en su afianzamiento para que su transgresión se interprete como chiste. Justamente la construcción del paradigma clásico implicó el respeto estricto por la convención. Tratamos esta cuestión anteriormente en el capítulo "Musical Meaning on the Screen. An Approach to Semiotics for Music in Cinema" (Chalkho, 2015) y Giorgio Biancorosso analiza estos "chistes epistemológicos" en su artículo "The Harpist in the Closet: Film Music as Epistemological Joke" (Biancorosso, 2009).

[119] "While music in the film serves as a vehicle used to transport emotional meaning, it is a vehicle that is often "inaudible"" (Cohen, 2000, p. 366)

[120] Max Steiner en su mentado artículo *Scoring the film* de 1937 explica este progresivo proceso de la conformación de la música incidental. Los productores y directores tenían recelos para incorporar músicas no justificadas por la trama y con temor se preguntaban: ¿de dónde proviene esta música? Poco a poco se comenzaron a incluir pequeños fragmentos en escenas de amor y en momentos sin diálogo. Es en esta etapa en la que se instala la importancia de la música de los comienzos de títulos y los finales (Steiner, 2011 [1937])

La inquietud sobre la naturaleza de la música no diegética se reaviva con la conocida anécdota de Alfred Hitchcock sobre la música del filme *Lifeboat* (Náufragos) de 1944. Hitchcock no quería incluir música incidental en la película cuestionando de dónde vendría la música en el medio del mar, a lo que el compositor le responde entonces: dónde estaría la cámara en el medio del mar (Sullivan, 2008).

si bien la canción popular dominaba, los fondos orquestales también comienzan a incluirse tímidamente.

La siguiente denominación en los títulos involucra las ideas de *descripción* e *ilustración.* Como señalamos en el capítulo 1, estas palabras hacían referencia a una práctica especialmente extendida en el cine internacional de la década de 1930, que consistía en acompañar con gestos musicales los movimientos en la pantalla. El *mickey mousing* y el *underscoring* (subrayado musical) se constituyeron prácticas dominantes que -si bien anclan sus tradiciones en la ópera- trascendieron ampliamente esos orígenes para construir un sonido musical cinematográfico reconocible por los públicos como música cinematográfica o "música de películas" (Chalkho, 2015).

La denominación de *sincronización* hace referencia también al modo en que los gestos musicales se sincronizaban con los movimientos en pantalla, pero además se refiere a la técnica mediante la que se diseñaban las duraciones de las entradas de música que se grabaría posteriormente. Como explicamos en el capítulo 2, el director del filme indicaba al compositor las medidas de los fragmentos a musicalizar. Estos fragmentos compuestos con un clima acorde a las escenas y con la medida exacta se sincronizaban luego con las imágenes.

Lucio Demare (hijo) entrevistado para este estudio recuerda que su padre cuando componía para cine tenía dos relojes, uno en la muñeca y otro arriba del piano con los que controlaba los tiempos que debía medir cada entrada mientras componía. También estas medidas se observan en las partituras como explicamos en el capítulo 2 (Demare, 2020).

El siguiente apelativo es el de *motivos musicales*, cuestión que revela una concepción leitmotívica de la música. La composición en base a leitmotivs (motivos conductores) también tiene raíces operísticas -específicamente emana de la ópera alemana de Richard Wagner- y al igual que el descriptivismo, se ubica a nivel global como uno de los modos más difundidos y estandarizados de la música cinematográfica, aun hasta nuestros días.

La siguiente distinción en los créditos se refiere a las tareas que los músicos realizaban: *composición, dirección* e *interpretación*. Como detallamos en el capítulo 2, en el cine argentino estas tareas no estaban demasiado diferenciadas ya que los *studios* -a diferencia de Hollywood- no contaban con departamentos de música completos, sino que en general, todas estas actividades recaían en la figura del compositor.

José Vázquez Vigo, enfatiza esta concentración de tareas en una nota en la revista *Cine Argentino*:

> - Desde entonces hasta la fecha[121], he musicalizado treinta y una películas, labor que afronté por mi exclusiva cuenta, sin ninguna colaboración.
> El maestro Vázquez Vigo no solamente compone las partituras, sino que también realiza las instrumentaciones y dirige las grabaciones. De tal manera, con uniforme criterio, logra el más perfecto ajuste en sus trabajos, propiciando así la eficiencia general de las producciones. (Díaz, 1941c, p.67).

Sin embargo, en algunas películas, avanzada la década de 1930 y comienzos de 1940, observamos alguna distribución de roles entre compositor, orquestador, director de orquesta o director de coro, ya que los *studios* argentinos emularon el sistema productivo de Hollywood (*studio system*) que se caracterizó a grandes rasgos por la organización de la producción en departamentos, por una lógica de producción en cadena y por la planificación cronológica de la producción fílmica para garantizar la continuidad de los estrenos.

Ponemos como ejemplos de esto a la nota publicada en la revista *Cine Argentino* de 1941 que destaca y pondera los recursos y la producción de los estudios Baires y en donde se aprecia el sistema departamental, que acredita al compositor y director español Francisco Balaguer como Jefe del Departamento Musical y la nota sobre los estudios Pampa Film publicada en *Radiolandia* en la que se consigna a Rodolfo Sachs y Sebastián Piana como directores musicales del *studio* (Díaz, 1941d, p. 55).


INFORMATIVO

PLAN DE PRODUCCION BAIRES 1941

PROGRESA OSVALDO BRUZZI

NESTOR GANDOLFO

DISFRUTE de BELLEZA


PERSONAL TECNICO DE LOS ESTUDIOS

Secundarán las tareas de los directores Jacques Constant, Thayre y Luis Saslavsky un conjunto de técnicos de calidad y experiencia en los estudios argentinos y de Hollywood, cuya nómina detallamos a continuación:

Iluminador ..... Paul Ivano (de la American Society of Cinematographers.)

Jefe del Departamento de Trucos y Efectos Especiales ... Roy Davidson.

Jefe del Departamento de Escenografía ..... Gregorio López Naguil.

Jefe del Departamento de Diseños de Trajes y Vestuario ..... Marie van Workum.

Jefe de Laboratorios ..... Alberto Biasotti.

Ingeniero de Sonido ..... Raúl Orsabal.

Jefe del Departamento de Sonido ..... Luis Ortiz de Guinea.

Jefe del Departamento Musical ..... Francisco Balaguer.

Jefe del Departamento de Maquillaje ..... Edi Gilbert.

Jefe del Departamento de Peinados ..... Domingo Mazarela.

Figura 30 Detalle de la nota "Plan de producción de Baires" de la Revista Cine Argentino de abril de 1941 en la que se aprecia la división departamental del estudio. El departamento de música está a cargo de Francisco Balaguer (Díaz, 1941d, p. 55)

[121] Se refiere a la película *Corazón ante la ley* (Cosimi, 1930) que musicalizó con discos del sistema Vitaphone.
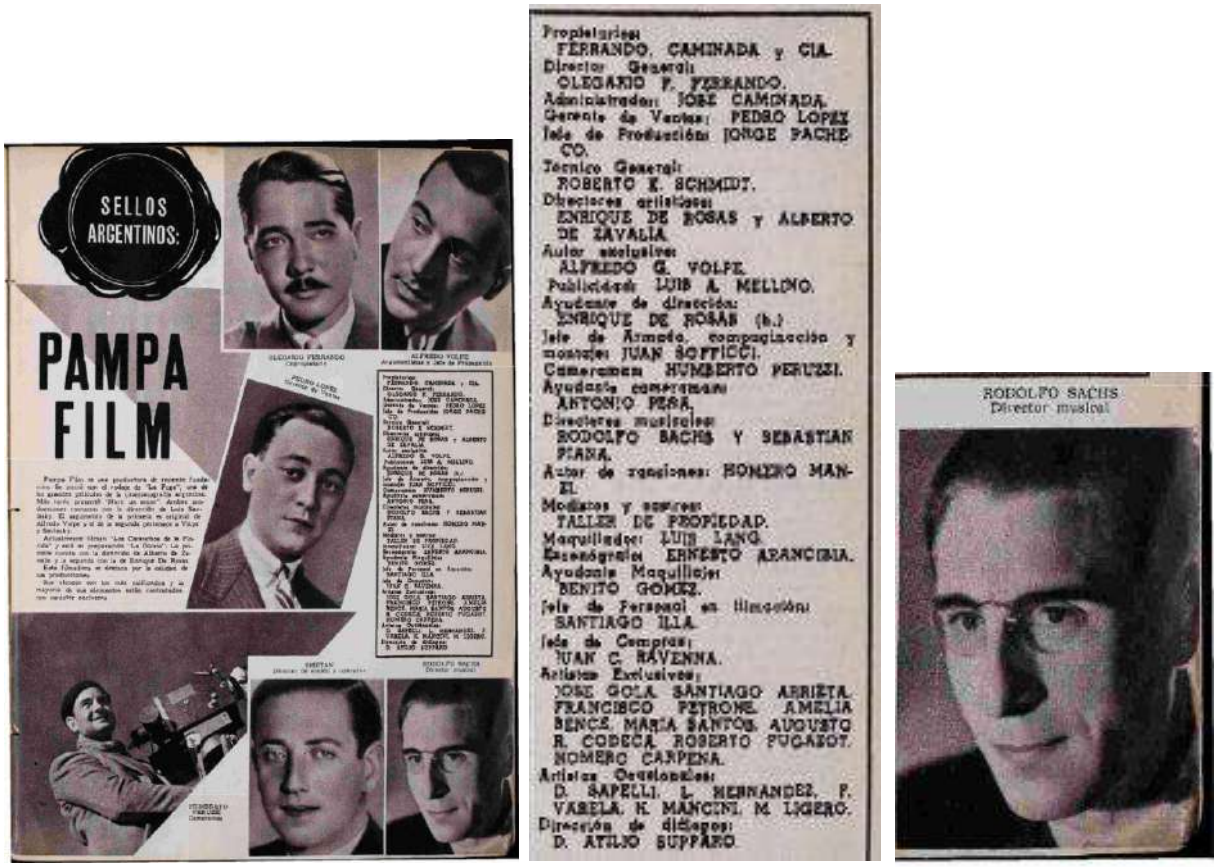


Figura 31 Nota sobre Pampa Film publicada en la revista Radiolandia el 23 de julio de 1938 en donde se aprecia la inclusión como directores musicales a Rodolfo Sachs (con foto destacada) y a Sebastián Piana como parte del staff del *studio* (Korn, 1938a)

Por último, la categoría de *música original* es un título que jerarquiza la película y la distingue de las producciones de bajo presupuesto que utilizaban músicas preexistentes como, por ejemplo, las películas dirigidas por Julio Irigoyen para su *studio* Buenos Aires Film. La originalidad, por su parte, era una cuestión omnipresente en la industria, y estaba motivada por dos razones de índole técnica y cinematográfica: por un lado el soporte de la grabación (o mejor dicho de la filmación del sonido) que se registraba en la cinta de celuloide y que complicaba la utilización de músicas pregrabadas en otros soportes. Por otro lado, la necesaria medición *ad hoc* de los fragmentos de música que la narración y el montaje de cada película requería y que estaba medida en segundos exactos. Esto complicaba la adaptación de músicas preexistentes, considerando que componer fragmentos que aun durando pocos segundos conserven una lógica musical era todo un desafío.

Emilio Audissino señala -para el caso de Hollywood- que la originalidad de la música tenía además razones comerciales ya que era más asequible utilizar la música original -cuyos derechos de autor eran propiedad del estudio- en lugar de emprender costosos e intrincados trámites para conseguir la autorización y los derechos de una pieza musical preexistente (Audissino, 2014).

A continuación ofrecemos algunos fotogramas a modo de ejemplos, en donde pueden apreciarse las diversas acreditaciones en los títulos:



Figura 32 Créditos de las películas *Cuando canta el corazón* (Harlan, 1940) y *La casa de los cuervos* (1941) con la música acreditada como "fondo" y "acompañamiento". En la primera se aprecia la distinción entre las canciones (acreditadas como originales) y la música de fondo.



Figura 33 Títulos de las películas *En el último piso* (1942) y *Casamiento en Buenos Aires* (1940) en donde se observa la acreditación de ilustración musical y música descriptiva. En la primera además se detallan las autorías de las canciones.



Figura 34 Fotogramas de los títulos de las películas *Cadetes de San Martín* (Soffici, 1937), *Un señor mucamo* (1940) y *La guerra gaucha* (1942). En la primera se observa el rótulo de sincronización musical, en la segunda, el rol de la dirección orquestal y la música de fondo ambos a cargo de José Vázquez Vigo, y en la tercera, la distribución de roles entre la composición de la música (Lucio Demare), la instrumentación (Juan Ehlert) y las canciones diegéticas (Hermanos Ábalos).

Como describimos en el capítulo 1, la bibliografía de los *film music studies* ha explicado el funcionamiento de los rasgos comunes y canónicos de las músicas incidentales del cine clásico a nivel global. Martín Farías realiza una clara síntesis al respecto para analizar el modo en que estos discursos musicales se corporizaron en el cine chileno.

> El primer concepto clave es el llamado modelo de acompañamiento del Hollywood clásico, que es un marco de convenciones sobre cómo la música opera en el cine que se fue estableciendo desde

> los años treinta en los Estados Unidos y pronto se volvió hegemónico a nivel internacional (Farías, 2021).

Por su parte, Kathryn Kalinak refuerza el carácter modélico y convencionalizado que ejerció Hollywood sobre las demás cinematografías mundiales:

> A mediados de la década de 1930, menos de una década después de los primeros largometrajes con sonido sincronizado, ya existían convenciones para el uso del sonido en todos los aspectos de la banda sonora. El sonido no alteró el dominio de Hollywood en el mercado cinematográfico internacional y, por lo tanto, estas convenciones proporcionarían un modelo formidable para que los cineastas fuera de Hollywood emularan, actualizaran, desafiaran y revolucionaran. (Kalinak, 2015, p. 37)[122]

Desde el punto de vista funcional, la música no diegética aporta continuidad al discurso fílmico visualmente fragmentado por el montaje de los diversos planos y se ocupa de conducir las elipsis temporales. Con la consolidación del discurso fílmico musical, el leitmotiv se convierte en uno de los procedimientos predilectos con el que la música aporta una fuerte cohesión morfológica al filme. De acuerdo con Kalinak, la correspondencia entre imágenes y música mediante las acciones de ilustrar y describir sincronizadamente es la operación central del modelo clásico (Kalinak, 2010).

La otra característica del modelo musical cinematográfico clásico es su gran flexibilidad para cambiar de tempo, carácter, compás y estilo en cuestión de segundos y presentar un clima diferente en cada compás si fuera necesario. Estas mutaciones -que sonarían ilógicas en una pieza de concierto- en el cine responden a lo que Chion denominó la "lógica externa" (Chion, 1993), es decir, el devenir del discurso sonoro está sujeto a los requerimientos de la narrativa cinematográfica y a la lógica del montaje.

Y finalmente, una de las regularidades más importantes del modelo consiste en el uso generalizado de una orquesta sinfónica u orquesta similar a una sinfónica, para la música no diegética. Esta cuestión tuvo dos implicancias: por un lado, la orquesta de tipo sinfónico -como dispositivo sonoro dilecto de la música clásica de tradición europea- estableció una concomitancia con los lenguajes del Romanticismo, Postromanticismo y en menor medida, con algunos recursos del Impresionismo y Neoclasicismo, utilizados en los fondos. Por otro lado, bajo el amparo de la música "clásica" considerada como "música universal" (Dahlhaus, 1999), el sonido sinfónico contribuyó a configurarse como el artefacto musical estandarizado de los

[122] "By the mid-1930s, less than a decade after the first feature-length synchronized sound films, conventions for the use of sound across all aspects of the soundtrack were in place. Sound did not alter Hollywood's dominance in the international film marketplace, and thus these conventions would provide a formidable model for filmmakers outside Hollywood to emulate, update, challenge, and revolutionize." (Kalinak K. , Classical Hollywood, 1928–1946, 2015, p. 37)

fondos a nivel internacional, a diferencia de las orquestas populares que dieron cuenta de las distintas identidades o "colores locales" en el plano diegético.

Audissino describe este modelo clásico para poder luego compararlo con el "retorno clásico" en la obra de John Williams. Para esto ordena las características en: lenguaje, técnicas, significados musicales y las funciones. El autor sintetiza que el lenguaje del modelo es básicamente tonal y romántico, conformando un sonido cercano y familiar a las audiencias, con tendencia a las melodías reconocibles y memorables, y cuyas evocaciones emocionales y climáticas resultaron ideales para acompañar la narración. Las técnicas más utilizadas fueron el tema con variaciones, el leitmotiv, el *mickey mousing* y el subrayado o *underscoring.* Los significados musicales estaban construidos mediante las múltiples posibilidades de la orquesta sinfónica en términos de arreglos que explotaban los recursos tímbricos y la amplitud de registros del orgánico a la hora de evocar sentidos (Audissino, 2014)[123]. Por último, todas las funciones que la música ejerce en el filme pueden sintetizarse en la colaboración a nivel perceptivo para comprender e interpretar el argumento y los personajes, es decir, la música es un factor que opera y contribuye a la inteligibilidad del filme.

En síntesis, el modelo musical clásico que florece en Hollywood y que se replica en el cine argentino clásico se caracteriza por:

- el uso de un lenguaje predominantemente Romántico y Postromántico enmarcado en la armonía tonal.
- la primacía de la orquesta sinfónica y de sus variados recursos tímbricos.
- el uso de progresiones melódicas y armónicas como herramienta para crear y mantener la tensión, en ocasiones "estirando" o demorando temporalmente la resolución para ajustarse a la lógica de la narración.
- la relación sincronizada con la imagen mediante el *mickey mousing* con recursos como las carrerillas (*runs*) y golpes orquestales (*stinger*).
- el uso difundido del leitmotiv y los motivos recurrentes para representar personajes y situaciones y también para aportar cohesión morfológica al total de la música de una película.
- la función de la música para colaborar con la inteligibilidad y la continuidad de la narración.

[123] "The preference of the symphony orchestra as the musical means for film music can also be explained in narrative terms: it is the richest ensemble as to instrumental timbres and is capable of so many color combinations and hues as to make it completely versatile in meeting a wide array of narrative demands" (Audissino, 2014, p. 37)

- la utilización de la música para representar climas, sentimientos y emociones mediante tópicos musicales.

La música incidental fue un rubro tratado de igual manera que la fotografía, la iluminación, la escenografía o el montaje. Del mismo modo en que no existe un "montaje nacional o argentino" sino que estos rubros se hacían o aspiraban a realizarse al igual que se producían a nivel internacional, la música no diegética también se compuso y produjo en un lenguaje global. Aun cuando se representaba el "color local" se lo hacía mediado por el sinfonismo internacionalista dominante del modelo musical del cine clásico internacional.

Como señalaron David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, la música es uno de los muchos artificios que utilizan para construir la narración de una película, dentro de las normas del paradigma clásico de Hollywood (Bordwell et al., 1997). Y como puntualizó Maurice Joubert en 1936: (la música) "Debe, al igual que el guion, el montaje, la decoración y el rodaje, tener un papel particular en hacer clara, lógica y verazmente realista la narración de una buena historia, que a su vez es una película." (Jaubert, 1970)[124].

En los apartados siguientes, describimos, analizamos y ejemplificamos las características de la música incidental del cine argentino clásico que nos permitirá argumentar su filiación y semejanza con el denominado modelo clásico internacional o "hollywoodense".

4.2. El efecto *mickey mouse*

Los procedimientos de sincronización de la música con las imágenes que se inauguran con el cine sonoro habilitaron un tipo de composición mediante la cual la música imita, acompaña y puntúa de manera precisa cada uno de los movimientos de la pantalla. A esta técnica se la llamó *"mickey mousing"* (también *mickey mousing effect* o efecto mickey mouse) ya que Walt Disney perfeccionó la sincronización entre imagen y sonido con su primer corto animado sonoro, *Steamboat Willie* (1928) y "el término 'mickey mousing' entró en el vocabulario de Hollywood para designar la sincronización precisa de la música y la imagen en pantalla"[125] (Kalinak, 2015). La expresión tenía connotaciones peyorativas para catalogar una música que simplemente pretendía imitar o "doblar" los acontecimientos en pantalla, tal como lo criticaron duramente Theodor Adorno, Aaron Copland, Serguei Einseintein y sintetiza Hans Eisler: "¡Esta horrible técnica de ilustración wagneriana! Cuando hablan de un perro, alguien de la orquesta ladra...

[124] "It ought, like the script, the cutting, the decor and the shooting, own particular part in making clear, logical, truthfully realistic that telling of a good story which to its play a film." (Jaubert, 1970).

[125] (…) the term "mickey mousing" came into Hollywood's vocabulary to denote the precise synchronization of music and onscreen action" (Kalinak K. , Classical Hollywood, 1928–1946, 2015, p. 48)

tenemos los violines *divisi* en Mi Mayor para el amor... Esto es insoportable." (Como se citó en Wegele, 2014, p. 37)[126].

Pero, desde la perspectiva del cine industrial la técnica pasa a dominar la musicalización cuando Max Steiner la enriquece sinfónicamente de un modo nunca antes escuchado en el cine, y la música pasa a ser uno de los bastiones de la RKO que mejora su posición comercial gracias al "sonido sinfónico" de sus producciones (Jewell & Harbin, 1982). Al respecto, Max Steiner explica sus predilección por el *mickey mousing*, al que diferencia de la música de fondo que sigue su curso sin importar lo que suceda en las imágenes como "over-all school"[127].

Dentro del *mickey mousing* se destacan dos efectos recurrentes: por un lado el *stinger*, literalmente "aguijón" que consiste en un golpe orquestal fuerte, generalmente sobre un acorde disonante ejecutado con un *tutti* de la orquesta y ocasionalmente reforzado por la percusión, que tiene por función sorprender, asustar y especialmente incorporar dramatismo al relato. El otro recurso ubicuo son los *runs* o carrerillas orquestales ascendentes y descendentes que consisten en escalas muy veloces que funcionan como signo de apertura en los comienzos, simbolizan entradas triunfales de modo ascendente o aportan gran dramatismo combinadas como "olas" ascendentes y descendentes.

El *mickey mousing* como puntuación estricta funcionó como un recurso cómico asociado a la animación, al gag humorístico y a la *slapstick comedy*, aunque también, dependiendo de la orquestación y de las tensiones armónicas, la puntuación explicaba sonoramente escenas de gran inquietud dramática.

Marcia Citron en un artículo en el que analiza la versión para TV de Tony Britten de la ópera *Falstaff* de Giuseppe Verdi, encuentra una relación entre los recursos miméticos y subrayados de la *opera buffa* que son aprovechados por el director para sincronizar movimientos al modo del *mickey mousing* (Citron, 2017). Lo que nos interesa ampliar a partir del comentario que esboza Citron es la relación entre las tradiciones compositivas del tópico de la *opera buffa* y el lenguaje del *mickey mousing* cinematográfico.

Por su parte, Wye Allanbrook afirma que en la *opera buffa* del siglo XVIII predomina la mímesis cómica y los personajes aparecen representados mediante gestos musicales

---

[126] "This awful Wagnerian illustration technique! When they speak about a dog, someone in the orchestra barks...for love we have the divisi violins in E Major...This is unbearable." (Como se citó en Wegele, 2014, p. 37).

[127] "'Mickey Mouse' and 'over-all scoring. The 'Mickey Mouse' scoring (my way of scoring) ... fits a picture like a glove. In other words, if I want to underline a love scene in a parlour and we were to cut away to a boat on the water, I would try and write my music so that the love theme would modulate into some kind of water music or what have you, as naturally the love theme would have nothing to do with the boat as the locale would be changed and probably would indicate time elapse. The 'over-all' school...would keep right on playing regardless what happens." (Steiner, M. 1940, "Interoffice memo", como se citó en Buhler et al., 2000, p.15).

contrastantes enlazados en el devenir musical. El clasicismo muta a un enjambre de temas en un solo pasaje, en donde cada movimiento admitía la combinación variada de todo un universo discursivo que abarcaba toda una serie de gestos expresivos. (Allanbrook, 2014)

Mary Hunter (2014) recopila distintas caracterizaciones del tópico de la *opera buffa* gobernado por las evocaciones del universo gestual, la sorprendente variedad de motivos y los contrastes vertiginosos, ya sea en su contexto de creación como en su transposición a la música instrumental de fines del siglo XVIII. Por su parte, Leonard Ratner sintetiza el tópico de la *ópera buffa* como una retórica cómica con yuxtaposiciones rápidas de ideas contrastantes, figuras cortas y animadas, interacción activa de diálogos, texturas ligeras, articulación marcada, giros inesperados (1980).

Hunter explica que estos gestos sonoros están asociados a los personajes, en particular al personaje cómico por antonomasia de la *opera buffa*: el *basso buffo*, gracioso, cómico y torpe cuyos gestos de picardía y sigilo se representan mediante *staccatos*, ritmos y articulaciones entrecortados, síncopas, silencios irregulares e intensidad suave:

> Estas marchas de "puntillas" tienen un efecto exactamente análogo al de un actor de baja estatura, que trata de caminar la misma distancia en el mismo número de pasos que uno alto, y puede significar tanto una idea cómica (…) y más o menos ridícula del mundo gestual de la escena de la ópera cómica.[128] (Hunter, 2014, p. 15)

Estas descripciones coinciden con las características del *mickey mousing* cinematográfico y como explicamos en el capítulo 1, el recurso fue ampliamente discutido y rechazado a nivel mundial y por algunos compositores en Argentina, como por ejemplo, Julián Bautista. Este texto transcripto de una entrevista radial es un valioso testimonio que nos permite reafirmar varias cuestiones. En primer lugar, el rol modélico del cine estadounidense, como faro tanto para los productores como para lo que los públicos esperan. En segundo lugar, la actualización que había en Argentina de los procedimientos, recursos musicales y compositivos dominantes, como en este caso, la "música del gesto", las descripciones convencionalizadas y el origen de esta técnica en el cine de animación:

> En el cine norteamericano, que en cierto modo sirve de orientación al público y al mundo cinematográfico en general, el elemento que priva, salvo excepciones raras, es el gesto. Quiero decir que el músico se preocupa de subrayar el gesto del actor, con preferencia, y todo lo que es externo; convirtiéndose la música en reflejo, por medio de efectos convencionales descriptivos, de los movimientos de los actores: Si el actor sube una escalera, la música se para; si corre, la música se acelera, etc. Convirtiendo el cine, que en la época muda era un espectáculo ideal para sordos, en un espectáculo ideal para ciegos, puesto que la música les va describiendo lo que está sucediendo en la pantalla. Esta técnica corresponde al dibujo animado y ha influido bastante en todos los

[128] "These 'tiptoe' marches, then, have an exactly analogous effect to a conspicuously undersized actor trying to cover the same ground in the same number of steps as a tall one, and may signify both a generally comic idea, and the more specific, and more or less ridiculous, gestural world of the comic opera stage" (Hunter, 2014).

> músicos (y en los directores que a veces piden esos efectos), hasta el punto de que pocos músicos habrá que no hayan hecho uso de esos recursos fáciles, aunque no hayan incurrido en exageración. Pero ¡qué pocas veces se llega a crear un ambiente a una película, a reflejar estados de ánimo o reacciones internas, o a subrayar la psicología de los personajes! ¡Qué poca emoción añaden al poema cinematográfico; qué poca poesía encierran algunas partituras! (Bautista, s/p).

Como analizaremos más adelante, Bautista mismo utilizó en varias películas, especialmente en comedias, la "música del gesto" que aquí critica. Muy probablemente y como él mismo refiere, eran los mismos directores los que pedían esos efectos.

Un notable y temprano ejemplo de esta conjunción entre el tópico de la *opera buffa* y el recurso del *mickey mousing* lo encontramos en el filme *Riachuelo* (1934) -musicalizado por Edgardo Donato y Máximo Orsi- en la escena en que Berretín (Luis Sandrini) que está aprendiendo a leer, logra escribir con esfuerzo, mordiéndose la lengua con gestos cómicos el nombre de Juanita (44'36"). La música propone acordes breves homófonos con ritmos entrecortados, variaciones abruptas de registro, articulaciones moduladas en el clarinete que alternan con golpes de arco en las cuerdas y *glissandi* cortos ascendentes y descendentes en un fragmento típico del personaje *buffo*. Cuando Berretín termina satisfecho, admira el papel como un artista que observa su obra, y la música relaja en un acorde en reposo y en la misma melodía cantábile en las cuerdas que predomina en todo el filme, combinada con los motivos del tango *Berretín*. El gesto de sorpresa de Sandrini al ver que le faltaba un punto a su escritura está puntuado con un *stinger*, disonante y agudo que enfatiza el tono cómico de la escena.

Además de la puntuación estricta y cómica de las imágenes, el *mickey mousing* como recurso tuvo también un uso más discreto, mediante puntos sonoros que acompañan solo algunos cambios y acciones, con sincronizaciones menos marcadas en una correspondencia musical más general y vaga. Era habitual que las películas combinaran musicalmente algunas escenas con puntuación estricta y otras con sincronismos menos exactos y más indeterminados, más cercanos al "*over-all school*" que describía Steiner.

Un tipo de sincronización menos precisa se denominó *underscoring* (subrayado) que se utilizaba particularmente para musicalizar fondos por detrás de los diálogos. Alberto Soifer -entrevistado en 1939 para la revista *Cine Argentino*- explica la importancia del subrayado como función principal de la música cinematográfica:

> -¿Cuál es para usted la verdadera importancia del fondo musical en las películas? -le interrogamos.
> -La importancia reside -responde Soifer- en que subraya la acción en sus partes más culminantes, acentuando la emotividad y dando gracia a las situaciones un poco frías. Desde ya que la música es un elemento fundamental en la película. (Reporter, 1939, p. 40).

La simultaneidad de diálogos y música fue posible gracias a un nuevo avance en las tecnologías de grabación, cuando en Estados Unidos cerca de 1933 se comienzan a grabar los sonidos en

pistas separadas que luego pueden mezclarse en postproducción. Es por estos años en donde comenzó a ponerse en práctica la organización de la banda sonora en diálogos, música y efectos sonoros que a grandes rasgos, continúa vigente hasta nuestros días (Kalinak, 2015).

El compositor argentino Isidro Maiztegui realizó la música del filme *Con las alas rotas* (Caviglia, 1938) y entrevistado en 1981 por Sibila Camps afirma que esa película fue la "primera que se hacía música de fondo bajo los diálogos, porque todavía se usaba la música solo para rellenar los momentos vacíos de sonido o para los paisajes" (Camps, 1981 como se citó en Fouz Moreno, 2022, p.260). No obstante esto, observamos películas con música de fondo detrás del diálogo (*underscoring*) en filmes anteriores, como por ejemplo *Amalia* (1936) y en varias producciones subsiguientes estrenadas en 1937.

Al respecto de la relación entre diálogos y música, el compositor Rodolfo Sachs entrevistado por la revista *Cine Argentino* en 1938 responde:

> -A su juicio, ¿cuál es el detalle más difícil de la labor de un músico al ilustrar una película?
> -El diálogo. La palabra quiere ser escuchada con toda claridad. Y la música pretende ocupar, como la palabra, el primer puesto. De allí la lucha entre diálogo y música. La una por destacarse, la otra por ser precisamente quien lleve el espíritu del espectador hacia el país de la situación. En este detalle es donde el músico debe obrar con tacto. Facilitar el lucimiento de los dos complementos del cine moderno. (Díaz, 1938p, p.53)

Como anticipamos, en 1936, la Argentina Sono Film cambia de sistema de grabación sonora al contratar a la RCA Víctor por primera vez para un filme argentino. Claudio España explica que Ángel Mentasti (dueño de Argentina Sono Film) no puede filmar en los estudios S.I.D.E. de Alfredo Murúa como lo hacía habitualmente ya que allí se estaba filmando *Don Quijote del Altillo* (1936) y por esta razón cambia de galería y pasa a trabajar con RCA Víctor para el sonido que resulta "más perfeccionado que el Sidetón de Murúa" (España, 1984, p. 82). El equipamiento de la RCA Víctor ya contaba con la técnica de grabación en pistas separadas y con la consiguiente posibilidad de musicalizar en *underscoring* como se aprecia en *Amalia* (1936).

En 1937, los estudios Argentina Sono Film ensanchan notablemente sus valores de producción con el montaje y equipamiento de las nuevas galerías situadas en Martínez, momento en que se produce *Con las alas rotas*, y de este modo inferimos que las mejoras a las que se refiere Maiztegui estarían relacionadas con la mejora técnica del sonido de las nuevas galerías.

El *underscoring* es el discurso musical más "unheard" (inaudible o desapercibido) dentro de un sistema ya concebido como inaudible. Su ubicación detrás del diálogo implica que también esté detrás, con menor intensidad, en la mezcla de sonido. Musicalmente se caracteriza por el uso

de notas largas y diseños melódicos vagos, es decir melodías poco definidas y poco pregnantes, de modo de no llamar la atención y simplemente crear un clima de fondo acorde a la escena.

Un ejemplo compositivo del *underscoring* se observa en la película *La dama duende* (Saslavsky, 1945), cuya gran ventaja es que se encuentra disponible la partitura orquestal para poder refinar el análisis[129]. Julián Bautista articula desde la orquestación las partes en las que la música tiene un rol protagónico de aquellas que quedan subrayando la escena por detrás del diálogo. La escena del cortejo fúnebre comienza con un canto gregoriano coral al que se le suma la orquesta intensificando la densidad dramática con una armonización tonal modernizada, toques lentos de timbales, campanas y efectos de trémolos en las cuerdas. Luego el plano pasa al diálogo entre las tres mujeres en el interior de la carroza y la orquestación se aligera notablemente en intensidad y en cantidad de instrumentos para dejar lugar al diálogo, conservando solo el coro en *boca chiussa* piano, el contrabajo y un contracanto en los vientos de madera. Es decir, nos interesa señalar el modo en que Bautista adecúa la orquestación para mantener el fondo musical en *underscoring* y optimizar la mezcla con los diálogos.

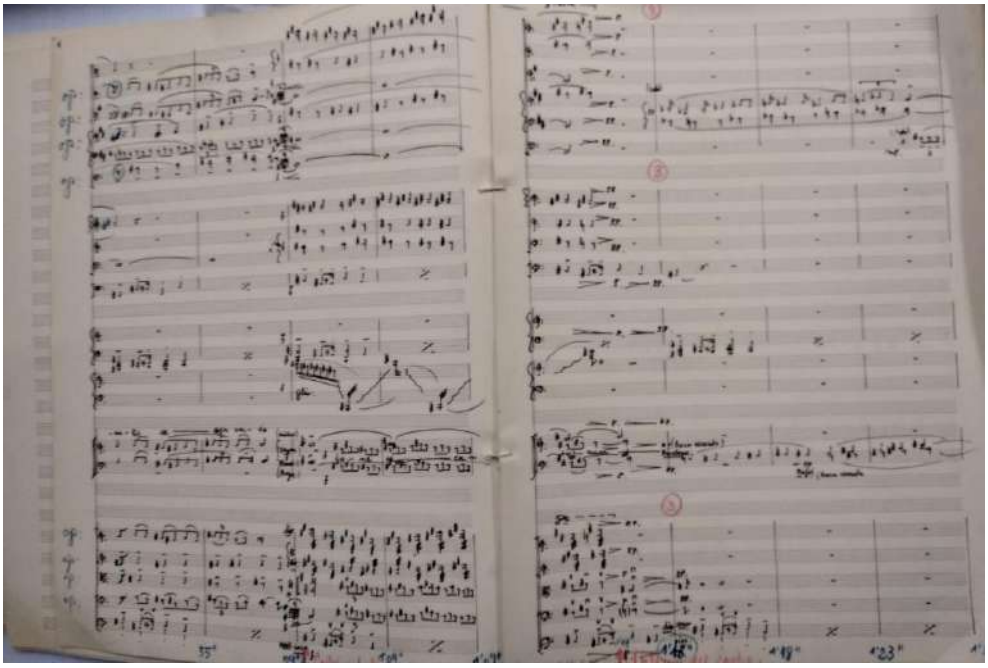


Figura 35 Página 5 del pliego D de la partitura general de Julián Bautista para la película *La dama duende*. En la segunda página con el número 3 en círculos rojos está señalizado el cambio de plano (visual y sonoro), debajo en letras rojas dice "interior del coche" y se advierte el modo en que la orquestación "se vacía" conservando solo el coro, contrabajo y dos vientos de madera para subrayar el diálogo (*underscoring*).

[129] La partitura completa de *La dama duende* se encuentra en la Biblioteca del Museo del Cine Ducrós Hicken. Si bien la película fue estrenada en 1945, es decir después del periodo que seleccionamos para esta tesis, incorporamos igualmente el dato ya que la disponibilidad de la partitura nos permite explicar el balance que el compositor hace con el *underscoring* para permitir que se escuche el diálogo. Además, como explicamos anteriormente, el modelo musical del cine clásico continúa más allá del corte que establecimos para este estudio y se verifica también en la música de este filme.

Resulta interesante una marca al pie de la partitura que reza “interior del coche” en la página 5 de la sección D, indicando el cambio de los planos exteriores del cortejo a la conversación de los personajes de Angélica, Guiomar y Juana en el carruaje.

Alberto Soifer señala como uno de los problemas técnicos de la postproducción al equilibrio sonoro, lo que en nuestros días denominamos mezcla y que en ese entonces estaba a cargo del “catting” o montajista.

> - (…) En efecto, nosotros, los músicos cinescos, tenemos nuestros inconvenientes. Los “cattings” pueden ser nuestros grandes amigos o nuestros peores enemigos.
> -¿Los “cattings”?...
> -Sí; ese nombre suele darse a las personas encargadas de cortar ciertas partes de la película, cuando se une el sonido con la fotografía. (…) De esos señores depende que la música esté bien colocada en la escena. Es decir, que no tape el diálogo, o en otras oportunidades que la música sea lo suficientemente fuerte para acompañar la escena qué así lo requiere. (Reporter, 1939, p. 40).

Amalia es la primera gran producción de Argentina Sono Film y la primera del estudio basada en una obra literaria. Como explica Nicolás Suárez, esta película expresa lo nacional desde lo histórico y retratando una Buenos Aires no tanguera, a diferencia del tango como emblema de lo nacional y porteño que caracterizó la producción precedente (Suárez, 2018). Las intenciones de jerarquización de este filme desplegadas en la ambientación histórica también se encuentran en la música ya que es la primera película del estudio en la que la música no diegética alcanza un gran despliegue y extensión, y cuyo encargo (en parte) recaería en el compositor del circuito académico Enrique Mario Casella y en el compositor alemán Hans Diernhammer que también se hizo cargo de la dirección orquestal, aplicando su nutrida experiencia como compositor y director de musicales teatrales.

La película se distingue musicalmente desde el comienzo, en los casi siete minutos de música que acompañan las imágenes sin diálogos. La secuencia de títulos presenta una estructura bastante recurrente: una parte marcial y épica, con ritmos apuntillados de marcha al estilo de la obertura francesa, progresiones ascendentes y carrerillas ascendentes. Todo el fragmento va ganando progresivamente en tensión para luego resolver en una segunda parte con un motivo cantábile en tempo de vals, con melodías a cargo de las cuerdas, más dulce y amoroso, que termina en un gran ralentando con *tutti* orquestal que resuelve en un intertítulo que explica el contexto histórico del filme con las luchas entre unitarios y federales. Como se observa en muchas películas, los motivos presentados en los títulos son retomados luego a lo largo de la película, por ejemplo el cantábile reaparece en la escena en que Amalia (Herminia Franco) conoce a Eduardo Belgrano (Floren Delbene) cuando llega mal herido a su casa en busca de refugio, anticipando el amor que surgirá entre los protagonistas (8’45”).

En la primera escena, los unitarios se escabullen silenciosamente en medio de la noche para intentar fugarse por las costas del Río de la Plata, acompañados por representaciones musicales del sigilo: *pizzicatos* en diseños ascendentes suspensivos alternados con acordes disonantes y contracantos tensos en las flautas construyen el *suspense* de la caravana que se escapa al río. Los unitarios son traicionados y caen en una emboscada en la que se baten en una lucha contra la mazorca. La música cambia totalmente de clima pasando a un *agitato* veloz sobre un patrón de *galop* que alterna carrerillas (*runs*) con golpes orquestales (*stingers*) imitando los sablazos de la pelea.

Sobre el final, la sincronización se ajusta acompañando gestualmente -mediante *runs* descendentes- la puñalada que hiere a Eduardo Belgrano, su rostro en primer plano y los sablazos de Daniel Bello (Ernesto Raquén) que acude a salvarlo. El final de la escena está acompañado mediante una lenta caída luego del clímax, con ralentandos hacia el registro grave.

En general, la puntuación musical no es muy estricta y se observan gestos de imitación sin una sincronización muy ajustada, como por ejemplo el diseño descendente cuando los unitarios bajan hacia el río o los *stingers* para puntuar los golpes. Por otro lado, observamos acciones importantes -como la puñalada al mazorquero sobre el final de la escena- que no están marcadas musicalmente.

Este uso del *mickey mousing* con una sincronización vaga o no demasiado estricta es recurrente durante la producción de la década de 1930. Si bien pareciera contradictorio ya que lo que caracteriza al *mickey mousing* es justamente el modo en que sincroniza con la imagen, la explicación que proponemos es que existe un lenguaje y una estilística musical basados en los recursos del *mickey mousing*, independientemente de la exactitud de la sincronización. Los cambios drásticos y rápidos, los *stacattos* y *pizzicatos* combinados con *runs* y *stingers*, y los ritmos y articulaciones entrecortados y en términos generales, una *estética de los contrastes*, constituyen un *estilo mickey mousing*, que trasciende y se interpreta como *buffo*, aun cuando no sincronice de manera exacta. Por otro lado, el propio lenguaje permite que la gran cantidad de "puntos" sonoros que sobresalen formen un discurso ideal para adherirse a diversos gestos de la imagen, aun de manera azarosa y aunque la música no haya sido grabada mediante una dirección orquestal sincronizada contra la proyección[130].

Un ejemplo de esto que explicamos se observa en la película *Bodas de sangre* (1938), cuya música fue compuesta y grabada por Juan José Castro de manera excepcional antes de la

[130] Michel Chion en *La audiovisión* le dedica varios apartados del capítulo 3 "Líneas y puntos" a conceptualizar la puntuación musical. Se basa en el punto de sincronización para introducir la síncresis como su concepto más difundido. (Chion, 1993).

filmación. El uso del *mickey mousing* en la escena de la pelea entre Leonardo y el novio (1:17’21”) da por resultado varios puntos de sincronización que no pudieron ser previstos dada la alteración del orden de producción, y que en cambio son el resultado de las coincidencias favorecidas por el propio estilo compositivo, que tiende a adherirse en algún punto a las imágenes logrando el efecto de la síncresis. De acuerdo con Michel Chion, estas coincidencias aparecen apoyadas por la naturaleza perceptiva del audiovisual, en donde los espectadores tienden a percibir de manera destacada la reunión de eventos sonoros y visuales que suceden juntos: “(la síncresis) está en función del sentido y se organiza según leyes gestálticas y efectos de contexto. Si se siembran al azar fenómenos sonoros y visuales puntuales y rápidos, podrá verse a algunos reunirse por síncresis y otros no.” (Chion, 1993, p. 56).

4.2.1. El *mickey mousing* como *gag*

La técnica del *mickey mousing* traslada el efecto cómico del cine de animación para musicalizar los *gags* o gestos cómicos del filme de ficción. En *La muchachada de a bordo* (1936) realiza una puntuación musical cómica acompañando los ejercicios de los conscriptos que termina con un *glissando* descendente cuando el personaje de Luis Sandrini cae al agua (11’53”). En *Puerto nuevo* (1936) la música de Hans Diernhammer acompaña la secuencia cómica que muestra a los protagonistas Pepe Arias y Charlo, habitantes de una villa miseria, yendo a un sauna, una barbería y un sastre para entrar en los círculos de la clase alta. La descripción musical acompaña los gestos cómicos de Arias y su perrito: un giro orientalista para puntuar el baño turco, *glissandi* rápidos, efectos de asordinado en bronces y golpes de platillos para puntuar los masajes y la prueba de smokings en lo del sastre (16’54”).

En *La casa de Quirós* (Moglia Barth, 1937) con composición de José Vázquez Vigo sobresale la escena en que se encuentran dos personajes vestidos de fantasmas y comienzan a imitar sus gestos puntuados con *glissandi* con una flauta de émbolo, un trombón y luego el *tutti* orquestal ilustrando cada uno de los movimientos. La cita a una marcha fúnebre en los graves, en este contexto funciona como una asociación humorística con lo sobrenatural (1:26’25”).

El *mickey mousing*/*opera buffa* está presente en mayor o menor medida en toda esta segunda etapa del cine clásico, especialmente cuando a partir de 1937 las orquestaciones ganan en recursos y calidad. Ofrecemos algunos ejemplos que permiten explicar de manera panorámica el uso de este recurso: en *Nace un amor* (1938) se aprecia en el personaje *buffo* del loco al que persiguen los enfermeros del manicomio, se entromete entre bambalinas y se sube al escenario dando lugar a toda una serie de puntuaciones musicales al servicio de los *gags* (59’39”).

En *Cuatro corazones* (Schlieper y Discépolo, 1939), la música puntúa al protagonista interpretado por Discépolo que se habla a sí mismo frente al espejo repitiendo que está enamorado con toda una colección de gestos acompañados por gestos musicales graciosos basados en *staccatos* en las maderas que refuerzan la comedia (53'50"). En *Margarita, Armando y su padre* (Mugica, 1939) los arrastres ascendentes en el contrabajo alternados con motivos en el flautín puntúan la escena en la que recogen objetos que quedaron sin romperse luego de una pelea (10'35").

En las películas protagonizadas por los "capos cómicos", principalmente Pepe Arias, Luis Sandrini y Niní Marshall, el *mickey mousing* se asocia a los *gags* y gestos de estas figuras. Los personajes cómicos que interpreta Luis Sandrini aparecen frecuentemente musicalizados con *mickey mousing* y asociados al personaje *buffo*. Además de las ya mencionadas *Riachuelo* y *La muchachada de a bordo* las puntuaciones musicales de sus acciones graciosas y torpes se reiteran en *Palabra de honor* (Amadori, 1939), cuando camina payasescamente con los pies embarrados al ritmo apuntillado del fagot y la incorporación de otros instrumentos en accelerando (48'32"), con puntuaciones de la percusión en *Don Quijote del Altillo (*1936) (40'26"), en *Chingolo* (Demare, 1940), en *La casa de los millones* (1942), acompañando los gestos cómicos cuando se disfraza de mucama (25'35"), en *Secuestro sensacional!* (Bayón Herrera, 1942) con contrastes entre notas cortas de flautín y contrabajo cuando mira la vidriera de la pizzería (14'37").

Los personajes de Pepe Arias -además del citado filme *Puerto Nuevo*- aparecen con *gags* musicalizados como en *Flecha de oro* (Borcosque, 1940), con una mímesis explícita que puntúa con una síncresis exacta y al modo de la animación todos los gestos (37'23") (48'50") y en *El haragán de la familia* (1940) en donde ya desde la primera escena acompaña los movimientos con *staccatos* en el fagot y bordaduras. En esta película, la asociación con la *opera buffa* se refuerza con las citas operísticas en tono de comedia que explicamos en el capítulo 3. Observamos estos recursos de *mickey mousing* asociado al *gag*, con entradas musicales muy breves en otras películas con Arias, como *El hermano José* (Momplet, 1941), *Napoleón* (1941), *Fantasmas en Buenos Aires* (Discépolo, 1942) o *La guerra la gano yo* (Mugica, 1943).

El "efecto" *mickey mouse* justamente construyó efectos musicales, en muchos casos cercanos al diseño sonoro del *Foley* radial, como la muy breve pero contundente puntuación de *Cándida* (1939), cuando Marshall le da dos golpes de plumero a un retrato sincronizado con dos acordes o en *La mentirosa* (Amadori, 1942), en donde el recurso se basa en *galops* y *agitatos* que aportan comicidad a los enredos que arma Marshall. También hay efectos de *mickey mousing* en *Hay que educar a Niní* (Amadori, 1940) y *Cándida millonaria* (1941).

Varias comedias usaron los efectos *mickey mouse* en las escenas de *gags* cómicos, como por ejemplo en la saga *Corazón de turco* (1940), cuando Alí Salem de la Baraja (Fortunato Benzaquen) conduce un auto por primera vez y tiene cartelitos en el tablero que le indican qué es cada cosa o cuando da vueltas a la puerta giratoria porque bebió alcohol, en donde la comicidad se musicaliza con *glissandi* en cuerdas como mímesis del mareo y contrastes de registros entre el flautín y el contrabajo como golpe de efecto cómico.

4.2.2. Los contrastes sonoros para acompañar la tensión dramática

El *mickey mousing* no sólo tiene un efecto cómico, sino que también se realizaron puntuaciones que enfatizaban escenas tensas y dramáticas, como el caso de *Fuera de la ley* (1937). La música con armonías tensas y disonantes describe los gestos envilecidos del despiadado delincuente Juan Robles (José Gola) mientras fuma, bebe e intenta asaltar sexualmente a su hermanastra que está durmiendo (16'17"). Los recursos orquestales del primer film argentino de George Andreani para esta ilustración dramática apelan a los contrastes extremos de registro, ritmos entrecortados, grupetos veloces de notas que finalizan de manera abrupta y acordes en registro agudo a modo de bocinas tensas.

Un ejemplo de los notables contrastes y variaciones de instrumentación, articulación, registros y agrupaciones rítmicas entrecortadas se aprecia en este ejemplo de la musicalización de George Andreani para el filme *Una luz en la ventana* (Romero, 1942), en la escena en que el ayudante de los científicos que realizarán el siniestro experimento con humanos, lleva en andas al desmayado Juan (Severo Fernández) que luego se despierta y escapa, como ilustramos en la transcripción de la partitura en la figura 36.

La inaudita película policial *Turbión* (Momplet, 1938) es una de las primeras en las que el *mickey mousing* está presente en casi toda la música incidental del filme, compuesta por Dajos Bela y Bert Rosé[131]. La música de títulos es una apertura brillante, que va pasando por distintos climas y caracteres al tiempo que presenta un motivo melódico que transiciona en distintas orquestaciones. Aquí aparece un recurso típico para las introducciones que consiste en el uso de dos temas contrastantes: primero una entrada brillante y marcial que se complementa luego con un cantábile suave, y que en este caso son variaciones sobre el mismo motivo melódico.

[131] En los títulos la música aparece acreditada como "Música y Orquestas de Francisco Canaro, Dajos Bela y Bert Rosé. Cantables: Homero Manzi". Canaro en sus memorias explica que el solo compuso la rumba *Salud, salud* con letra de Manzi y "la música de una nueva danza denominada "Milongón". El recuerdo de Canaro de esta película y su director es pésimo ya que confió en el guion que Momplet le contó con entusiasmo pero luego el filme fue un fracaso de taquilla. (Canaro,1999, p. 209).
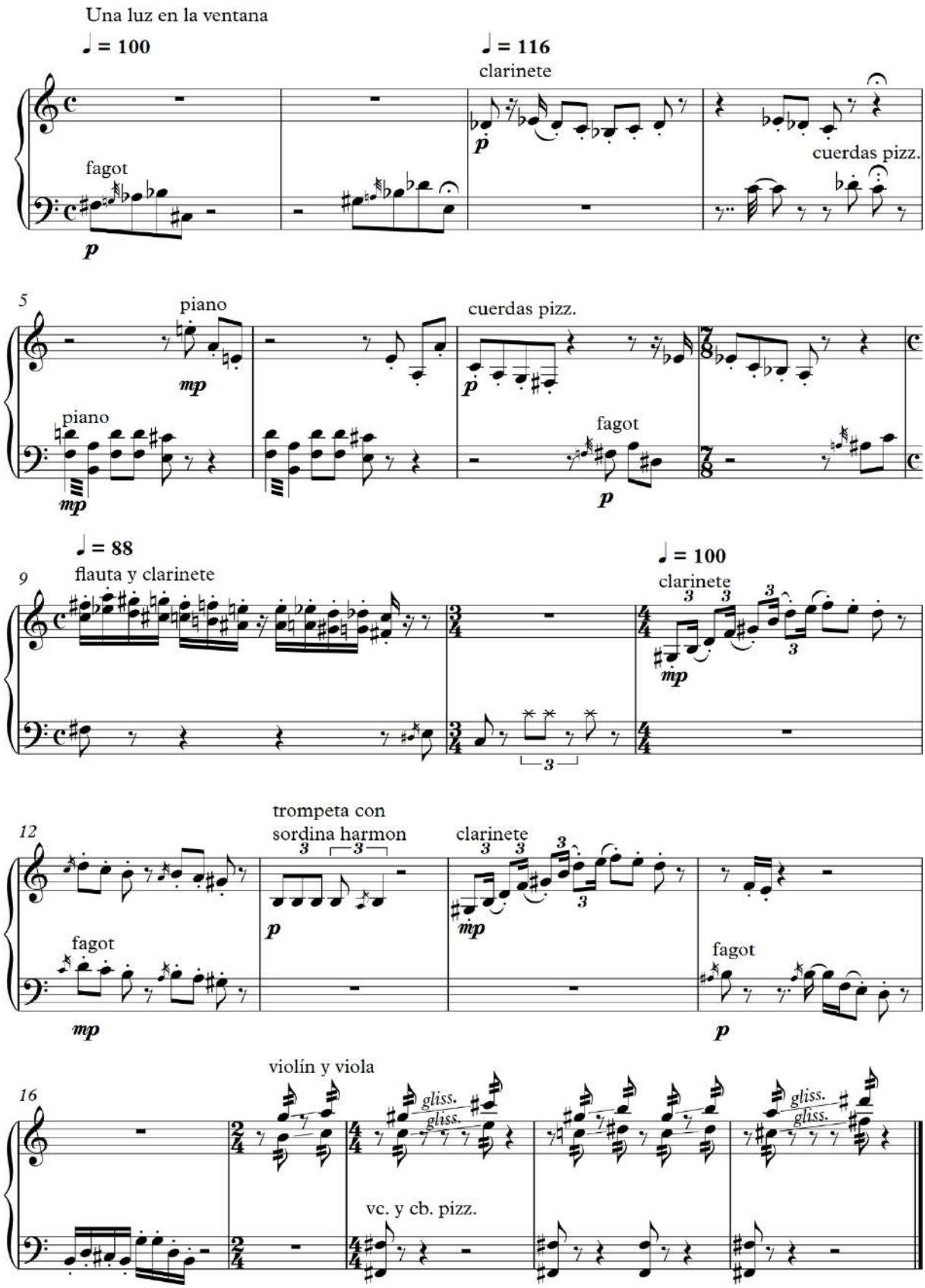


Figura 36 Transcripción (reducida) de la escena de *Una luz en la ventana* en la que se observan los enormes contrastes y variaciones de instrumentación, registro, articulaciones tempo y ritmo con el que se construye el efecto *mickey mousing* (38'34")

La primera escena de *Turbión* ataca con un *stinger* agudo seguido con *glissandi* del arpa y el

pasaje del motivo, ejecutado en las distintas maderas, en una progresión ascendente que incrementa la tensión con un tremolado en las cuerdas a modo de pedal inquietante. Los pies caminando de distintos personajes de la noche (marineros, una prostituta, etc) que -observados por un perrito- son puntuados con toda una variedad de notas cortas más o menos rítmicas entrando y saliendo de un 2/4 gracioso, para irrumpir con *stingers* tensos y suspensivos que dan pie a la primera escena del bar orillero.

Si bien la película aborda una temática densa -un policial con peleas entre bandas de narcotraficantes- tiene escenas en las que el *mickey mousing* comunica un tono gracioso, como el acompañamiento de las caminatas y persecuciones de los mafiosos con *staccatos* en las maderas, glockenspiel, *runs*, gestos entrecortados burlones y cambios rápidos (en 15'20", 19'57" 21'24"). Otro ejemplo es la puntuación en para la escena de persecución con tempos en *agitato* y *moto perpetuo*, progresiones ascendentes en un clímax marcado con un *stinger* en los metales y un *run down* pronunciado que puntúa cuando sacan la droga del ataúd en donde la transportaban. Para el final de la secuencia, un arpegiado en arpa resolutivo marca el reposo final (27'41").

4.2.3. El candor musical de las ingenuas en la comedia burguesa

Así es la vida (1939), con música de Enrique Delfino y Francisco Balaguer no solo inaugura la comedia burguesa o cine de ingenuas (Kelly Hopfenblatt, 2019), sino que la música mediante los recursos del *mickey mousing* va a estar al servicio de este nuevo género aportando una sonoridad graciosa y divertida que se adhiere a la perfección a los enredos burgueses y a las adolescentes chispeantes. En la primera escena que acontece en exteriores de una Buenos Aires con calles empedradas y carruajes de fines del siglo XIX, una alegre y dinámica música en 2/4 acompaña la caminata de Enrique Serrano a las oficinas. *Pizzicatos* agudos, arrastres, escalitas breves, contratiempos marcados y rítmicos en el piano se alternan y repiten, anticipando el optimismo de la charla de los hombres de negocios y el tono en general de la comedia. El *mickey mousing* como música de ingenuas queda evidenciado, por ejemplo, en la escena en que se conocen Margarita y Roberto que -con *staccatos* juguetones en las maderas, escalas de ida y vuelta y pequeños giros melódicos repetidos en distintos instrumentos y registros- se musicaliza el galanteo tímido e inocente de los jóvenes. Una carrerilla ascendente y en crescendo al forte que termina en un acento de la percusión puntúa el choque de cabezas de los futuros novios cuando se agachan al mismo tiempo a recoger un pañuelo (23'20").

Una escena emblemática de la ingenua musicalizada con *mickey mousing* se aprecia en *El espejo* (1943), en la que Cecilia (Mirtha Legrand) camina en puntillas y abre su *secreter* en el

que oculta los folletines románticos que lee en secreto musicalizado con un los típicos *staccatos* de *opera buffa* para la caminata y luego una entrada de ronda infantil, como de cajita de música con glockenspiel, trinos en flautín al modo de una música de juguetes (20'21"): o cuando se mira coqueta en el espejo, que sirve narrativamente para articular el *flashback* que cuenta su vida (4'40"). El compositor de este filme Bert Rosé (Berthold Rosenstock) también compuso *La hija del ministro* (Mugica, 1943), utilizando muchos recursos emparentados bajo un *mickey mousing* florido, ajustado a la inocencia de las ingenuas y al tono de folletín elegante de estas comedias burguesas.

Sin embargo, antes del surgimiento de la comedia burguesa y el cine de ingenuas, encontramos un ejemplo que funciona como antecedente en la representación musical de la figura de la joven colegiala. Se trata de las primeras escenas de *Ayúdame a vivir* (1936) con música de José Vázquez Vigo en la que la vida de las adolescentes que estudian en un colegio internado es un escenario propicio para un *mickey mousing* gracioso y bucólico. Por ejemplo, cuando Luisa (Libertad Lamarque) corre a la fila a reunirse con sus compañeras luego que se demoró conversando coquetamente con su pretendiente a través de la reja. Sus gestos apurados y la caída de Julio (Floren Delbene) están acompañados por el efecto de *glissandi* descendentes en el clarinete, *pizzicatos* en las cuerdas, notas cortas en el *glockenspiel* y un final reiterado y humorístico con una nota repetida en el contrabajo (4'40").

La puntuación también está presente en la escena en que Luisa entra a la casa en puntillas de pie, acompañada por gestos de sigilo construidos con apoyaturas ascendentes en un diseño también en ascenso, que va jugando con variaciones tímbricas de los grupos orquestales, primero maderas y luego las cuerdas, para derivar en un cantábile de notas tenidas que articula con la elipsis temporal a la mañana siguiente.

Es interesante señalar que el *mickey mousing* está asociado en este filme a la figura aniñada de Luisita y a su romance con Julio, y acompaña justamente estas escenas idílicas de la primera parte. Pero, el recurso va desapareciendo conforme la película muestra su fase dramática de enfermedad, infidelidad y fatalidad. Por ejemplo el trágico accidente de la caída de las escaleras de la amante no está musicalizado, ya que la inclusión del *mickey mousing* en esa escena la convertiría en un gesto cómico o banal.

En esta línea de comedias burguesas, las películas *Caprichosa y millonaria* (1940), *El pijama de Adán* (1942), *Casi un sueño* (1943), *Persona honrada se necesita* (Mugica, 1941), *Mi amor eres tu* (Romero, 1941), entre otras, hacen un uso del *mickey mousing* ligero, gracioso y hasta infantil que refuerza, por un lado el tono elegante de la comedia burguesa y por otro, la representación sonora de las adolescentes ingenuas.

Como explicamos, el compositor Julián Bautista no era muy afecto al *mickey mousing*, sino que por el contrario, prefería la creación de climas y texturas que representaran con mayor sutileza el clima de la escena, en la psicología de los personajes y en la configuración de una poética musical. Sin embargo, en la comedia *Cuando florezca el naranjo* (1943), realiza un uso rico y variado de la ilustración musical que enfatiza el tono gracioso y chispeante de las jovencitas estudiantes. Como el mismo Bautista manifiesta, la labor de la composición para cine implica el ajuste de los deseos del compositor a los requerimientos de la industria:

> Es muy frecuente que el director o el productor den normas al compositor sobre cómo les gustaría que fuese la música o el carácter de ésta, indicaciones que el compositor tiene muy en cuenta a fin de no contrariar los gustos de aquellos, para no perder los clientes. (Bautista, 1953, s/p).

La calidad de la partitura orquestal explica el gran profesionalismo de Bautista y -a pesar que personalmente no elegía la primacía de lo melódico- dominaba los recursos del *mickey mousing* y del leitmotiv y se las ingeniaba para evitar ese uso excesivamente melódico que rechaza en la misma entrevista:

> Chas de Cruz: ¿Y qué suelen pedirle al músico, en estos casos?
> Bautista: Melodía, melodía... No saben que una música excesivamente melódica distrae al espectador impidiéndole sumergirse por completo en el film, y creándole una especie de estado de inquietud que termina por convertirse en desagrado. El músico, por la naturaleza misma del lenguaje que emplea, tiende a la expresividad. Lo más difícil para el compositor es neutralizar sus impulsos expresivos. Por eso son muy apreciados (sin saberlo ni ellos mismos, ni los productores) aquellos músicos capaces de hacer esas melodías anodinas e impersonales, imprecisas, parecidas a todo y sin sabor a nada, que no dejan ningún recuerdo. (Bautista, 1953, s/p).

Cuando florezca el naranjo es una comedia burguesa ambientada en una escuela con internado de señoritas y relata el enamoramiento de una alumna (María Duval) de su joven profesor de historia (Ángel Magaña). La frescura de las adolescentes con sus travesuras y deseos contrasta con la estricta moral impartida por el colegio.

Bautista emplea variados recursos rítmicos y armónicos neoclásicos para construir lo que el propio compositor denomina una "música del gesto" -es decir el *mickey mousing*- a la que distingue de una "música del clima", al tiempo que especifica cómo la música del gesto es apropiada para la comedia, como lo explica en la misma entrevista:

> Chas de Cruz: ¿Qué diferencias esenciales cabría señalar entre el fondo musical de una comedia y el de un drama?
> Bautista: Aparte del carácter, cuestión que no necesita comentario aclaratorio, estimo que la diferencia primordial está en que en la comedia priva lo que ha dado en llamarse "la música del gesto", mientras que en el drama, la música debe abandonar esa superficialidad, ahondando en el clima, contribuyendo a crearlo, a intensificar la tensión dramática y a subrayar las escenas culminantes. (Bautista, 1953, s/p).

La música ilustra con variados recursos las distintas escenas, como el 2/4 marcado en las corcheas que puntúa la caminata en fila de las estudiantes, y que cambia a un solo de fagot

cuando el portero cierra la reja (58”). La misma música crece a un *agitato* con motivos veloces en las maderas e intervalos amplios que ganan en tensión cuando llega el joven profesor a la escuela (6’11”) y graciosos s*taccatos* en maderas alternados con *pizzicatos* cuando las chicas lo miran con sorpresa. Los *runs* ascendentes y descendentes representan las corridas de las jóvenes alborotadas (8’20”) seguidas de un motivo apuntillado en el fagot representando la tímida caminata de presentación del profesor y luego un golpe de platillo para puntuar el choque involuntario con la protagonista.

Una de las escenas más emblemáticas de empleo de *mickey mousing* es cuando un grupo de chicas sigue al profesor por el parque, escondiéndose detrás de ramas de árboles, al modo de una escena típica de dibujo animado. La música de este fragmento en tempo de marcha está orquestada principalmente en maderas aprovechando recursos de ejecución como *glissandi*, arrastres y articulaciones variadas para acompañar el tono cómico de la escena. La marcha se detiene en un acorde sostenido cuando el profesor sospecha y se da vuelta, para luego continuar cuando las chicas avanzan.

En esta “música del gesto”, el compositor no renuncia al enriquecimiento de la partitura mediante la utilización de otros lenguajes, como por ejemplo las texturas impresionistas que utiliza para esta secuencia del sonambulismo de la protagonista, mediante arpegiados en el piano, la celesta, el vibráfono y toques de campanas, sobre un pedal suave y tremolado en las cuerdas que crean una atmósfera de nebulosa inquietud (34’). María, en su caminata sonámbula le tira al profesor una flor por la ventana que cae acompañada por un *glissando* descendente en el arpa. La sorpresa del profesor está representada con un diseño entrecortado en el fagot y el oboe, al que el compositor le pone la indicación de “Muy *grazioso*” (Figura 37).

En otros casos, como el del arpa que mencionamos anteriormente, es un *glissando* utilizado muchas veces como efecto. En otras variantes, las notas no están escritas una por una, sino que en la partitura se escribe el gesto ascendente con figuras. Otro uso muy habitual de los *runs* es su combinación ascendente y descendente, en un efecto de “olas”, en ocasiones enfatizado con progresiones que generan un efecto dramático, característico del tópico musical de la *tempesta*, sobre la que ampliaremos en el apartado 4.4.2.

Las carrerillas o *runs* y los *glissandi* son recursos omnipresentes en las películas. Están como diseño ascendente en casi todos los comienzos de títulos generando sensación de apertura, y también con el mismo sentido de comienzo en distintas partes de los filmes, puntuando cambios de planos o el inicio de algo nuevo. En ocasiones la progresión es lenta, con todas las notas escritas, en muchos casos no es una subida lineal, sino que la música gana tiempo construyendo una carrerilla por tramos, es decir retomando el ascenso desde alguna nota anterior.

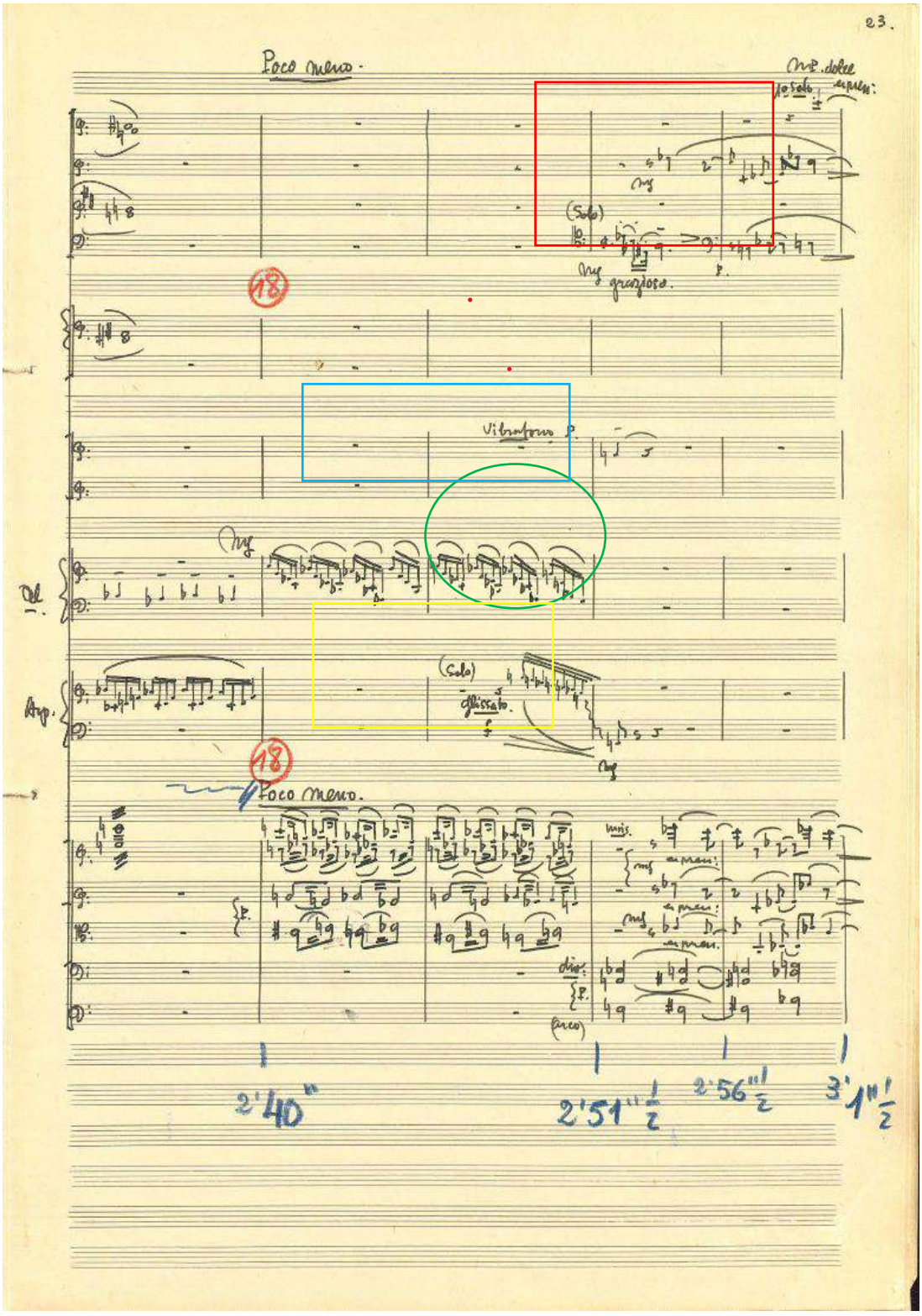


Figura 37 Página 23 de la sección I del manuscrito orquestal de Julián Bautista para la película *Cuando florezca el naranjo*. Señalamos con un círculo verde el *glissando* descendente en el arpa que acompaña la caída de la flor, en recuadro azul los arpegiados descendentes de la celesta, en recuadro amarillo los acordes tremolados en las cuerdas y en el recuadro rojo las melodías en fagot y oboe que representan al profesor sorprendido (Bautista J. , 1943, p. 23).

Para ilustrar el uso difundido del recurso de las carrerillas, ofrecemos como ejemplo, el modo en que aparecen en la introducción de títulos de *Cuando florezca el naranjo*
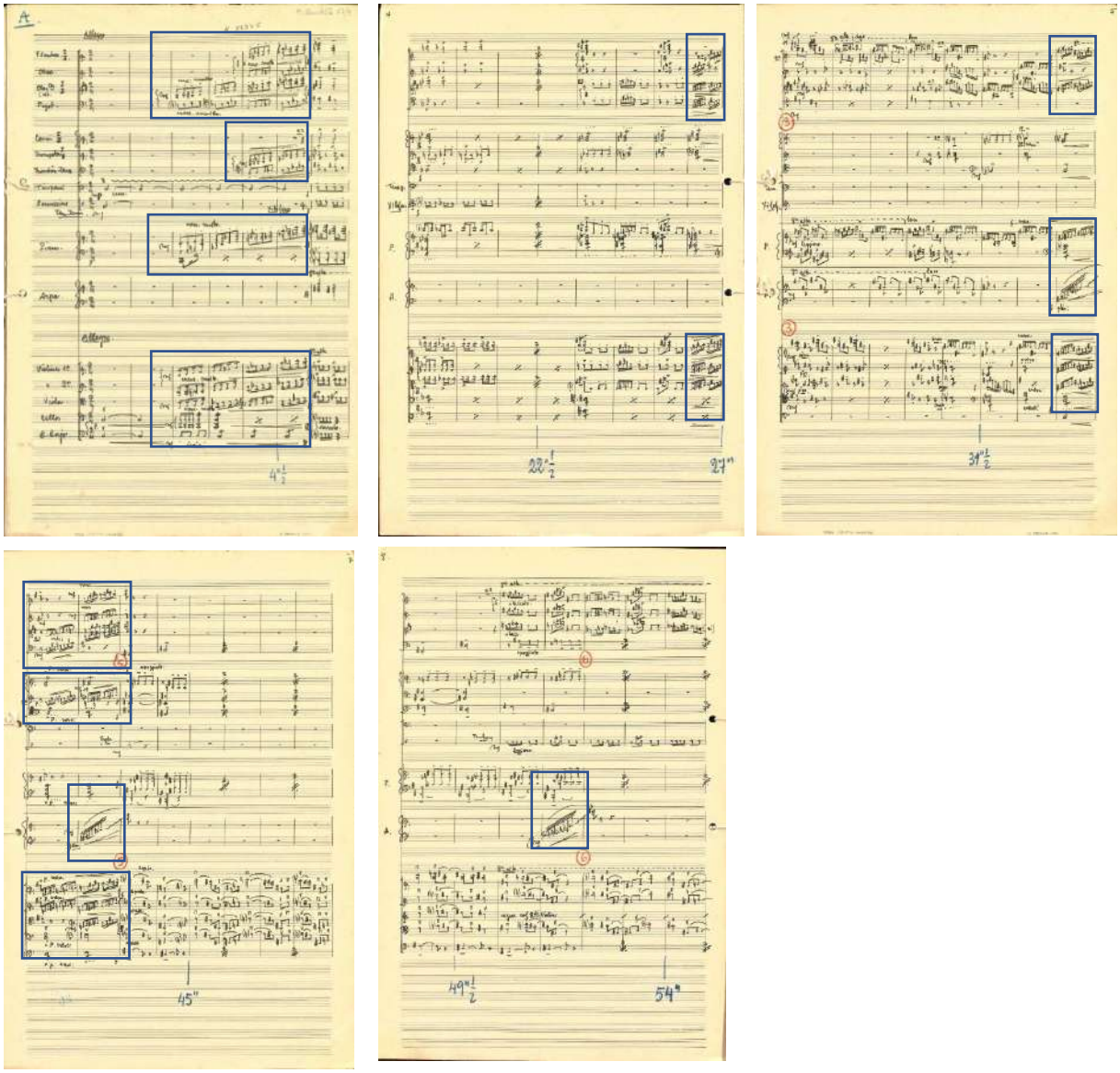


Figura 38 En recuadros azules, diversos *runs* y *glissandi* que aparecen en la secuencia inicial de títulos *de Cuando florezca el naranjo.* (Bautista J. , 1943, pp. 1-5)

4.2.4. El mickey mousing como mímesis: escaleras, trenes y caballos

El *mickey mousing* y el tópico de la *opera buffa* están construidos mayormente bajo una lógica de la mímesis[132]. Plantean una representación a partir de la emulación musical con ritmos, melodías e instrumentaciones con alguna semejanza a la resultante o perfil acústico de los sonidos "reales". Dentro de este modelo de representación hay algunos efectos altamente

[132] Wye Allanbrook en *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music* profundiza la cuestión de la mimesis musical y el concepto de imitación; para esto se remonta al derrotero del término y a los debates de la filosofía griega y Latina. Para su análisis sobre la *opera buffa*, utiliza la expression "unidades miméticas" ("mimetic units") para explicar el modo en que lo cómico y lo paródico están asociados a una construcción mimética o imitación (Allanbrook, 2014). Para ampliar sobre el tópico del caballo o "noble corcel" (noble horse) véase *The musical topic: hunt, military, and pastoral* de Raumond Monelle, uno de los libros canónicos de referencia sobre la teoría tópica. (Monelle, 2006)

codificados asociados a movimientos. En el cine clásico en particular, aparece de manera recurrente la musicalización de las escaleras, los trenes y el trote o galope de los caballos.
En general se trata de entradas muy cortas, que funcionan complementándose con la imagen: vemos en pantalla a las escaleras, los trenes y los caballos mientras escuchamos el acompañamiento musical que los imita. A diferencia de las topicalizaciones en las músicas de concierto, las imágenes desambiguan el sentido en favor de la inteligibilidad. Este anclaje mutuo entre sonido e imagen conforma un signo audiovisual codificado, cuyo sentido se repone recíprocamente: interpretamos la música del tren porque musicalmente es mimético y también porque lo vemos en la imagen (Chalkho, 2014).
Las escalas melódicas ascendentes y descendentes representan los movimientos de ascenso y descenso que musicalizan personajes que suben y bajan escaleras. El traqueteo del tren aparece representado mediante la imitación rítmica del sonido y su infaltable bocina. La imitación del galopar de los caballos cuenta además con una amplia tradición en la música popular europea, como danza (*galop*) y como tópico en la música instrumental de concierto.

4.2.4.1. Escaleras escenográficas y escalas musicales

El recurso de musicalizar las escaleras se aplicó tanto a la comedia como a la tensión dramática, como el caso de su utilización temprana en *El alma del bandoneón* (1935), en la escena en que el personaje de Libertad Lamarque baja rápidamente las escaleras al ver que su amado se va, musicalizado con un diseño descendente en las maderas (23’30”), en *Ayúdame a vivir* (1936) en la escena en que la misma actriz entra a la casa con sigilo y sube las escaleras luego de encontrarse a escondidas con el novio (16’10”). Cabe señalar que la puntuación musical no es simplemente una escala lineal, sino que en la mayoría de los casos se trata de un gesto sonoro, con varios ascensos, a veces como progresiones, o cambiando el orgánico, o retomando el ascenso sobre diferentes notas de inicio. En esta última escena, está trabajado con apoyaturas que refuerzan el *suspense* y la instrumentación se alterna entre maderas y cuerdas.
Otro ejemplo de los primeros años lo observamos en *Nobleza gaucha* (1937), en este caso con un tinte de comedia cuando los personajes del interior que llegan un poco desorientados a Buenos Aires tienen que subir varios tramos de escaleras, que Sebastián Piana musicaliza con un diseño ascendente con articulaciones en *sforzando* y luego *staccatos* de fagot sobre el final para representar el cansancio (1:6’50”).
A partir de 1939 los ejemplos de este recurso se multiplican junto al avance general del *mickey mousing* que además prolifera con las escaleras como decorado casi obligado de la mansión burguesa. Por ejemplo en *Retazo* (Alippi, 1939) la subida en dos tiempos, primero corriendo y

luego escalón por escalón de Retazo (Paulina Singerman), aparece puntuada con las maderas de la orquesta en registro agudo, pero además está conducida desde antes y después con una marchita melódica rápida, graciosa y cómica (24'40").

En algunos casos, el gesto melódico de la escala funciona igualmente musicalizando las escaleras aunque no coincide exactamente con la dirección, como por ejemplo en la primera escena de *El haragán de la familia* (1940), en donde la música de Mario Maurano puntúa de manera graciosa los pases y movimientos cuando el personal de servicio de la casa manipula un jarrón de flores. La empleada sube la escalera y se escucha de manera contraria un gran *glissando* descendente, para luego comenzar con un ascenso gracioso en *staccatos* con registros contrastados. El recurso de los *glissandi* también está explotado para acompañar a Luis Sandrini y Olinda Bozán en *La casa de los millones* (1942) que juegan a deslizarse por la baranda de la escalera como niños, intentando hacer lo que no pudieron en sus infancias de pobreza (53') o en la subida corriendo de Pedro Quartucci en *Melodías de América* (1942) (1:16'17").

En *Hay que educar a Niní* (1940), la música -también de Maurano- puntúa paso por paso, la subida por la escalera de espaldas del sobrino juerguista, con un clímax construido mediante un trino en la flauta y golpes de timbal que puntúa cuando es descubierto (49'10"). También se observa una puntuación estricta, de una escala nota por nota, cuando Jorge (Tito Lusiardo) sube y baja escaleras con planos en sobreimpreso, musicalizando la elipsis temporal mientras busca infructuosamente trabajo, metaforizado en este caso con el esfuerzo al subir y bajar escaleras en el filme *Un señor mucamo* (1940). La falta de éxito está marcada con el agregado de notas descendentes en disonancia e *in crescendo* (6'46"). Similar puntuación a cargo de un *pizzicato* en el contrabajo se observa en la subida de la escalera de *Los chicos crecen* (Christensen, 1942) (25'45").

En *Adolescencia* (1942) la puntuación acompaña la llegada a la casa e intento de subir las escaleras en tono cómico, cuando Tito (Ángel Magaña), llega a la casa bamboleándose por el alcohol. Cada pequeño motivo musical alterna distintos instrumentos contrastantes con golpes de percusión (platillos, *glockenspiel*) dando un efecto inequívoco de dibujo animado (19'20").

En *La hora de las sorpresas* (1941), el *run up* está marcado con un diseño de olas ascendentes en los violines que acompaña a Rita (Rosita Moreno) con un vaporoso vestido que flamea al subir rápidamente (18'11").

En *Noche de bodas* (Christensen, 1942), las escaleras musicalizadas se suben y se bajan corriendo, acompañadas con grandes y dramáticos *runs* que George Andreani (el maestro de los motivos conductores), combina con el leitmotiv tomado de la canción "Pobre mariposa" ("Poor butterfly") de J.L. Golden y R. Hubbell que atraviesa todo el filme (15'2") (1:11'54")

como explicaremos en el apartado dedicado al análisis de los leitmotivs. Andreani aplica el mismo recurso consistente en utilizar las notas del leitmotiv para aplicarlas a la puntuación ascendente de las escaleras en *Safo, historia de una pasión* (1943), cuando Raúl (Roberto Escalada) sube en andas por las escaleras a Selva (Mecha Ortiz). En este caso, utiliza solo las primeras cuatro notas del motivo en progresiones ascendentes, con una instrumentación de *pizzicatos* en las cuerdas, efecto de *glissando* de la flauta, golpes de percusión y arpegiado de arpa que introduce un paréntesis cómico dentro de un filme dramático (00:16'56").

El recurso mimético de las escalas musicales para las escaleras está presente en varios filmes entre los que mencionamos por ejemplo, los agudos alegres juveniles de *La novia de primavera* (1942) (5'), el diseño ascendente combinado con *glissandi* en *El viejo Hucha* (1942), el diseño ascendente con bordaduras en las cuerdas y el *glissando* descendente de *Casi un sueño* (1943) los *staccatos* graves de contrabajo y fagot para el *suspense* de *Una luz en la ventana* (1942), el dramatismo enérgico hacia el agudo del violín en *Todo un hombre* (Chenal, 1943), los tremolados en los violines para el sentido dramático de *Secuestro sensacional!!!* (1942) y *La piel de zapa* (1943).

4.2.4.2. La música del tren

Desde la inauguración en 1825 en Inglaterra del primer ferrocarril a vapor para el transporte de pasajeros, comenzaron a emerger toda una serie de músicas relacionadas con los trenes que abarcan un amplio espectro de canciones populares, piezas para piano, cámara y orquestales. Por ejemplo, ya en el siglo XIX Gioachino Rossini compone la pequeña obra para piano *Un petit train de plaisir comico-imitatif* dentro de un album de piezas para niños (1857-1868); a comienzos del siglo XX, una de las obras más portentosas inspiradas en trenes es el movimiento sinfónico *Pacific 231* (1923) de Arthur Honegger y otra referencia ineludible de la música latinoamericana es la parte IV "Tocata" de las Bachianas brasileiras N°2 *O trenzinho do caipira* de Heitor Villa-Lobos (1930).

Julia Winterson en su investigación sobre música y trenes se pregunta justamente por la naturaleza de esta relación o representación musical de los trenes, cuyo considerable universo de obras analiza en su libro *Railways & Music* (2021):

> ¿Es la relación con el tiempo donde el tren que se desplaza por el paisaje habla del poder físico y metafórico del ferrocarril para conectar personas y lugares? ¿O es simplemente la atracción de los sonidos evocadores, el rugido y el silbido del tren de vapor, el chillido del silbato y el traqueteo de

> los ritmos de las vías que son tan fácilmente reconocibles y adaptables al cambio? (Winterson, 2021, p. I)[133]

Las músicas sobre trenes nacidas en el siglo XX conjugaron mímesis y modernidad, y conforman los antecedentes para la musicalización de las escenas ferroviarias en el cine.

Pacific 231, compuesta en 1923, se estrenó en Buenos Aires en 1925 bajo la batuta de Ernest Ansermet y a juzgar por la encendida crítica de Enrique E. Bullrich publicada en *Martín Fierro*, el concierto no pasó desapercibido[134].

No es posible saber en qué medida esta obra influyó a la generalidad de la composición para cine, pero contamos con el testimonio del compositor del circuito académico Roberto García Morillo que reconoce la influencia de Honegger para la música que realizó para el filme *El tercer huésped* (Boneo, 1946), uno de los ejemplos más notables y exuberantes de la representación musical del tren en el cine argentino clásico[135]:

> una accidentada persecución a lo largo de un tren en marcha [...] Como se alude a trenes en música, no sentí ningún reparo en repetir un procedimiento de colorido orquestal (progresión de metales: trombón, corno, trompeta), utilizado por Honegger para su famoso Pacific 231. (Móndolo, 2001, p. s/p).

Por otro lado, podemos afirmar la abundante cantidad de películas a nivel global en donde los trenes ocupan un lugar preponderante y también muchísimas películas que incluyen alguna escena con ferrocarriles. Como anticipa Winterson, su texto se ocupa de la música no cinematográfica, ya que el estudio de la musicalización de los trenes en el cine daría lugar a otro libro completo (Winterson, 2021). Un dato a resaltar que enlaza la relación entre el tópico musical del tren y lo cinematográfico es que en 1949, Jean Mitry realiza un cortometraje experimental sobre *Pacific 231* de Honegger.

La película *Km 111* (Soffici, 1938) tiene al ferrocarril como tema y al jefe de la estación de un pueblo rural como su protagonista (Pepe Arias). Desde los títulos del comienzo la música de José Vázquez Vigo anticipa el tema ferroviario mediante un ostinato rítmico marcado y constante que imita el ritmo del tren, con secuencias y progresiones ascendentes que van

---

[133] "Is it the relationship with time where the train moving through the landscape speaks of the physical and metaphorical power of the railway to connect people and places? Or is it simply the attraction of the evocative sounds, the roaring and wheezing of the steam train, the shriek of the whistle and the clattering track rhythms that are so easily recognisable and adaptable to change?" (Winterson, 2021, p. I)

[134] "Pacific es sin duda una construcción magistral. (…) Su dinamismo es formidable, irresistible… pero felizmente el alucinante viaje, no dura más que unos pocos minutos, porque el síncope colectivo (…) sería inevitable. (…) La instrumentación de Pacific, llena de sonoridades nuevas como la del principio, es de una claridad notable y cuerdas y cobres en particular, están tratados con una soltura sorprendente. (…) Es que en Pacific, movimiento sinfónico, el estado lírico (…) no está obtenido por la acumulación de sonoridad orquestal, (…) sino por el solo poder de los ritmos que animan sus 39 páginas." (Bullrich, 1925).

[135] Mencionamos esta película ineludible para la cuestión de la musicalización de los trenes pero dada la periodización de este estudio un análisis más profundo sobre esta película de 1946 queda pendiente para futuros trabajos.

pasando por distintos instrumentos de la orquesta. Sobre el ostinato se superponen algunos diseños melódicos que aportan variantes y anticipan el motivo que aparecerá luego como tópico foclórico en escenas rurales. El tempo *agitato* connota velocidad, que por momentos gana en tensión con armonías con acordes disonantes y breves *runs*. La película está centrada en el diálogo y no tiene muchas entradas musicales, de hecho la música del tren no vuelve a aparecer durante el resto del filme. En cambio, el motivo melódico aparece durante el filme de modo sincopado, connotando un aire folclórico que da cuenta de la locación rural.

En *Ayúdame a vivir* (1936), Vázquez Vigo introduce un muy pequeño fragmento del tópico del tren inserto dentro de una secuencia mayor que va de un cantábile abierto con una melodía en los violines que acompaña la despedida amorosa de la pareja que se tensiona con el adiós, y resuelve en la escena en que Julio (Floren Delbene) vuelve en tren a Buenos Aires, con un ostinato ligero en grupos de cuatro corcheas marcadas en *pizzicato* y un diseño melódico de vientos que imitan la bocina del tren en intervalos de tercera menor (39').

También muy breve es la referencia al tren en *La vida de Carlos Gardel* (1939), combinada con la elipsis temporal de los aplausos que representan los viajes y actuaciones. La música trabaja la idea de la aceleración con cuatro acordes a la negra que duplican la velocidad al subdividirse en corcheas (56'48"). Bastante distinto es el modo en que el tren se representa cuando la novia del barrio de Gardel (Delia Garcés) viaja a buscarlo y la mímesis está construida con la zona aguda de la orquesta, flautín y luego los violines que ejecutan un patrón rápido, con un diseño melódico en olas y apoyaturas marcadas que refuerzan rítmicamente una representación más dramática (1:4'40").

Un ejemplo significativo se aprecia en *El astro del tango* (1940) con música de Alberto Soifer en la escena de la llegada del tren a Mar del Plata musicalizada con una secuencia que va transicionando del grave al agudo. Sobre un patrón de semicorcheas con acento percusivo en la primera, se ubica rítmicamente un ostinato apuntillado en cuerdas y metales y un pedal agudo que en conjunto forman acordes en tensión progresiva ascendente. La entrada es muy cambiante y variada, en cada compás se va agregando un elemento como el final con los *glissandi* agudos a tempo, ascendentes y descendentes (4'20") (ver Figura 39).

En *Los celos de Cándida*, el tópico del tren articula la transición desde el final cantábile y relajado de la música de títulos a la primera escena en la estación de tren, mediante la imitación de la bocina con acordes plaqué (con un sutil arrastre en el ataque) agudos y disonantes, que se mueven en paralelo por terceras. Los mismos acordes pasan a organizarse rítmicamente en cuatro negras con un leve *accelerando* que acompaña el arranque del tren. Lo que resulta

interesante de esta entrada es que está construida en el registro agudo, y con esta misma referencia a la bocina se construye el patrón rítmico del arranque del tren.
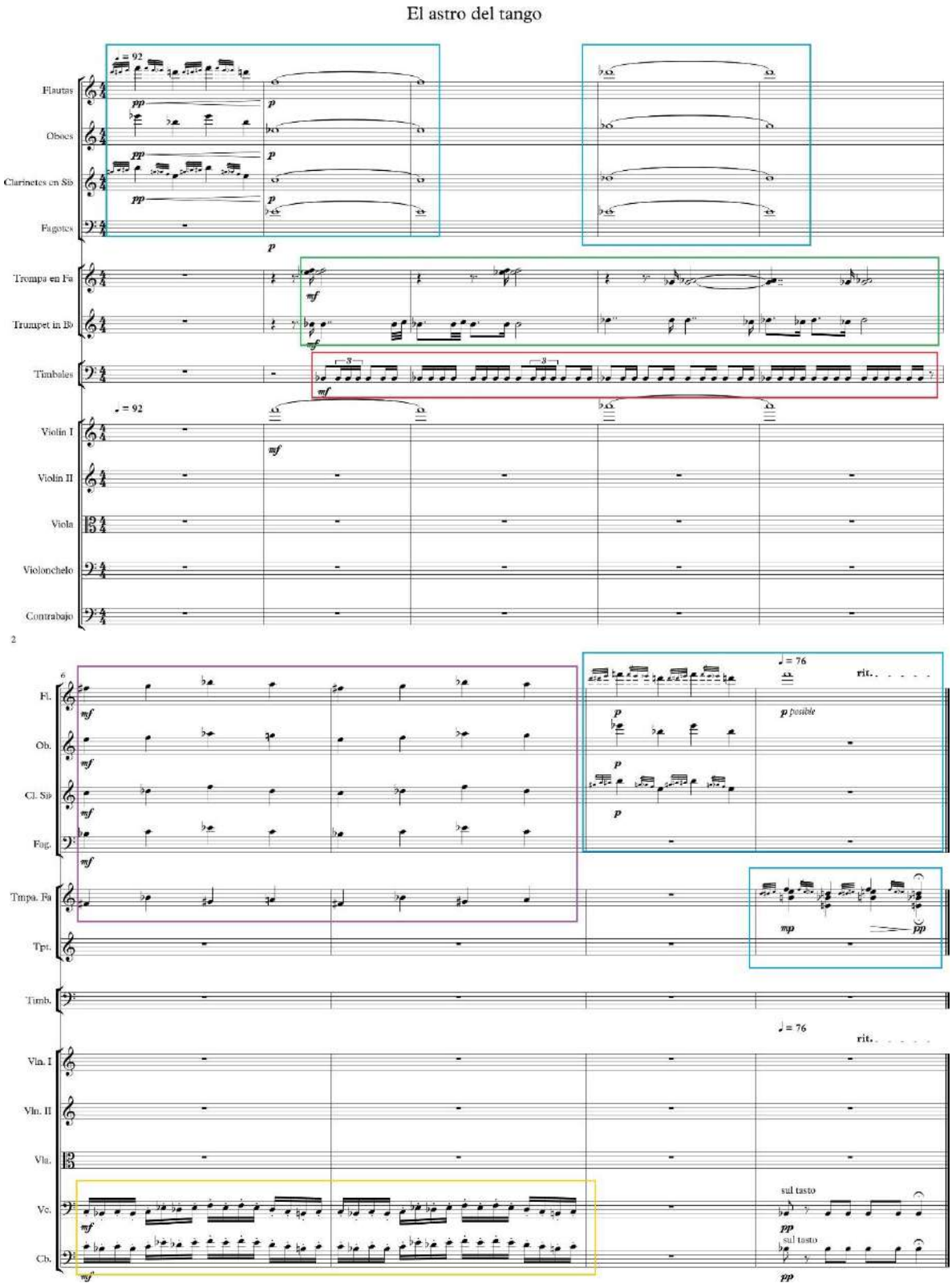


Figura 39 Transcripción de la escena del tren de la película *El astro del tango*. Se señalizan con distintos colores los diversos elementos y ostinatos que componen la musicalización mimética del tren. En azul los motivos en vientos que imitan la bocina, en rojo el ritmo del traqueteo representado con los timbales, en el recuadro violeta acordes paralelos en vientos con disonancias y en amarillo el ostinato en *staccato* en las cuerdas graves y en verde un motivo con un gesto anacrúsico y apuntillado en metales.

La transición a la música del tren también está presente en *La novia de primavera* (1942) acompañando la elipsis temporal que transiciona desde los placenteros paseos en Buenos Aires al son de un vals hacia la ensoñación de María Duval, articulada por un redoble de timbal, cuando regresa en tren con la misma melodía al doble del tempo y en compás binario (9'30").

En *Si yo fuera rica* (1941) el viaje en tren está musicalizado con acordes plaqué en un ritmo apuntillado similar a la milonga y con un orgánico cercano al tango mediante el sonido del bandoneón. En los finales de frase se escucha un silbato o flauta de émbolo representando a la bocina, siempre en intervalos de terceras.

En varios casos, la música del tren se superpone al efecto sonoro, como en *Veinte años y una noche* (1941), en donde está construida, simplemente, con un patrón que reitera dos acordes en las cuerdas medias y graves con algún detalle sutil de un pedal agudo en el violín. En *Los hijos artificiales* (1943), la música no topicaliza como tren, pero está sincronizada rítmicamente con un efecto sonoro de tren y en conjunto ofrece una resultante que se asocia a la marcha del tren.

En *Los chicos crecen* (1942), aparece una relación entre el ritmo *marcato* y *agitato* con la conversación tensa en el tren sobre la filiación falsa de los chicos, música por detrás del diálogo. Observamos un interesante efecto sonoro cuando la sorpresa de uno de los personajes por la farsa que montó el otro se sonoriza con una fuerte bocina del tren que coincide con el corte a un plano desde el exterior y el enmudecimiento del diálogo (17'). La velocidad y la persecusión también aparecen en *Eclipse de sol* (1943) cuando el protagonista persigue al tren en su auto y choca (1:17').

En *Malambo* (1942) -primera película musicalizada por Alberto Ginastera- el tren ocupa un lugar central dentro del argumento, ya que el pueblo sediento liderado por el héroe Malambo bloquea las vías para obtener el agua del tanque que transporta el tren.

La música representa la tensión y dramatismo de la escena de la llegada y asalto al tren. La composición general de la película adopta un lenguaje moderno, con armonías ampliadas, juegos de disonancias y ausencia de melodías sencillas y pregnantes. En este contexto, el aspecto mimético está trabajado sobre un patrón rítmico binario en los bronces a modo de bocina, que va creciendo en instrumentación con un motivo insistente que se repite en progresiones hacia el agudo. El dramatismo de la llegada del tren es aprovechado para la continuidad de la escena, con grandes *runs* que simbolizan los chorros de aguas y tremolados graves para musicalizar la llegada de los patrones que disparan sobre la gente (38'50").

Otros filmes que incluyen tópicos de tren de manera similar a las que describimos son *Maestro levita* (Amadori, 1938), *Turbión* (1938), *Y mañana serán hombres* (1939), *Corazón de turco* (1940) y *El hijo del barrio* (Demare, 1940).

4.2.4.3. La música de los caballos

La mímesis musical que representa el andar de los caballos tiene una amplia tradición en la música y la danza. La *galop* o *galoppade* es una danza de salón de carácter animado y tempo rápido en compás de 2/4 que se popularizó en Europa en el siglo XIX y cuyo ritmo imita justamente el galope equino. Esta danza derivó luego en el *can-can* parisino y también en muchas composiciones de música de concierto (Latham, 2008). Lo que determina el género es la velocidad, el compás binario y patrones u ostinatos rítmicos que impulsan el movimiento hacia adelante. El patrón rítmico básico de la *galop*, construido mediante la repetición de una corchea y dos semicorcheas () es el que predomina en las representaciones de los galopes cinematográficos.

Raymond Monelle estudia el tópico de la caballería (*chivalry*) y del noble corcel (*noble horse*) en las músicas de tradición académica europea, pero estos tópicos principalmente decimonónicos difieren de la mímesis de la *galop*, ya que se organizan en compases de subdivisión ternaria. Según Monelle, estos tópicos apelan a un universo de reminiscencias medievalistas, con armonías que incluyen lo modal y se caracterizan por expresar la nostalgia de un mundo pasado noble y caballeresco (Monelle, 2000).

Las obras que incluyen los tópicos de la caballería y el noble corcel, en compases de 6/8 difieren bastante de la mímesis binaria del galope o el trote que encontramos mayormente en la música cinematográfica. En los dos casos, la mímesis siempre implica una transposición y su representación adopta diferentes resultantes: una cabalgata con ritmo de *galop* para la obertura vertiginosa de *Guillermo Tell* de Giachino Rossini, una danza de salón que deriva en el provocativo baile del *Can-can* de cabaret francés llevado a la opereta por Jacques Offenbach o como expresa Monelle: "El ritmo del acompañamiento de piano de la canción Erlkönig, de Schubert y del leitmotiv de *Las valquirias* de Wagner significa 'caballo'" (Monelle, 2006, p. 24)[136].

La representación musical del galope es un tópico presente en la cinematografía clásica en general como en la escena del caballo volador de *The Thief Of Bagdad* (El ladrón de Bagdad, Powell, Berger, et al., 1940) y está extendida en los *westerns*, como por ejemplo en *The Stagecoach* (*La diligencia*, Ford, 1939). En casi todos los casos esta música aparece asociada a las imágenes de los caballos en pantalla, y por esta razón, en Argentina aparece particularmente

[136] "The rhythm of the piano accompaniment to Schubert's song Erlkönig, and of the leitmotiv of Wagner's Valkyries, means 'horse'." (Monelle, 2006, p. 24).

en filmes de ambientación histórica, de ambientación rural o musicalizando las carreras de caballos.

Este es el caso de *El caballo del pueblo* (1935) en donde una animada *galop* ejecutada con predominancia instrumental de madera y metales (con sonoridad de banda) acompaña elipsis temporal con sobre impresos de carreras de caballos y periódicos con las noticias del *turf* (39'37"). Un similar uso observamos en la escena del partido de polo de la película *Mujeres que trabajan* (1938) y en la escena del hipódromo de *El mozo número 13* (Torres Ríos, 1941).

El ámbito rural es el lugar natural de los caballos, como observamos en distintos momentos de la película *Loco lindo* (1936) con música del compositor Mario Enrique Casella, que utiliza un ritmo apuntillado y rápido para las escenas del arreo de los animales que se alternan con fragmentos lentos de notas largas en los planos de paisajes pampeanos amplios (36')

En las películas de ambientación histórica la música para los caballos es infaltable y en la mayoría de los casos aparece asociado al tópico militar, mediante fanfarrias, toques de clarín y llamadas bélicas.

En *Viento Norte* (1937), una caravana militar se acerca al paso musicalizada con los ritmos característicos de corchea dos semicorcheas sobre los que se superponen motivos melódicos folclóricos. Cabe señalar que si bien en esta película hay muchas escenas con caballos, su representación musical solo aparece en esta primera escena (2'). En *El cura gaucho* (Demare, 1941) con música de Lucio Demare, la representación de la cabalgata adopta dos climas: primero un andante con *pizzicatos* alegres y juguetones que acompañan a la diligencia (6'9") y luego varias escenas con cabalgatas vertiginosas y dramáticas que acompaña la persecución a caballo a los tiros (8'44"), el incendio y huida en carro (22') o la dramática cabalgata del niño (25').

Lucio Demare se convierte en un especialista en la musicalización de estas escenas de acción a caballo de los filmes históricos, como también se aprecia en las vertiginosas musicalizaciones de *Cruza* (Moglia Barth, 1942), en donde el vértigo de estos ritmos no solo coincide con los caballos, sino también son utilizados para generar tensión y dramatismo, como en la escena del incendio de la escuela. Otros ejemplos son las músicas combinadas de caballería y militar para las escenas bélicas de *La guerra gaucha* (1942) y las posteriores *Pampa Bárbara* (1945) y *Su mejor alumno* (Demare, 1944).

Uno de los ejemplos más consumados de la representación del galope lo encontramos en la música de títulos de *Fortín Alto* (1941) con música de Mario Maurano. Totalmente construida sobre un incansable y constante ostinato de corchea y dos semicorcheas (), se le superponen

melodías en violines que en partes refuerzan el ostinato y en otras ocasiones, remite a giros folclóricos. Los finales de frases están rematados con *runs* muy veloces que colaboran con el espíritu vertiginoso de esta música "galopante". Este motivo está presente a lo largo de toda la película, en ocasiones asociado a lo militar con toques de clarín y fanfarrias en los metales.

Maurano retoma la musicalización de las cabalgatas en *El camino de las llamas* (1942), con gran presencia de cabalgatas musicales, que forman parte de la introducción de títulos aunque a diferencia de *Fortín Alto*, presenta muchas variantes de carácter y estilo, condensando una alternancia de motivos de la *galop*, referencias a la música militar mediante las fanfarrias y clarines, veloces *runs* ascendentes y descendentes, además de transiciones a un cantábile folclórico[137]. También el motivo de la cabalgata reaparece durante el desarrollo del filme, asociado a las escenas con galopes y caballos.

En la primera escena de *Frontera sur* (1943), musicalizada por Alejandro Gutiérrez del Barrio, el ostinato del galope está combinado con melodías pentafónicas que, combinadas, musicalizan el ataque indio a caballo al fortín y el escape solitario al galope (6'10"), y en diversas entradas posteriores también se asocia al tópico militar. La exuberante partitura de Gutiérrez del Barrio construye una gran cantidad de variantes y climas con una gran cercanía a las músicas de los *westerns*.

Otros ejemplos del uso de esta mímesis musical en el ámbito rural e histórico las observamos en *Volver a vivir* (Migliar, 1941), *Veinte años y una noche* (1941), *Juvenilia* (1943).

En algunas comedias la *galop* forma parte de la música de títulos, sin referencias a caballos pero relacionada con el concepto de comedia alegre y en asociación con la función de inicio que cumple en la obertura de la ópera *Guillermo Tell* y el *can-can* con el *vaudeville* y la comedia. Un ejemplo de este uso lo apreciamos en el vertiginoso comienzo de *El haragán de la familia* (1940) y *El profesor cero* (Amadori, 1942), con música de Mario Maurano, compuesta en un lenguaje musical cercano al de Gioachino Rossini. También se observa en *Papá tiene novia* (1941) con música de Alberto Soifer.

Maurano repite la idea de la *galop* como obertura en los títulos en *Hay que educar a Niní* (1940), y esta vez la combina con citas a la canción infantil "Arroz con leche", estableciendo probablemente una referencia al personaje de Marshall, que en esta película se hace pasar por una colegiala, repitiendo la *galop* en las escenas de las travesuras en el colegio protagonizadas por la falsa alumna Niní (1:19').

[137] Como anticipamos en otros ejemplos, aquí se observa nuevamente la introducción de títulos morfológicamente organizada en dos partes: una primera épica, veloz, forte e impetuosa y una segunda cantábile, más lenta y dulce.

Si bien en la mayoría de los casos, los caballos galopan, en algunos casos la representación musical imita un trote simpático, como en *Ayúdame a vivir* (1936), cuando Luisita (Lamarque) y Julio (Delbene) pasean a caballo en un parque, acompañados por un bucólico 2/4 marcado con *pizzicato* en cuerdas y con el segundo tiempo acentuado. Un similar uso del trote en un clima idílico mediante corcheas repetidas a las que superpone melodías en las cuerdas lo realiza José Vázquez Vigo, para la escena de la llegada del hijo en sulki en la película *Sol de primavera* (Ferreyra, 1937), y también para el filme *El último encuentro* (1938), en la escena en que la pareja protagónica se encuentra a caballo en los bosques de Palermo.

En *Los martes orquídeas* (1941) los ritmos miméticos de los caballos están aprovechados para representar una escena humorística cuando Elenita (Mirtha Legrand) y Moyano (Juan Carlos Thorry) van a pasear a caballo a los bosques de Palermo, pero el caballo de Moyano -que no sabe montar- se desboca y él termina en el piso. La música en compás de 2/4 comienza con un andante con *pizzicato* en las cuerdas y las figuras rítmicas se subdividen al doble (es decir, primero en negras, luego corcheas, después apuntillados y termina con el ostinato típico de la cabalgata de corchea y dos semicorcheas). Un leve *accelerando* crea el efecto de velocidad que se enfatiza con acentos en los metales. El final cómico está logrado con un *stinger* orquestal que representa la caída de Thorry fuera de cuadro y un efecto de *glissando* descendente en el trombón imitando una risa. La música descriptiva de este fragmento constribuye a crear una resultante cómica mediante un uso evidente de la mímesis del caballo dentro de la ilustración del *mickey mousing*.

4.3. Leitmotivs y atmósferas

El leitmotiv o "motivo conductor" es un concepto que describe un motivo musical recurrente en una obra musical (generalmente en la ópera) y que representa a un personaje, objeto, emoción o idea concreta. Existen discusiones sobre el uso apropiado del término para la música de cine, respecto del alcance específico de la definición ya que en muchísimas películas hay motivos que se repiten en diversas circunstancias denominados motivos recurrentes o motivos reminiscentes que no adhieren a la definición estricta de leitmotiv. Sin embargo, la mayoría de los autores y los textos optan por utilizar esta denominación contextualizándola dentro del ámbito cinematográfico[138].

[138] La entrada dedicada al Leitmotiv del Diccionario Oxford de la Música repone esta discusión desde la perspectiva de la ópera (Latham, 2008). Por su parte, en *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*, Buhler, Neumeyer y Deemer realizan una aclaración terminológica de los conceptos de Leitmotiv, Motif and Motive aplicados a la Film Music (2010). Emilio Audissino explica que existe un mayor consenso en la

Por otra parte, en el campo de la ópera el propio Wagner -a quien se le atribuye el desarrollo del leitmotiv- utilizaba otras expresiones, como *Hauptmotiv* (motivo principal), *thematisches Motiv* (motivo temático), *Grundthema* (tema básico) (Latham, 2008). Por lo general, el leitmotiv adopta variantes a lo largo del filme, asociándose a los cambios de clima, estados de ánimo o acciones de los personajes que representa.

En el campo de los *film studies*, Rick Altman discute las repetidas definiciones que sostenían que el leitmotiv wagneriano cayó "naturalmente" en la composición para películas, y como sintetiza con ironía: "Todo lo que necesitamos saber puede explicarse por esta doble apelación a la extraña pareja formada por un compositor muerto hace mucho tiempo y la Madre Naturaleza." (Altman, p. 205)[139]. Por el contrario, Altman describe el proceso histórico y los debates en torno a los usos del leitmotiv que se remontan a sus usos para el cine mudo y la transición al sonoro.

Por un lado, la discusión sobre la definición legítima del leitmotiv y por otro, las diversas y numerosas variantes con las que el cine utilizó el término y su aplicación exceden este estudio. Sin embargo, lo que nos interesa plantear es que existieron diversos usos de los motivos conductores en las músicas del cine clásico argentino que describiremos en este apartado: desde simples reiteraciones motívicas con la intención morfológica de dar continuidad o unidad a la película hasta construcciones leitmotívicas *à la lettre,* asociadas a personajes y con variantes de climas y carácter de acuerdo con las escenas.

Los primeros usos de motivos recurrentes se construyeron en base a motivos melódicos derivados de alguna canción de la diégesis, como explicamos en el capítulo 2 (apartado 2.3) en donde describimos las tempranas relaciones entre la diégesis y la no diégesis en filmes como *Riachuelo* (1934), *El alma del bandoneón* (1935) o *La muchachada de a bordo* (1936), entre otras.

En *Amalia* (1936) hay un uso incipiente de un motivo conductor que apela a una coherencia formal a lo largo de la película. Se trata del cantábile o "motivo de amor" que acompaña el romance de la pareja protagónica, y que musicalmente se anticipa en la secuencia de títulos y en las escenas en que nace el amor, cuando Amalia acompaña la convalecencia de Eduardo leyéndole al pie de la cama (29'46"), en la escena del paseo de los enamorados en el parque

denominación "leitmotivic function" (función leitmotívica) pero concluye en que resulta más conveniente y económico la utilización llana de leitmotiv (Audissino, 2014). Por el contrario, Neumayer decide usar el genérico motívico (motivic) para referirse a la música cinematográfica y desambiguarla de la filiación wagneriana de la palabra "leitmotiv" (Neumeyer, 2015).

[139] Hollywood music thus not only borrows Wagnerian technique, but it does so "naturally." Everything we need to know can be explained by this twin appeal to the odd couple formed by a long-dead composer and Mother Nature. (Altman, 2007, p. 205)

(41’) (1:0’23”), en la escena del casamiento secreto (1:39’30”) y por último acompaña la muerte de Eduardo y el llanto de Amalia (1:43’24”).

En los primeros años, observamos “motivos recurrentes” en vez de leitmotivs, que si bien colaboran en lograr un sonido cohesionado a lo largo del filme, también nos permiten sospechar que la reiteración se debía a una cuestión de economía de recursos en términos de facilitar la labor compositiva mediante la variación de algunas melodías de base. Podemos mencionar como ejemplo a *Puente Alsina* (1935) con música de César Gola en la que se repite el motivo de blues o jazz lento presente desde el comienzo de títulos.

En *Besos brujos* (1937), la música incidental de José Vázquez Vigo propone una melodía cantábile que recién aparece en la mitad del filme (37’) cuando Libertad permanece secuestrada en la selva. Se trata de una melodía diáfana y con una armonía abierta, instrumentada con variaciones entre las cuerdas y maderas que aporta un tono pastoral y bucólico que no parece coincidir con el argumento del rapto. El mismo motivo musicaliza la búsqueda a caballo del novio (Delbene) (49’40”) y se combina con la melodía del tango *Besos brujos* en tres entradas más (55’27”, 1:06’ 1:11’16”). Un tratamiento similar usa Vázquez Vigo para otras películas también dirigidas por Ferreyra, como *Sol de primavera* (1937) y *Chimbela* (1939), en esta última el motivo es un vals que se presenta en la introducción y luego reaparece en varios momentos con variantes.

Así es la vida (1939), la icónica película de Francisco Mugica que da comienzo a la comedia burguesa (Kelly Hopfenblatt, 2019) tiene una nutrida partitura, a cargo de Enrique Delfino y dirección musical de Francisco Balaguer, quien probablemente estuvo a cargo también de la enriquecida orquestación. Si bien no se observa un uso excluyente del motivo conductor, se aprecia un leitmotiv que hilvana el film. La brillante introducción de títulos presenta la melodía leitmotívica en dos partes con distintos caracteres, como en tantas otras películas: el primero forte, épico triunfal, marcado y con un ritmo apuntillado de la obertura francesa, *tutti* orquestal y predominancia de los metales. La segunda parte sobre la misma melodía es cantábile, suave y asignada a las cuerdas. El motivo en las cuerdas reaparece con variantes armónicas en la escena de la cena familiar (16’40”)[140] y en varios momentos detrás del diálogo como *underscoring*, con variación instrumental en el registro agudo de las maderas y luego vientos de metal, nuevamente en la escena de la mesa, ahora despojada como efecto del nido vacío (51’) y como práctica habitual de musicalización, reaparece como cierre emotivo del filme.

[140] La escena de la familia burguesa en torno a la mesa familiar es una de las novedades de este cine, como definió Claudio España, el paso del barrio y el patio del conventillo a la mesa familiar (España, 2000).

También Balaguer dirige la composición de Alberto Soifer para *Giácomo* (Vatteone, 1939), y a juzgar por las similitudes con la película anterior en el modo de instrumentar, podemos inferir que realizó también la orquestación. Al igual que en *Así es la vida* (1939), los motivos de la introducción de títulos reaparecen y se desarrollan con variantes a lo largo de la película.

Otros filmes que utilizan motivos recurrentes o reminiscentes son: *Volver a vivir* (1941) con música de Lucio Demare y orquestaciones de Juan Ehlert, *Atorrante* (De Rosas, 1939) también con partitura de Demare, *Vidas marcadas*, con música de Francisco Balaguer (Tinayre, 1942) y *Fuego en la montaña*, musicalizada por Horacio Aguilar Costa (Torres Ríos, 1943).

El compositor Alejandro Gutiérrez del Barrio hace un uso no estricto de los motivos recurrentes, por ejemplo en los motivos valseados de *Mañana me suicido* (1942), *La novela de un joven pobre* (1942) en donde el vals está asociado al amor de la pareja protagónica o en algunos motivos recurrentes en *La piel de zapa* (1943).

En 1937 se estrena *Fuera de la ley*, la primera película local musicalizada por George Andreani estrenada al poco tiempo de llegar exiliado a la Argentina. Andreani es el compositor que en este período, más explota y utiliza la composición mediante leitmotivs al modo wagneriano, y en sus filmes está generalmente asociado a los climas dramáticos y tensos, como el caso de este oscuro filme policial.

El compositor instala el motivo conductor desde la imponente introducción, en la que logra condensar una vertiginosa tensión lograda con contrastes punzantes de orquestación, agitados grupetos rítmicos, pasajes cromáticos, disonancias, *runs* y contratiempos marcados y acentos en la percusión. En este filme, el motivo no está de manera omnipresente como en sus películas posteriores, sino que aparece entremezclado con otras nutridas melodías y climas orquestales a lo largo del filme.

Un tratamiento similar en el que el motivo conductor queda entremezclado entre el continuo del discurso musical se observa en *El inglés de los güesos* (Christensen, 1940) y *Águila blanca* (Christensen, 1941). En especial *Águila blanca* es el film con mayor extensión de música incidental de todos los que analizamos y la omnipresencia musical no da respiro al espectador. La música es un innumerable dechado de recursos de todo tipo: un uso exuberante del lenguaje romántico aplicado a lo melodramático, una permanente puntuación (*mickey mousing*) que dramatiza hasta los detalles más pequeños, ya sea con toques graciosos en las escenas lúdicas de los niños como en los momentos dramáticos.

Esta cuestión no pasó desapercibida para la crítica de la época, por ejemplo el crítico Julián Centeya en la revista *Cine Argentino* elogia sus dotes pero observa la sobre abundancia musical

de estos filmes, como en esta críticas para *Embrujo* (Susini, 1941) y *Águila blanca* (1941): "A George Andreani, si no lo llaman a comer, sigue escribiendo música" (Centeya, 1941a, p. 39).

> La música, que es del maestro George Andreani, un poco abundante. Cuando Andreani sepa rebajar un poco la cantidad y conservando la misma calidad, nos dará lo que podrá llamarse de muy bueno. Por ahora, parece que se anda disputando el primer plano. Quiere pasar al frente. Y casi lo consigue, empatando posiciones con los decorados (Centeya, 1941b, p. 41).

Uno de los supuestos respecto a la sobreabundancia musical de Andreani podría explicarse por su vocación para ingresar al circuito del cine argentino y por esta razón intenta lucirse desplegando todos los sobrados recursos, talento y oficio de los que hace gala. Esta voluntad de componer para cine queda reflejada en una entrevista en 1938 publicada en la revista *Cine Argentino*, en la que elogia ampliamente la cinematografía local y manifiesta su interés de componer para nuestro cine (Díaz, 1938d).

Martín Farías en su estudio sobre la música cinematográfica chilena, da cuenta del punto fundacional que implicó el desembarco de Andreani en Santiago para la conformación del modelo musical clásico hollywoodense en Chile, y también hace referencia a la posible intención del compositor de exhibir su trabajo a partir de su nutrida riqueza musical con la intención de conseguir contratos:

> Como era habitual en las partituras de Andreani, la música estaba escrita para orquesta con predominancia de las cuerdas. Más del 40% de la película incluía música, lo que da luces de un trabajo que busca posicionar la música en un plano central. Pero más allá de la cantidad de música lo que resalta es el alto grado de sincronización. Es una partitura que está dialogando con la imagen en todo momento, siguiendo acciones, reforzando movimientos, enfatizando emociones, puntuando las escenas y creandoestados de ánimo que permean toda la película. (Farías, 2021, p. 51)

Como analizamos en trabajos anteriores (Chalkho, 2019) (Chalkho, 2020) y de acuerdo con el estudio de Martín Farías (Farías, 2021), Andreani conforma una alianza creativa con el entonces joven director Carlos Hugo Christensen que introduce una innovación en el cine argentino con el tratamiento de temáticas densas y lóbregas, como el adulterio, la figura de la vampiresa o el suicidio adolescente. Si bien su cine coincide con las transformaciones acaecidas con la llegada de la comedia burguesa, las películas de Christensen son burguesas pero no tan comedias, dado el espesor de los temas, los argumentos, el carácter cinematográfico y por supuesto, el aporte musical.

Al respecto, Mario Berardi considera que en 1940 se produce una bifurcación entre el modelo optimista de las comedias de ingenuas y un modelo pesimista de representaciones familiares no normativas o "disfuncionales". El *pathos* dramático que Andreani despliega en su música calza a la perfección con este modelo melodramático.

Por ejemplo en *Los chicos crecen* (1942)[141], el motivo conductor está planteado en la introducción como era habitual. Se trata de una melodía cantábile en tempo moderato, a cargo de las cuerdas, que asociado al ramo de rosas detrás de los créditos y al propio título del filme, nos hace pensar en una comedia sin más sobresaltos. Sin embargo, la melodía plácida que luego comienza en los vientos aparece interrumpida sorpresivamente por un *stinger* en un acorde disonante seguido de un arrebatado solo de violín en un diseño descendente y rápido que perturba la paz. Luego -modulación ascendente mediante- se retoma el cantábile con variantes instrumentales y un pasaje relajado a la primera escena en la que la esposa toca el piano en la velada.

El motivo conductor de la introducción aparece en la escena de la familia oculta de Enrique (Santiago Gómez Cou) en un tono melancólico y con una instrumentación asociada a la niñez y la ingenuidad con notas en el *glockenspiel* (18'39", 20'50"), y se vuelve tormentoso mediante una aceleración del tempo, progresiones ascendentes e incremento de la orquestación y la densidad armónica hacia un final *tutti* y forte (21'9"). Sobre el final, retoma el tono dulce y triste, para cerrar con un carácter similar a la introducción (1:13'11").

El solo de violín nos permite ejemplificar otro de los recursos característicos de Andreani que consiste en el estilo *concertante* especialmente usado en las introducciones, caracterizado por la alternancia dialogada y complementaria entre un instrumento solista y la orquesta. Este recurso está explotado por ejemplo, en el filme *Dieciséis años* (1943) mediante el piano solista, aprovechando narrativamente la profesión de pianista del personaje Gustavo Luque (Jorge Rigaud).

También sobre este filme observamos otro recurso muy usado por Andreani que consiste en un giro rápido y brusco en diseño melódico descendente en el contrabajo coincidente con el tópico de la *tempesta* y que tiene una función similar al *stinger*: puntuar una situación tensa, una mirada de asombro o espanto, una frase hiriente o incómoda. Este giro del contrabajo por lo general es solista, para -por un lado- producir un contraste con el *tutti* de la orquesta y por otro lado, permitir que se escuche en las grabaciones la sutileza de las articulaciones bruscas como los golpes de arco y portamentos que enfatizan la expresividad.

Otro recurso compositivo utilizado en este filme es la musicalización de la escena de recuerdo o alienación de un personaje. Sobre el primer plano de Enrique y un diálogo en off a modo de recuerdo que lo atormenta, la música aporta un clima inestable mediante notas sueltas y microgiros melódicos en relación disonante con el pedal.

[141] Manrupe y Portela comparan esta película con las comedias de Mugica, pero más allá del argumento que podría calzar en la comedia, Christensen lleva el filme a un clima bastante más dramático (Manrupe & Portela, 2005).

El leitmotiv es un recurso presente sobre todo en el melodrama, en tanto que en las comedias es más usado el *mickey mousing* variado y cambiante, como en el caso de *En el último piso* (1942), con orquestaciones en base a temas de jazz o *Locos de verano* (Cunill Cabanellas, 1942), con efectos *mickey mousing*, orquestaciones muy variadas y efectos musicales cómicos como los metales asordinados, efectos circenses y sonidos que semejan una cajita de música. Sin embargo, también observamos motivos conductores en las comedias de ingenuas como en *La novia de primavera* (1942) o *Noche de bodas* (1942).

En *La novia de primavera* el motivo leitmotivizado es un vals vienés, brillante, arremolinado y bailable, con sus típicos accelerandos. Este mismo vals es muy usado a modo de *underscoring*, quedando suavizado detrás del diálogo cuando retorna del paseo en automóvil (27'6") y transformándose en un 2/4 rápido, gracioso e ingenuo con predominancia en los vientos, y giros rítmicos al modo *mickey mousing*, alternando de manera dinámica entre el 2/4 y el 3/4 (29'6")[142].

El vals es muy utilizado por Andreani en este filme y en otros tantos más, aparece como una danza asociada al universo de lo femenino y se presenta en versiones naif como en este filme o por el contrario, mediante un estilo denso y pastoso para representar la *femme fatal* de *Safo, historia de una pasión* (1943).

En la comedia *Noche de bodas* (1942) aparece un uso bastante inusual del leitmotiv, ya que está construido sobre la melodía de la célebre canción de jazz "Poor buterfly" (1916) con música de Raymond Hubbell y letra de John L. Golden, que a su vez contiene una pequeña cita al dúo "Tutti i fior" del acto segundo de la ópera *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini. Lo extraño es que la canción que está acreditada en los títulos como parte de la música, no aparece en la diégesis. Mientras que la canción *Poor butterfly* original es dulce y hasta triste, Andreani usa sus notas para componer un leitmotiv triunfal y marcado, con acentos enfáticos en cada nota.

De la misma manera que en *Novia…* el leitmotiv acompaña y representa a la protagonista interpretada por Paulina Singerman a través de todos sus cambiantes estados de ánimo e histriónicos caprichos. También están presentes los fragmentos contrastantes a cargo de un instrumento solista y los motivos descendentes y tensionantes del contrabajo.

[142] Lo escuchamos nuevamente en la escena del beso (37'59") en una versión camarística en cuerdas cuando María Duval escribe su diario (39'36"), en la escena siguiente, con la melodía de fondo deconstruida mediante disonancias y modulaciones (39'58"). Aparece también como un *mickey mousing* breve, como un efecto de *glissando* gracioso en el trombón, nuevamente como vals, (55'38") y en tono dramático y agudo, sobre un pedal tremolado en combinación imitativa del oboe para acompañar el desengaño amoroso de la adolescente (56'48"), comenzando como un *stinger* tenso con el primer plano de la protagonista (1:4'13") y como final brillante (1:7'13").

En los melodramas, la filiación wagneriana de los motivos conductores es bastante más precisa y más desarrollada. Para *Safo, historia de una pasión*, Andreani utiliza tres motivos distintos asociados a tres personajes femeninos: en primer lugar, un vals lento e insinuante para Selva, el personaje de la *femme fatal* que protagoniza el filme (Mecha Ortiz) y que se constituye en el motivo predominante y también el que más variantes, climas y caracteres adopta. En segundo plano, un *menuet* para la jovencita ingenua Irene (Mirtha Legrand), en estilo galante y que se transforma en una *galop* para acompañar a la pareja de novios en sus cabalgatas por las sierras mendocinas. En tercer plano, una melodía ejecutada en oboe como instrumento típico de lo pastoral representa a la tía de Raúl (Roberto Escalada) y al mismo tiempo encarna los valores rurales, el despertar diáfano de la casa de provincia y el catolicismo de esa tía recatada y abnegada.

Una de las escenas más interesantes del filme a nivel musical, es cuando Raúl enfermo y con fiebre, delira visualizando a las tres mujeres, y los tres motivos se entrelazan representando un ambiente confuso y entremezclado de la ensoñación febril[143].



Figura 40 En la foto, Mecha Ortiz interpretando a la femme fatal Selva, debajo la melodía del vals, cuyas primeras cuatro notas se reiteran con distintos caracteres y climas a lo largo de la película. Entre la primera y segunda nota se aprecia el tensionante intervalo de 4ta aumentada.

El vals de Selva y leitmotiv principal de la película en la mayoría de los casos aparece concentrado en las primeras cuatro notas. Es decir, el comienzo del motivo es una epítome del personaje y del estereotipo de la mujer fatal, causa de la perdición de los hombres. Estas cuatro

[143] Para ampliar sobre el análisis musical de este filme hacemos referencia a nuestra publicación "Las figuras femeninas y su representación en la película "Safo historia de una pasión" (1943)" (2020) y "Tópicos y dramatismo en la música de George Andreani para dos películas de Carlos Christensen (1943)" (2019) en la que también analizamos los leitmotivs del filme *Dieciseis años* (1943).

notas incluyen un intervalo de 4ta aumentada tensionante que anticipa el carácter dramático y oscuro.



Figura 41 Mirtha Legrand interpretando Irene, la jovencita ingenua de familia rica acompañada leitmotívicamente por un minué galante y contenido.



Figura 42 El motivo pastoral representa los paisajes de la provincia de Mendoza, el lugar de las virtudes y también a la abnegada y joven tía del protagonista, cuya imagen se aparece en el delirio febril.

El compositor español Julián Bautista, llegado a la Argentina como consecuencia de su exilio del franquismo es -al igual que Andreani- otra de las grandes figuras de la composición cinematográfica argentina. Su estilo es muy diferente al de Andreani, ya que prefiere las texturas y tramas que se adhieren a los climas y a la psicología de los personajes antes que las melodías pregnantes.

En sus filmes hay un uso delicado y no evidente -a primera escucha- de los motivos, que operan como fondo creando un sonido que construye la cohesión de la banda sonora. Julio Ogas en su ponencia sobre la música para *Casa de Muñecas* (1943) caracteriza su partitura como un sutil

empleo de la técnica del leitmotiv y el uso de una amplia paleta de recursos texturales. Su lenguaje se asienta más en lo tímbrico y armónico que en la melodía (Ogas, 2021).

Casa de muñecas dirigida por Ernesto Arancibia representa la jerarquización del cine mediante la adaptación de grandes obras literarias o de teatro legitimadas internacionalmente. En este caso se trata de la obra homónima de Henrik Ibsen, y la adaptación de Alejandro Casona evita cualquier referencialidad local: la ciudad de Buenos Aires como escenario protagónico de casi todos los melodramas urbanos argentinos se encuentra en este caso invisibilizada y la película ocurre en una ciudad que podría ser cualquier otra.

En un trabajo anterior sobre el mismo film denominamos a esos pequeños y sutiles motivos como *trazos melódicos* que aparecen de manera recurrente con diversas orquestaciones y caracteres en distintos momentos de la película (Chalkho, 2019). La afición de Bautista al impresionismo en su formación y posteriormente a los lenguajes neoclásicos se observa en las insistencias melódicas sobre intervalos de segunda, rítmicamente reiterativos y el uso de intervalos consecutivos de cuartas que contribuyen en la creación de un color armónico moderno en *Casa de muñecas*.

La cohesión musical descansa en lo tímbrico, en el uso de la paleta orquestal y en particular en el tratamiento de un material sonoro con características simbólicas logrado con el *glockenspiel*, las campanas y la celesta. Es el sonido de una Nora aniñada (Delia Garcés), de una mujer muñeca. Un sonido bucólico e infantil de una cajita de música y de un carrillón se presenta en la escena de la juguetería de la tienda departamental en la que Nora desea comprar todo (4’40”). La transparencia e inocencia se va tornando sospechosa y los motivos infantiles se van enturbiando conforme el relato empieza a develar los conflictos y fantasmas de Nora, una madre que es también compañerita de juegos de sus hijos y cuya transformación, madurez y empoderamiento se observa con el avance del filme.

La asociación de estos timbres con lo infantil es bastante directa, el espectro un tanto inarmónico del *glockenpiel* y su resonancia permiten jugar con la ambigüedad de lo puro con melodías de calesita, a lo turbio con notas sueltas y diseños melódicos quebrados con intervalos amplios. En síntesis, la recurrencia leitmotívica construida por Bautista es un material tanto más tímbrico que melódico.
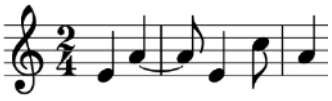
La tensión dramática de la introducción de títulos está construida mediante un insistente motivo compuesto por un cromatismo ascendente y uno descendente de tres notas cada uno, acompañados por notas repetidas en corcheas en los metales, todo en un gran crescendo orquestal con un final en suspenso enmascarado por la sirena del buque en el que Nora retorna.



Figura 43 La angustia de Nora chantajeada musicalizada con motivo cromático

Este material representa el conflicto que desencadena la caída de la vida idílica de Nora: el chantaje al que la somete Dorcas (Sebastián Chiola, Krogstad en la obra de teatro) y la aparición de este personaje recupera el motivo cromático: en las cuerdas graves y tremoladas (11'15") (39'37"), se esboza sutilmente cuando guarda el dinero (22') y en 57'25" en *underscoring* detrás del diálogo con el chantajista. Los materiales se entremezclan como el caso de la referencia oscura a este motivo insertado en medio del vals, cuando Nora ve al chantajista (1:4'15") (1: 5'35").

El filme en general no hace un uso únicamente de leitmotivs, sino que predominan los climas variados construidos como texturas armónicas y tímbricas. Otro motivo que emerge está construido sobre el acorde menor y la amplitud interválica ofrece un optimismo que se adhiere a las escenas de una Nora aun feliz y confiada en su matrimonio, como cuando llega a la casa con los regalos (18'45"), cuando el esposo la besa (49'25") y en un tono más triste anticipando el desenlace (1:17'24"):



Gran parte de estos climas o de esta música de indefinición melódica la construye mediante pedales orquestales, que a modos de un *drone* genera una tensión progresiva en el clima sonoro mediante el uso de disonancias, cromatismos y armonías ampliadas.

La película transita por varios otros motivos y músicas, desde un vals vienés bailable y la *galop* que acompañan el brillo de la fiesta de disfraces (59') (1:5'10") hasta las disonancias del primer plano de una Nora quebrada.

4.4. Los tópicos musicales

Como anticipamos en el capítulo 1, la Teoría tópica ha implicado una renovación en el campo de la musicología al avanzar sobre el estudio de los sentidos que las músicas evocan, en particular sobre músicas instrumentales de tradición académica que se habían erigido como "absolutas" y despegadas de cualquier referencialidad (Dahlhaus, 1999). Mary Hunter explica que el capital cultural del paradigma estético de la música absoluta dependía en gran medida de su supuesta "pureza", su desapego de los fundamentos de la vida en sociedad y su aparente abstención de significado fijo (Hunter, 2014).

Por el contrario, el hallazgo mediante documentos de los sentidos y evocaciones que los compositores del siglo XVIII incluían en sus obras echando mano de tradiciones precedentes permitió describir estos sentidos. Como lo sintetiza Leonard Ratner:

> De sus contactos con el culto, la poesía, el teatro, el entretenimiento, la danza, la ceremonia, el ejército, la caza y la vida de las clases bajas, la música a principios del siglo XVIII elaboró un tesauro de figuras características, que formó un rico legado para los compositores clásicos. Algunas de estas figuras estaban asociadas a diversos sentimientos y afectos; otros tenían un sabor pintoresco. Están designados aquí como tópicos, temas para el discurso musical (Ratner, 1980, p. 9).[144]

En la música cinematográfica, la función del sentido y la evocación están potenciadas. Las músicas no diegéticas nacieron para convencer al espectador que el clima de la escena es de romance, de tristeza, de inquietud, etc. Tienen la función de construir la inminencia, de avisar por anticipado musicalmente si los personajes se van a besar o de crear la tensión antes de que el asesino ataque (Chalkho, 2014).

El tesauro o repertorio de tópicos cinematográficos deriva en muchos casos de los tópicos del siglo XIX, como por ejemplo el tópico de la *opera buffa* que para el cine se reconvierte en la técnica del *mickey mousing* como explicamos en el apartado 4.2. Sin embargo, de toda la variedad de tópicos detectados y estudiados para la música de concierto, la música cinematográfica explota algunos en particular de manera omnipresente y al punto tal que no hay filme que no contenga *singing style*, *ombra* y *tempesta*.

[144] "From its contacts with worship, poetry, drama, entertainment, dance, ceremony, the military, the hunt, and the life of the lower classes, music in the early18th century developed a thesaurus of characteristic figures, which formed a rich legacy for classic composers. Some of these figures were associated with various feelings and affections; others had a picturesque flavor. They are designated here as topics — subjects for musical discourse. Topics appear as fully worked-out pieces, i.e., types, or as figures and progressions within a piece, i.e., styles." (Ratner, 1980, p. 9)

4.4.1. El *singing style* para el romance

El *singing style* o también *cantabile* se define por la predominancia melódica en las cuerdas, una preferencia por diseños conducidos y caracterizados por el lirismo, sin grandes saltos interválicos y el uso de un tempo moderado. Se constituye en el tópico ideal para las músicas detrás de los diálogos (*underscoring*) y en especial para las escenas de romance. En muchas películas, este estilo melodioso aparece asociado al vals como una típica evocación del romanticismo. Como lo expresa Eric McKee, el vals es un elemento central en las escenas de amor romántico en el cine clásico de Hollywood (McKee, 2014)[145].

De acuerdo con Sarah Day-O'Conell, las características de este "estilo cantado" son la capacidad para volverse asequible, comprensible y plasmar musicalmente un lenguaje de la emoción humana (Day-O'Connell, 2014). A esta cercanía con la emoción, facilidad de comprensión y llegada a los públicos apelaban los directores que pedían "melodía, melodía…" tal como se quejaba Julián Bautista. Por otra parte, el tópico guarda relación con lo cantado y con la vocalidad, cuestión que aparece en el modo en que la música no diegética recupera orquestalmente las melodías de las canciones diegéticas como analizamos anteriormente en el apartado 2.3 del capítulo 2.

Así como el romance de la pareja protagónica es una característica inconfundible del melodrama clásico, las escenas románticas están musicalizadas con el tópico del *singing style*, un cantábile cadencioso, con una melodía dulce ejecutada en las cuerdas o específicamente en el violín. Son innumerables los ejemplos en los que aparece este tópico, de modo que a continuación mencionaremos algunos fragmentos de distintas épocas para ilustrar lo que tal vez constituye la regularidad más difundida del modelo musical clásico.

Como planteamos en el capítulo 1, el cine clásico refuerza la asociación entre el romance, el universo femenino y la música, a tal punto que varios autores consideran la intervención de toda la música cinematográfica como una operatoria asociada a lo femenino, en términos de su función primordial de la representación de las emociones y los sentimientos (Laing, 2007) (Gorbman, 1987) (Flinn, 1992) (Flinn,1986).

El vals es la música de la pareja romántica, ya sea en sus apariciones diegéticas como en su forma topicalizada en la música no diegética orquestal. Tal es el caso de *Los tres berretines* en los albores del sonoro (1933), en donde el vals no diegético de Isidro Maiztegui acompaña los

[145] "(…) in classic Hollywood cinema the waltz, either as an on-screen dance or as nondiegetic music, is a staple of romantic love scenes." (McKee, 2014, p. 192)

paseos por el Rosedal para el naciente noviazgo entre Susana y Eduardo, y en *El caballo del pueblo* (1935), en donde un vals vienés acompaña el diálogo de la pareja protagónica también con el lago del Rosedal de fondo (1935).

En *Amalia* (1936) el motivo recurrente que analizamos es el tópico del *singing style*, y funciona anunciándose desde la introducción y luego apareciendo a lo largo de todo el filme para comunicar el amor creciente de la pareja romántica.

Como anticipamos, la música de títulos en muchos casos condensaba los motivos que se desarrollarían en el filme. En general, el primer motivo es enérgico, fuerte, marcado y solemne con rítmicas apuntilladas al modo de *intrada* o tópico de la *obertura francesa*, en tanto que el segundo motivo es el romántico, cantábile y dulce, es decir bajo el tópico del *singing style*.

En *Así es la vida* (1939), la misma melodía que en la introducción topicaliza primero como *obertura* luego se adapta al *singing style*, y reaparece para musicalizar los momentos románticos del film y también en los recuerdos o la tristeza por el amor inconcluso entre Carlos (Arturo García Buhr) y Felisa (Sabina Olmos).

Los dos motivos de la introducción de *Un señor mucamo* (1940) son, en primer lugar, un foxtrot festivo, rápido y alegre, anticipando el género de comedia en tanto que el segundo, es un vals lento y cantábile que luego reaparece para acompañar las escenas del enamoramiento (38’10”;1:4’27”).

La diferencia entre los dos motivos contrastantes de la introducción se aprecian en *Mañana me suicido* (1942), con una primera parte agitada y veloz conformada por múltiples *runs* y *glissandi* que resuelven en un vals lento, dulce y romántico. Este vals es el que reaparece musicalizando el empalagoso romance ficticio, construido radialmente con fines promocionales que luego termina conviertiéndose en real (20’29”; 44’12”;1:8’48”).

En el caso de *El astro del tango* (1940), el vals “Estrellita mía”, topicaliza en el *singing style* romántico que acompaña la historia de amor de Hugo y Amanda, en particular, construye la preparación de la escena del beso en 54’50”.

Julio Arce analiza el modo en que se musicalizaron los besos en el cine clásico:

> El clasicismo musical cinematográfico otorgó a la música el papel de significante de las emociones y la subjetividad. El beso era musicalizado y coreografiado para que se produjera su mitificación y sublimación. Para ello las melodías y acordes se hacen presentes, dejan el fondo y pasan al primer plano. El beso ocurre en el momento de mayor tensión dramática que coincide con el de máxima tensión armónica, o bien con la resolución y el reposo por la satisfacción y el placer provocados. (Arce, 2014, p. 8’40”)

De acuerdo con Arce en esta escena de *El astro del tango* el beso coincide con el final resolutivo al acorde de tónica y final de frase, es decir, funciona como un punto de llegada que consolida

en el tramo final del filme el amor de la pareja protagónica luego de toda una serie de desencuentros.

En *La que no perdonó* (Ferreyra, 1938), el beso musicalizado de los amantes coincide también con los planos de la muerte del viejo Ño Cricho, la caída de un sombrero y unas flores que se secan, anticipando el devenir desventurado del amor y de la protagonista, Judith (1:25'50")

Otros filmes en donde el *singing style* musicaliza escenas de romance y besos son *El haragán de la familia* (18'24"), *El hijo del barrio* (57'20"), *El viaje* (Mugica, 1942) (1:8'41"), *La fuga* (1:9'11"), *Con el dedo en el gatillo* (Moglia Barth, 1940) (43'50"), *En el viejo Buenos Aires* (35'25")

En *Caprichosa y millonaria* (1940), el *singing style* acompaña el momento de redención de la rica y excéntrica millonaria (Paulina Singerman) que combina el arrepentimiento con la confesión del amor (1:10'37").

4.4.2. *Ombra* y *tempesta*: tensión y acción

Los tópicos característicos para generar tensión son la *ombra* y la *tempesta.* Ambos tópicos son complementarios y han sido considerados como parte del *Sturm und Drang,* el movimiento estético nacido en el siglo XVIII en Alemania que exaltaba la expresividad y la sensibilidad apasionada. La *ombra* representa lo ominoso y oscuro, la *tempesta* -con ciertas asociaciones miméticas al sonido de los truenos y las olas- simboliza el arrebato impulsivo. Los dos tópicos aparecen generalmente combinados en la música cinematográfica, mientras que la *ombra* anticipa de manera inquietante una escena dramática, la *tempesta* acompaña el desenlace, los movimientos y las acciones. Sintéticamente podemos definir que en el lenguaje cinematográfico clásico la *ombra* representa la tensión y la *tempesta* la acción.

Estas músicas están especialmente extendidas en el género melodramático y en las escenas de mayor tensión, aunque en las comedias aparecen también de manera más pasajera acompañando algún gesto de sorpresa o generando tensiones cómicas como en *Fantasmas en Buenos Aires* (1942).

Clive Mc Clelland en su texto *Ombra and tempesta* (2014) explica las características y regularidades musicales de estos tópicos. La *ombra* tiene un clima sombrío y un carácter sostenido, con bajos y acordes pedal, ostinatos, notas reiteradas en los graves y diseños cromáticos. La orquestación incluye generalmente cuerdas con trémolos que generan inestabilidad y metales como cornos y trombones. Las armonías son densas, con progresiones de acordes que mantienen la tensión y demoran su resolución, el tempo es moderado a lento, a

veces con ritmos apuntillados a modo de "marcha fúnebre". Las dinámicas pueden producir efectos perturbadores, como por ejemplo, un *crescendo* con silencio súbito.

La *tempesta* tiene un clima agitado y tormentoso, en tempo rápido con conducciones hacia adelante, síncopas, ritmos irregulares y pasajes veloces con escalas (*runs*) que muchas veces se combinan en dirección ascendente y descendente con un efecto de olas. Las dinámicas son forte, con crescendos para aumentar la tensión y acentos marcados (*stingers*). La instrumentación utiliza muchos y variados recursos orquestales, con un uso típico de los timbales (imitando por ejemplo a los truenos) y la percusión en general (McClelland, 2014).

En el cine argentino al igual que en la cinematografía internacional, los tópicos de la *ombra* y la *tempesta* son ubicuos en casi todos los filmes, de modo que tomaremos algunos ejemplos significativos para describir distintas variantes con las que se materializó el uso del recurso.

De acuerdo con nuestro relevamiento, es el compositor José Vázquez Vigo quien primero introduce estos recursos en la música no diegética. En *El alma del bandoneón* (1935) la *ombra* enfatiza la escena en que el padre rechaza a Arrieta cuando le confiesa que quiere ser músico, mediante un uso de un diseño cromático descendente en las cuerdas graves con trémolos, al tiempo que la armonía construye progresiones ascendentes (17'40") y la *tempesta* anticipa la muerte de la bebé de la pareja con trémolos en el timbal, cuerdas graves con diseños cromáticos y un *stinger* que puntúa el llanto de Libertad (49').

La *ombra* y *tempesta* en general operan en el clímax dramático del filme. En *Monte criollo* (1935), Vázquez Vigo repite el recurso del diseño cromático en progresión y crescendo similar al de *El alma del bandoneón* (1935) para construir la tensión en la escena en la que Carlos extrae furtivamente el dinero de la caja fuerte para apostar (43'40") y luego, cuando pierde la apuesta en el hipódromo (44'55"). En *Ayúdame a vivir* (1936) la *ombra* mediante cuerdas tremoladas acompaña la confesión triste que Julio le hace al mozo del bar (1:4'29").

A través de las películas y con el correr de los primeros años se observa el crecimiento profesional de Vázquez Vigo, desde sus primeras intervenciones hasta las partituras que logran un uso pleno del modelo clásico. El compositor utiliza la *ombra* y la *tempesta* en varias películas como *La casa Quirós*, *Melgarejo*, *Melodías porteñas*, *Sol de primavera*, *La ley que olvidaron*, *Chimbela*, *Cuatro corazones* y *Retazo*, estrenadas entre 1937 y 1939.

Esta evolución musical se aprecia en la composición para la película *En la luz de una estrella* de 1941, por ejemplo, en el fragmento de *ombra* que acompaña la escena en la que Hugo del Carril parte en barco cabizbajo, construida con disonancias y un sutil entramado contrapuntísico entre las maderas y las cuerdas (18'21"), o en la discusión en el auto en 1:5'. Se aprecia especialmente en la dramática escena en que la protagonista se suicida acompañada

musicalmente mediante escalas en progresiones que incrementan la tensión y resuelven con un golpe de timbal (1:8’17”). Cabe señalar que las imágenes no muestran nada escabroso, sino que simplemente vemos a la joven alienada caminando hacia el lago del parque, escuchamos el sonido del agua fuera de cuadro y posteriormente a las personas que portan en brazos su cuerpo. Es la música en creciente tensión durante toda la escena la que nos comunica el fatídico final.

Mario Maurano es otro de los compositores cuya obra crece profesionalmente desde sus comienzos como orquestador y director junto a Sebastián Piana en 1937. La *ombra* y la *tempesta* están desde sus primeras musicalizaciones como, por ejemplo, en la dramática escena del incendio en los camarines de *Caminito de gloria* (1939) y en las terribles escenas del reformatorio de menores de *Y mañana serán hombres* (1939), en especial, la secuencia de la fuga. Estos tópicos están omnipresentes en el policial *Con el dedo en el gatillo* (1940), acompañando las vertiginosas escenas de enfrentamientos y persecuciones y en el drama de los jóvenes y niños desprotegidos que ingresan en la delincuencia de *Nosotros… los muchachos* (1940); también en *La casa de los cuervos* (1941), en *Fragata Sarmiento* (1940), puntuando la tormenta en el mar, y en *Yo conocí a esa mujer* (1942), todos estos filmes dirigidos por Carlos Borcosque con su especial pulso para el melodrama social trágico. Maurano incluye en las escenas de *ombra* y *tempesta* el recurso de una nota tenida en el sobreagudo del violín para construir un efecto de máxima tensión.

La *tempesta* como tópico musical aparece asociado en muchas ocasiones de manera directa a una tormenta en las imágenes y al sonido del trueno, conformando un *signo audiovisual* que simboliza la tensión y el advenimiento en la narrativa de “tiempos tormentosos”. Este es el caso de las películas *La casa de Quirós* (1:22'16") cuando en tono de comedia salen a buscar a los fantasmas, *La que no perdonó* (27'28") en la que progresivamente la *ombra* transiciona a una *tempesta* con el trueno puntuando la apertura de la puerta, la larga secuencia de *Papá tiene novia* (1:3'45") cuando Martha (Amanda Ledesma) corre por el bosque en el medio de la tormenta buscando a Eduardo y en una escena similar de *El tercer beso* (Amadori, 1942), cuando Silvia (Legrand) corre debajo de la tormenta hacia el río (1:10’45”).

En muchos casos el tópico está situado en el clímax dramático del filme, como desenlace, por ejemplo en *Yo conocí a esa mujer* (1942), la *ombra*, la *tempesta* y la tormenta se desatan cuando Libertad Lamarque tiene que dejar a su hijo y luego muere atropellada (1:26’). En *Todo un hombre* (1943), con una orquestación contrastante y variada de Lucio Demare y Juan Ehlert, cuando el médico llega en medio de la tormenta al lecho de muerte de Julia (Amelia Bence) (1:22'47") y luego en el funesto final.

En Safo, historia de una pasión (1943) aparece una metáfora distinta de la tormenta y la *tempesta* que sugiere una relación sexual, luego que Selva (Mecha Ortiz) invita a pasar a Raúl a su dormitorio, se besan y en las imágenes vemos un sobre impreso de un mar tormentoso, mientras escuchamos las progresiones de la *tempesta* que resuelven en el motivo o vals de Selva que explicamos anteriormente.

El amor y el conflicto, el *singing style* y la *tempesta* forman un sistema interrelacionado de enunciación en *Cada hogar un mundo* (Borcosque, 1942) que se aprecia con el cambio de un tópico musical a otro. La pareja protagónica se besa acompañada por un típico *singing style* valseado lento en las cuerdas cuando la aparición cortante de la *tempesta* en un diseño ascendente brusco anticipa la interrupción y el enojo del hermano del enamorado, que también pretende a la chica (49'5").

En *La novela de un joven pobre* (1942) con partitura de Alejandro Gutiérrez del Barrio observamos de manera clara el modo en que el *singing style,* la *ombra* y *tempesta* se complementan articulando los principales construcciones de la subjetividad del cine clásico: el amor y el deber moral. La introducción articula el motivo épico de la obertura francesa mediante ritmos apuntillados, una orquestación con *tutti* orquestal, luego un vals con la melodía solista en el violín tocado con portamentos que acentúan la atmósfera romántica y un suave acompañamiento de la orquesta, para luego rotar a un tópico militar con fanfarrias que acompaña la leyenda que hace referencia a las guerras entre unitarios y federales y el surgimiento de la nueva y próspera nación.

La *tempesta* irrumpe musicalizando el ataque cardíaco y la muerte del padre como transcribimos en la Figura 44 (7'15"), y la *ombra* cuando Máximo recuerda su muerte sobre el final del filme (1:16') en tanto que el vals del violín solista augura el romance cuando Máximo (Hugo del Carril) llega a la casa en donde conocerá a Margarita (Amanda Ledesma) (20'23"). El filme termina con el beso de Margarita y Máximo acompañados por el motivo del vals que se encamina para resolver conclusivamente en el agudo, al que se suman golpes de timbal que enfatizan el triunfo final del amor (1:20'). Romance y tensión, *singing style* y *ombra y tempesta* acompañan todo el filme mediante precisas representaciones sonoras del clima de las escenas (ver figura 44).

La construcción de climas y emociones mediante la música aparece claramente señalada en una nota de la revista *Cine Argentino* de 1938 titulada "Música de fondo" que, tanto por los textos como por las fotografías, se trata de un documento privilegiado para contrastar lo que estamos argumentando en este capítulo.
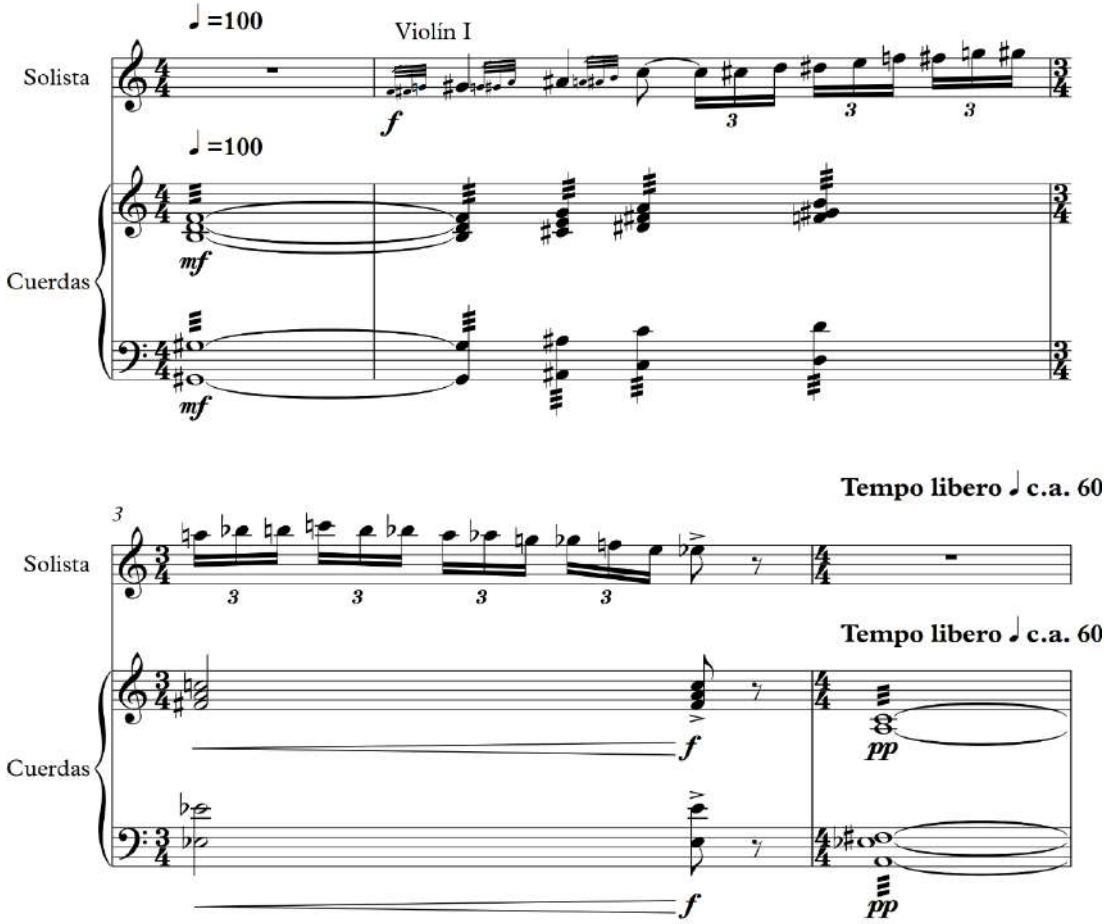


Figura 44 Transcripción de un fragmento de *La novela de un joven pobre*, 7'15" escena de la muerte del padre. Se observa el pedal tremolado en una progresión ascendente, el solo del violín con un diseño ascendente con gesto de apoyaturas triples y una veloz carrerilla ascendente y descendente en gesto de "ola"

Se trata de un reportaje fotográfico de la grabación orquestal para el filme de Manuel Romero *Mujeres que trabajan* (1938), con música de Alberto Soifer y dirección orquestal de Francisco Balaguer. El recuadro central del artículo explica:

> La música es la expresión dinámica de un film. Manuel Romero, que es un hombre conocedor del gusto de las multitudes, sabe que en la película "Mujeres que trabajan" hace falta una buena música de fondo y la encargó a los maestros Soifer y Balaguer, que tienen bien ganados prestigios. Indudablemente que estuvo acertado Romero y aquí vemos algunos aspectos de la primer grabación realizada en Lumiton. (Díaz, 1938g, p.10).

La relación mimética del redoble del timbal con la *tempesta* se observa en el pie de foto del timbalero con el siguiente texto: "El hombre que hace las grandes tempestades y los truenos en los filmes. El timbalero Hermenegildo Colom". Por su parte, la representación del romanticismo mediante las cuerdas se explicita en el texto que acompaña la foto de los violines: "Los primeros violines de la gran orquesta que musicalizan los momentos de pasión y los instantes de romance", en tanto que la sección de cuerdas -en la que se ve a Balaguer dirigiendo-

en general está asociada a la emotividad: "Una sección de cuerdas preparando las partes más emotivas en el fondo musical"



Figura 45 página publicada en la revista *Cine argentino* del 16 de junio de 1938 en la que se documenta la grabación de la música para la película *Mujeres que trabajan* (Díaz, 1938g, p.10).

El *mickey mousing* está explicado de la siguiente manera debajo de la imagen de la sección de los metales: "Las acciones de movimientos son bien acompañadas por cornos y pistones, instrumentos que dan expresión a las frases musicales 'fortes'" (Díaz, 1938g, p. 10)

Por último, una fotografía muestra a Soifer y Balaguer sonrientes, retirándose del estudio "satisfechos de su labor" y esta fotografía nos ayuda a comprender la relación de cercanía -al

menos en la grabación de esta película- entre los roles del compositor (Soifer) y el director musical (Balaguer).

4.5. Músicas folclóricas no diegéticas: lo nacional al modo internacional

Hasta aquí describimos el modo en que las músicas no diegéticas se pensaron, compusieron y orquestaron del mismo modo y basadas en el mismo lenguaje que la cinematografía clásica global, particularmente estadounidense y europea. La manera de comunicar amor, peligro, tensión, conflicto o comedia de la música argentina era semejante, en términos del discurso musical, al cine de Hollywood o de Europa.

Ahora bien, el interrogante que nos interponemos en este apartado es ¿cómo se enunció lo nacional en la música no diegética? Es decir, nos interesa desentrañar de qué manera las músicas no diegéticas de las películas rurales y de ambientación histórica construyeron una representación sonora de lo nacional.

De nuestro análisis del corpus fílmico y de la literatura vigente sobre el nacionalismo musical argentino realizamos algunas deducciones que se sintetizan a continuación y que iremos desarrollando. Las músicas no diegéticas del drama social folclórico utilizaron orquestaciones de las danzas y ritmos mediante variados procedimientos y operaciones que guardaron mayor o menor cercanía con el foclore rural popular.

Algunos de estos procedimientos abrevaron de las estilizaciones que el nacionalismo musical argentino -oficialmente inaugurado por Alberto Williams- había construido, pero en otros casos, se realizaron transposiciones directas al orgánico sinfonista. Melanie Plesch describe la operatoria nacionalista como un proceso de selección y estilización, cuyos resultados implicaron una modificación sustantiva de aquellos elementos folclóricos "originales" (Plesch, 2008).

La estilización implica el uso de algún rasgo distintivo del folclore que se incorpora en la obra de manera reelaborada mediante técnicas compositivas de tradición académica. El proceso estilístico no resulta uniforme y no hay una sola manera de elaborar los temas folclóricos, en ocasiones es más evidente o literal y en otras subyace el "perfume" de la tradición.

Omar Corrado señala que el primer nacionalismo funcionó de modelo para las películas de temática rural y que además, este uso asociado a la imagen fílmica produjo una divulgación de la estética nacionalista en los públicos masivos (Corrado, 2010). Esto coincide con el hecho de que algunos de los compositores del nacionalismo y del Grupo Renovación fueron contratados mayormente para musicalizar los filmes de ambientación folclórica o histórica, como por ejemplo, Alberto Ginastera para el filme *Malambo* (1942), Mario Enrique Casella para *Amalia*

(1936), Costantino Gaito para *Azahares rojos* (1940), Jacobo Ficher para *Gaucho!* (1942) y Gilardo Gilardi para *Tres hombres del río* (1943).

Sin embargo, no todas las músicas cinematográficas reinterpretaron los ritmos folclóricos al modo estilizado del nacionalismo o mediante las sonoridades modernas del neoclasicismo de estos compositores, sino que hallamos toda una serie de orquestaciones que hacen una reinterpretación más directa de lo foclórico orquestando sin mayores complejidades armónicas y rítmicas, los ritmos e inflexiones melódicas del pericón, la chacarera o la zamba. Cabe señalar que tampoco los compositores del ala académica compusieron para cine del mismo modo que para el concierto. Un ejemplo de esto es la gran diferencia entre la música para la película *Bodas de sangre* (1938) que realiza Juan José Castro en un lenguaje típico del nacionalismo español que se diferencia del lenguaje tanto más moderno que el compositor usa para la ópera homónima más de una década después.

La mayoría de las orquestaciones foclorizadas fueron realizadas por los compositores que en la década de 1930 se dedicaron a la música cinematográfica y que con un oficio de gran versatilidad podían realizar los arreglos de las orquestas de tango y jazz, y componer y orquestar en diversos géneros y estilos, entre ellos las adaptaciones de lo folclórico.

Amalia es la primera película que cuenta con un compositor nacionalista, compartiendo créditos de la composición con García Machuca[146], A. Lobos y Hans Diernhammer, pero no hay rastros de evocaciones folclóricas en la música no diegética. Esta cuestión que nos lleva a pensar que la musicalización folclorizada de las películas históricas y rurales no fue inmediata, sino que implicó un proceso que comenzamos a observar en algunas partes de *Loco lindo* (1936) compuestas por Casella el mismo año.

Este filme tiene los créditos de composición e interpretación distribuidos en varios músicos: "en las canciones Ernesto Famá. Canciones de M. Casella, A. Gambino, De Sarli y E. Famá, Letra de Chamico. Comentarios musicales Vázquez Vigo". Si bien no se puede determinar con certeza qué partes compuso Casella y qué partes hicieron Diernhammer (en *Amalia*) y Vázquez Vigo (en *Loco lindo*), el compositor, director e investigador Lucio Bruno Videla (entrevistado para este estudio) considera que pertenecen al compositor académico los temas o motivos centrales de los filmes, como el tema de amor de *Amalia* que analizamos anteriormente. Es más probable que las orquestaciones y los *underscorings* escritos en el estilo más cinematográfico sean la labor de Diernhammer y Vázquez Vigo (Videla, 2021).

[146] Se trata de la clavecinista Lucila Machuca Suárez de García, que ejecutó composiciones de su autoría en clave, tanto diegéticas como las piezas que interpreta Amalia, como no diegéticas. El sonido del clave aporta cierto clima de elegancia y "tiempos pasados" a este filme de época

En *Loco lindo*, el lenguaje de Casella es más evidente en la canción de la introducción "Resero", por un lado porque pertenece a la parte rural de la trama (que luego se traslada a la ciudad) y por otro, porque el tratamiento lírico de las voces y los coros es afín al estilo del compositor (Videla, 2021). La canción lírica "Resero" acompaña la secuencia de títulos en tanto que en las imágenes se observan distintos planos de gauchos a caballo arreando el ganado.

Las escenas del arreo del ganado musicalizadas con el tópico del folclore son recurrentes, tal como lo observamos en *Lo que le pasó a Reynoso* (Torres Ríos. 1937) con un aire folclórico orquestado combinado luego con las típicas melodías en maderas del tópico pastoral (45'15") compuesto por Eugenio De Briganti.

En la mayoría de las películas, los elementos y alusiones a lo folclórico están trabajadas dentro del lenguaje orquestal internacionalista, con un tratamiento armónico tonal y rítmicas regulares. Del mismo modo que las canciones folclóricas en la diégesis funcionaban como la música "natural" del campo, las orquestaciones y evocaciones folclóricas en la música no diegética asumieron un sentido similar.

Los tópicos folclóricos en ¾ al estilo del pericón constituyen una de las adaptaciones cinematográficas más usadas, como se observa en la larga introducción de títulos de *Nobleza gaucha* (1937) realizada por Sebastián Piana, que acompaña las tareas rurales con gauchos a caballo nuevamente arreando ganado. La orquestación está construida con un acompañamiento en un *pizzicato* en las cuerdas graves y la melodía en las agudas y construye variantes en las distintas entradas, como acordes pedal en las maderas y acentos con agregado de percusión en contratiempos que producen un corrimiento en la percepción del compás.

En las escenas rurales de *Melgarejo* (1937) aparece también el arreo del ganado musicalizado (10'40") representando un trabajo rural idealizado de manera luminosa y agradable. Otro ejemplo de esta composición romantizada se observa en el filme del mismo año *Sol de Primavera* (1937): la escena central del trabajo en el campo comienza con un cantábile lento y edulcorado en los violines, acompañado por arpegiados en el arpa con algunos giros cadenciales típicos del folclore. La segunda parte cambia a un animado, nuevamente con el ¾ en *pizzicatos* en este caso con la subdivisión en corcheas que aportan un clima más dinámico y a la melodía en las cuerdas a la que se suman vientos de madera (18'40")[147].

La adaptación de ritmos folclóricos en ¾ pertenecientes al grupo del pericón, vals criollo o ranchera se observa en diversos filmes que en su mayoría está caracterizada por una marcación

[147] Para ilustrar el modo idealizado en que se considera al campo, en la transición a la escena del trabajo rural el personaje del tío explica con un acento gauchesco: "Ya habrán empezado a trillarla, y el trigo está alto así, que es una hermosura! Y parece lluvia de oro!" (17'15").

acentuada y *staccato* en las tres negras que integran el patrón rítmico del compás, como por ejemplo en los filmes *El forastero* (7’53”) (9’39”), *Bartolo tenía una flauta* (3’30”), *La casa Quirós, Km 111*, entre otros.

En otros casos, la orquestación folclórica se basa en el patrón rítmico de la chacarera, como en el caso de *De la sierra al valle* (1938), que instrumenta en las cuerdas una entrada alegre similar a la danza del gato (10’58”; 49’48”), en algunas escenas de *Viento norte* (1937) y en *Si yo fuera rica* (1941), acompañando los paseos de la pareja romántica por el campo (30’) similar al uso de los paseos y cabalgatas de la pareja en *Ambición* (1939) (1:3’55”) o representando típicamente el trabajo rural en *Volver a vivir* (1941).

En *Joven, viuda y estanciera* (1941) la orquestación con metales, las articulaciones con arrastres y los golpes de timbal aportan cierta cercanía al folclore mexicano (19’30”). Esta película presenta una particularidad consistente en que en la introducción de títulos comienza con un malambo intepretado por Abel Fleury y su conjunto, luego se intercala una vidalita cantada por una soprano con un color lírico, que articula con el triste que canta Antonio Maida en la primera escena de la fiesta. La excepción de este filme consiste en un uso “original”, es decir, no orquestado del folclore en el espacio no diegético.

Mario Maurano compone una partitura variada y orquestalmente rica para las adaptaciones folclóricas de *Fortín alto* (1941). El comienzo del filme es lento y con sutiles referencias e inflexiones a la zamba que reaparece en diversos momentos del filme, alternando con el tópico del caballo que analizamos anteriormente.

Una de las películas con mayor desarrollo musical de los tópicos folclóricos es *Fuego en la montaña* (1943), producida por Iberá films y dirigida por Carlos Torres Ríos. La música ofrece un despliegue melódico claro, con juegos en contracantos, variantes en la orquestación, modulaciones y un estilo alineado con la composición cinematográfica. El motivo melódico está trabajado a lo largo del filme como motivo recurrente, dándole unidad a la sonoridad de la película. El compositor acreditado, Horacio Aguilar Costa, plantea una incógnita ya que su nombre no se encuentra en ninguna publicación, archivo o base de datos. Si bien no se puede afirmar, podría tratarse de un seudónimo utilizado por cuestiones de exclusividad de contrato o alguna otra razón.

El inglés de los güesos (1940) es la primera de las muchas películas que Andreani musicalizará para el director Carlos Hugo Christensen. Las reminiscencias folclóricas están presentes en el segundo motivo melodioso y lento de la introducción de títulos, a diferencia del primer motivo que tiene carácter impetuoso y forte, como sucede en la mayoría de las películas.

Aquí las evocaciones folclóricas son sutiles y el motivo se desprende de la canción diegética "Andando" de Cárdenas y Zaldíbar interpretada por Aldo Campoamor. La orquestación de Andreani, muy afín a su estilo, es muy variada, y aprovecha las escenas cómicas del choque cultural entre el inglés y los criollos del campo para puntuar al estilo *mickey mousing* las caídas del caballo o las bromas pesadas. Al igual que en *Joven, viuda y estanciera* aparecen en la música no diegética un malambo en guitarra y bombo, cuestión que conforma una excepción al omnipresente orgánico orquestal de la no diégesis. El motivo folclórico adquiere un patrón de acompañamiento de milonga campera y retorna varias veces a lo largo del filme, en coincidencia con el típico uso que hace Andreani del motivo recurrente, mediante variaciones de tempo, de carácter e instrumentación (20'10"; 28'16"; 40'20"; 4311"; etc.).

Lo que nos interesa señalar al describir los distintos abordajes que la música cinematográfica realizó de lo folclórico es que siempre se emplea algún tipo de transposición del folclore, a través del modelo musical clásico del cine. Es decir, de esas canciones del universo folclórico se realizan diversas traslaciones a la música cinematográfica orquestal, tomando alguno de sus rasgos característicos. En algunos casos, inflexiones y giros melódicos, en otros casos el ¾ marcado a la negra al modo del pericón y en otros casos, la característica hemiola folclórica de la chacarera. En todas las ocasiones, el eje de la adaptación es el traspaso de la instrumentación básica típica del folclore (guitarra y bombo) hacia el orgánico orquestal. Un ejemplo de estas adaptaciones son los *pizzicatos* en los violines como representación mimética de la guitarra. En general estas trasposiciones tienen una textura simple de melodía con acompañamiento y esta característica produce una diferenciación con las orquestaciones de los compositores académicos que aportan texturas y armonías de mayor complejidad.

Como anticipamos, entre 1940 y 1943 se estrenan dramas rurales o históricos cuyas músicas fueron encargadas a los compositores del circuito de la música académica, en donde se aprecia la relación entre el nacionalismo musical y las aplicaciones cinematográficas que hicieron estos compositores (Corrado, 2010).

Jacobo Ficher (acreditado también Fischer) realizó la música para *Los afincaos* (Barletta, 1941) *¡Gaucho!* y *Ponchos azules* (Moglia Barth, 1942). *Los afincaos* (1941) es un filme fuera del canon de la época, dirigido por Leónidas Barletta e interpretado por los integrantes del Teatro del pueblo. Sus intervenciones musicales consisten en música para quena y guitarra y otras entradas instrumentadas en flauta, violín, guitarra y caja sobre la escala pentatónica, representando una música con marcados elementos incaicos. La elección de estos dos grupos de instrumentos también implicó una desviación al canon, ya que no se utiliza una orquesta sinfónica. En este sentido, no se debería soslayar la cuestión económica, ya que se trató de una

producción independiente, no industrial, motivada por el compromiso y militancia política de izquierda de Barletta y de Ficher[148].

Las mismas músicas acompañan la diégesis, y las danzas del pala-pala y el escondido y también intervienen en los fondos. La música tiene afinidad con las difundidas melodías del *Yaraví* y la *Pasacalle* de la zarzuela *El cóndor pasa*, de Daniel Alomía Robles estrenada en 1913.

Muy distinta a *Los afincaos* -y en verdad a las demás orquestaciones folclóricas- es la música de *¡Gaucho!* escrita en un lenguaje orquestal moderno y al mismo tiempo repleta de los tópicos de la música de concierto romántica y cinematográfica. El texto fílmico utiliza los modismos e inflexiones de la gauchesca y esto produce un fuerte contraste estético con las canciones líricas "Cielo" (4'20") y "El angelito" (38'14") cantadas por Carlos Crespo doblando a Pedro Maratea (Raimundo), compuestas en el lenguaje académico del nacionalismo que se observa en la orquestación y en la interpretación lírica del barítono.

En la primera escena sin diálogos, la música construye la tensión de la pelea a muerte con cuchillos bajo la tormenta mediante el tópico de la *tempesta*, en donde el lenguaje neoclásico se evidencia en el tratamiento rítmico de repeticiones, corrimiento de acentos y contrastes de inspiración bartokiana y stravinskiana.

La evocación folclórica es sutil, como en el fragmento pastoral (melodía en maderas sobre pedal) con giros pentatónicos en 5tas paralelas que acompaña a Servanda caminando en el campo y se constituye en material musical de la pareja romántica cuando musicaliza el diálogo suavemente con una textura entretejida de las melodías en las cuerdas (20'). Como anticipamos en el capítulo 3, en la escena del baile del pericón es donde se produce una desconexión entre música e imagen, ya que la modernidad musical colisiona con la tradicional escena del pericón. La modernidad en este caso está sostenida por las armonías ampliadas, el uso de disonancias y la incorporanción de sonoridades novedosas en la orquestación como las combinaciones entre los vientos. El contraste se produce principalmente porque la entrada está colocada de manera diegética. Es decir, el lenguaje moderno puede sostenerse en el espacio no diegético pero produce extrañamiento al introducirse de manera externa en el universo simbólico del filme[149].

La repetición como cualidad estética es central para la partitura del filme *Malambo* (1942) de Alberto Ginastera. Como analiza Deborah Schwartz-Kates, la repetición de ostinatos superpuestos en capas generan una sensación dinámica de movimiento hacia adelante.

[148] Omar Corrado señala que Ficher dirigió a la Orquesta de Cámara de la Asociación General de Músicos de la Argentina en conciertos realizados en el Teatro del Pueblo de Barletta además de estar vinculados por su militancia comunista. (Corrado, 2010).

[149] En 1944 Jacobo Ficher rescribe la música que compuso para la película y la transforma en la Suite para orquesta de cámara *Gaucho* op. 51.

(Schwartz-Kates, 2006). La repetición es el procedimiento compositivo de la música, y también le pertenece conceptual y estéticamente al filme mediante la repetición en los textos de las canciones y en los rezos que conforman un entramado sonoro de letanías.

Schwartz-Kates señala que Ginastera introduce un lenguaje moderno inspirado en el uso armónico de Aarond Copland para retratar la inmensidad de los paisajes estadounidenses como en la *Apalachian Suite* mediante el uso de armonías abiertas con intervalos de 4ta y 5tas. Al mismo tiempo, el lenguaje musical de *Malambo* guarda afinidad con las composiciones nacionalistas de Ginastera, y los procedimientos de estilización se relacionan con sus obras coreográficas, como el ballet *Estancia* compuesto también en 1942[150]. Sin llegar a utilizar el leitmotiv, Ginastera trabaja con un motivo extraido de la "Vidala del imposible" de Juan Carlos Franco Páez que canta en la diégesis acompañándose con un arpa, el personaje cuasi mítico de Urpila la Paloma (Delia Garcés).

La partitura en general demuestra un uso variado y moderno de la orquesta y una preocupación por transmitir los climas de las escenas evitando la centralidad melódica o la melodía con acompañamiento y utilizando en cambio la ampliación armónica, variantes en las texturas y diversidad en los recursos tímbricos de la orquesta.

El abordaje de Gilardo Gilardi para *Tres hombres del río* es diferente de los anteriores en términos de los estilos foclóricos que toma como material de base. Mientras que Ginastera construye la banda sonora de un filme ubicado en Santiago del Estero sobre una vidala, Gilardi toma los ritmos litoraleños para un filme ambientado en el Paraná. La película tiene una exuberante obertura musical que acompaña imágenes de las Cataratas del Iguazú, con un *motto pepetuo* de *runs* ascendentes y descendentes que simbolizan los diversos planos de las imponentes caídas de agua, coros en *vocalise*, arpegiados de arpa. Luego pasa a un *mickey mousing* pentatónico con estilizaciones de ritmos folclóricos que puntúa la leyenda indígena de una joven perseguida y atrapada por su agresor, que después de morir se convierte en una flor acuática. Esta secuencia de más de siete minutos de música utiliza variados recursos y materiales orquestales, que toman elementos folclóricos al modo del nacionalismo, pero por sobre todo, está escrito en un lenguaje coincidente con el modelo hollywoodense, como los efectos del arpa y las combinaciones tímbricas en las maderas que, con inspiración impresionista, acompañan el efecto de transformación de la joven en flor.

[150] Cabe señalar que en el número más célebre del ballet *Estancia* es el Malambo, pero en la película Malambo (denominada así por el nombre del personaje protagónico) Ginastera no utiliza el tópico musical del malambo como en el ballet.

Esta introducción funciona como metáfora del argumento (el acoso y tensión sexual que los tres hombres a bordo de un barco inflingen a una muchacha desprotegida) y la música de la película se basa en ritmos litoraleños para trabajarlos al modo modernista, con el recurso de las repeticiones, ostinatos, disonancias y armonías amplias.

En la carpeta de prensa de los Estudios San Miguel, se observa un énfasis en la música para la estrategia de difusión del filme. Además de los nutridos elogios al compositor, la gacetilla destaca que: "Tres hombres del río tiene una hermosa música de fondo con tonadas *folklóricas, pero encaradas desde el punto de vista sinfónico*"[151]. *Folclórico* pero *sinfónico* aparecen enunciadas como dos categorías que apelan a universos disímiles y que sintetizan las operaciones tanto de estilización, utilizadas en la música cinematográfica como en el nacionalismo musical argentino. En síntesis, lo folclórico, popular, rural y criollo, se reelabora mediado por el dispositivo orquestal sinfónico moderno e internacional.

Constantino Gaito musicalizó el filme *Azahares rojos* (1940) con un argumento sobre las guerras entre unitarios y federales dirigida por el pionero de la cinematografía del mudo y la transición con discos Edmo Cominetti. El análisis del primer manuscrito de la música de Gaito para este filme nos permite comprender algunos aspectos del proceso de composición y producción, aunque lamentablemente no es posible cotejar esta partitura con la película ya que hasta la fecha el filme se considera perdido.

La primera observación es que la partitura está escrita para piano y coro, de lo que podemos inferir que posteriormente, como un segundo paso se realizaría la orquestación. La otra cuestión es que Gaito realizó tanto las canciones como los fondos, y que las canciones están compuestas para un coro mixto de dos sopranos, tenor y bajo, como se aprecia en este fragmento nominado "Marcha Guerrera" para el cuadro Nro 18 "Batalla de Caseros".
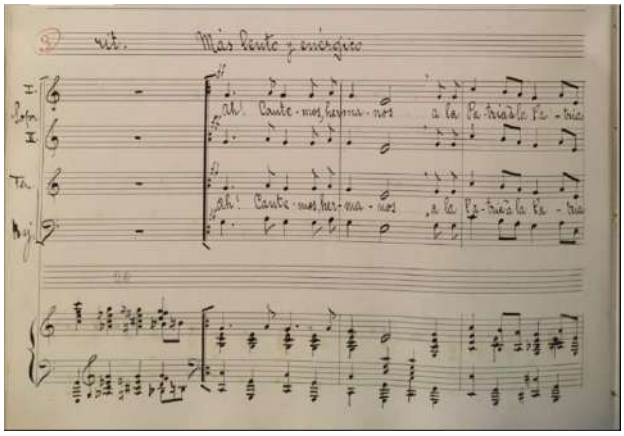


Figura 46 Fragmento del manuscrito de Constantino Gaito para el filme perdido *Azahares rojos* dirigido por Edmo Cominetti en el que se observa la composición para coro mixto con el acompañamiento en reducción para piano

[151] El destacado es nuestro.

Agustina Herrera (nieta del compositor), nos confió el manuscrito y también explicó que Gaito era un gran orquestador, de modo que lo más probable es suponer que no haya delegado esta tarea sino que haya realizado otro manuscrito orquestado para la grabación. Una de las piezas centrales de este filme es un "Cielito" compuesto para el cuadro 16 y que luego se indica su repetición en otras partes, como la indicación en la partitura: "el paso del Paraná por las tropas de Urquiza ligado con el Cielito" (Gaito, 1939).

Herrera relata que esta obra para cine fue un trabajo muy estimado por Gaito, y que además apreciaba especialmente el "Cielito" ya que le puso ese nombre a su casa de veraneo en Miramar. El espectro folclórico se completa con la "Canción de Felicitas / canción popular", un *menuet* federal y la "canción del payador", en tanto que para los momentos épicos elige marchas, como la de la entrada de Urquiza a Buenos Aires.

4.5.1. El tópico del indigenismo

En el capítulo 3 nos ocupamos del modo en que las músicas diegéticas asumían la representación de las identidades y explicamos que las otredades no blancas aparecían excluidas de la argentinidad contemporánea. La gran ausencia, el "otro" por antonomasia fueron los indígenas.

Como cierre de este capítulo detallaremos un uso particular del modelo musical clásico que toma la representación musical indígena de los *westerns* de Hollywood, pero cuyos sentidos asociados no son la amenaza de los indios que asaltan los convoys de los colonos estadounidenses, sino que su significado está asociado, en general, a la ambientación histórica, ubicada en geografías rurales y, en particular a la representación de una "americanidad" heroica. Tal es el caso del emblemático filme *La guerra gaucha* (1942) y de filmes como *El cura gaucho* (1941), *Cruza* (1942), *El camino de las llamas* (1942), *Yo conocí a esa mujer* (1942) y *Frontera sur* (1943).

El tratamiento de la pentafonía en estas películas no es un procedimiento de estilización o topicalización a la manera de los compositores del nacionalismo argentino[152], sino que lo que

[152] Como analiza Vera Wolkowicz, en la década de 1920 dos compositores académicos que luego compondrían para cine, estrenaron sendas óperas de inspiración incaica: *Ollantay* de Constantino Gaito y *Corimayo* de Enrique Mario Casella, en el contexto del *boom* arqueológico andino y el interés por construir representaciones identitarias de lo nacional. Sin embargo, esta línea incaica de la representación de lo nacional queda como un intento colateral, en tanto que es la vertiente nacionalista que toma al folclore la que se instala como dominante (Wolkowicz, 2022). Para ampliar sobre las representaciones del imaginario incaico en la música académica argentina y latinoamericana véase los trabajos de Vera Wolkowicz *Inca Music Reimagined Indigenist Discourses in Latin American Art Music, 1910–1930* (Wolkowicz, , 2022) "Indigenismo imaginario: representaciones incaicas a través de la ópera y el teatro en Argentina en los años 20" (Wolkowicz, , 2020).

nos interesa puntualizar, es que la configuración del indigenismo cinematográfico está tomado de la manera en que los compositores europeos -que crearon el modelo musical de Hollywood- inventaron una representación musical nativa.

Estas creaciones indigenistas de Max Steiner o Irving Berlin para Hollywood tampoco se basaron en las músicas de los pueblos originarios de América del Norte, sino que construyeron el sonido cinematográfico con la música que Europa había imaginado como indígena, al modo de uno de los tantos exotismos[153]. Como lo rastreó exhaustivamente Michael Pisani, lo que el cine construyó como música indígena responde a la tradición de las interpretaciones elaboradas por la música europea académica, cuyos inicios se remontan a Jean-Philippe Rameau, Jean Baptiste Lully o Henry Purcell en el barroco y alcanzan un punto de inflexión con la estancia de Antonin Dvořák en los EEUU (1892-1895) y la composición de su 9º *Sinfonía del Nuevo Mundo* (Pisani, 2006).

Este tópico musical del indigenismo ancla fundamentalmente en el sistema pentatónico, asociado al universo incaico como epítome de americanidad precolombina. La pentatonía atraviesa un tratamiento discursivo que incluye recursos como arpegios veloces, uso escaso o nulo de la síncopa, modulaciones, armonías abiertas con uso de 4tas y 5tas paralelas, un empleo variado de la paleta orquestal y diseños melódicos muy alejados de la música andina originaria. Como lo explica Pisani -en Europa, y más tarde en los espectáculos populares estadounidenses- se construyó y consolidó una "caja de herramientas multiuso" para representar a pueblos primitivos o exóticos: turcos, chinos, escoceses y campesinos genéricos desde finales del siglo XVIII han sido expresados mediante la pentafonía, la repetitividad rítmica y las cuartas o quintas abiertas (Pisani, 2006).

Lucio Demare es uno de los músicos más representativos del tópico del indigenismo, como se observa en *La guerra gaucha* (1942), orquestada por Juan Ehlert. La película trata sobre la gesta bélica independentista y ha sido catalogada por la crítica en varias ocasiones como un "western argentino"[154].

Por su parte, Melanie Plesch explica que el nacionalismo abrevó para la construcción de tópicos en primer lugar del imaginario pampeano y el gaucho, a continuación tomó del "imaginario incaico, luego el de la región central y, finalmente -si bien en menor medida–el del litoral o noreste." (Plesch, p. 84)

[153] La construcción del indigenismo musical cinematográfico se remonta a las colecciones de partituras para los pianistas acompañantes del cine mudo, como la Sam Fox Moving Picture o la de Erno Rapee. Las páginas para la musicalización de los indios tenían sugerentes títulos como "Indian Love Song", "Indian War Dance", "Indian Attack" o "Indian's Grief" (Zamecnik, 1913-1923).

[154] Paula Félix-Didier señala que la denominación de "western sudamericano" surgió de las críticas que la película tuvo en su estreno en París en 1947: "el director Pierre Chenal recogió estos comentarios y contribuyó a diseminar esta idea que luego recogió sin mayor discusión la crítica cinematográfica argentina" (Félix-Didier, 2005, p. 9).

El tópico aparece desplegado con variantes que construyen climas y representaciones diferenciadas. Observamos un uso brillante y veloz, asociado a las batallas y lo militar en el que predominan los arpegios rápidos y las modulaciones y que, en algún caso aparece imbricado con el tópico militar conformando un *tropo* (combinación de tópicos) que podemos denominar *indigenismo guerrero*[155]. Otra variante de melodía con acompañamiento, tempo lento y dinámicas suaves con predominancia de las cuerdas se aprecia en las escenas nocturnas y una tercera variación aporta un tono elegíaco que coincide con la narración de la gesta heroica, mediante el uso de coros en *vocalise* y tempos lentos.

Claudia Gorbman realiza un análisis del indigenismo en *The Stagecoach* (*La diligencia*, 1939) en el que destaca los mismos aspectos musicales que analizamos en *La guerra gaucha* y que ilustramos en los ejemplos a continuación: el uso de ostinatos rítmicos con acento marcado en la primera corchea, melodías pentatónicas, armonías en quintas paralelas, acordes paralelos acentuados en metales como principales características.

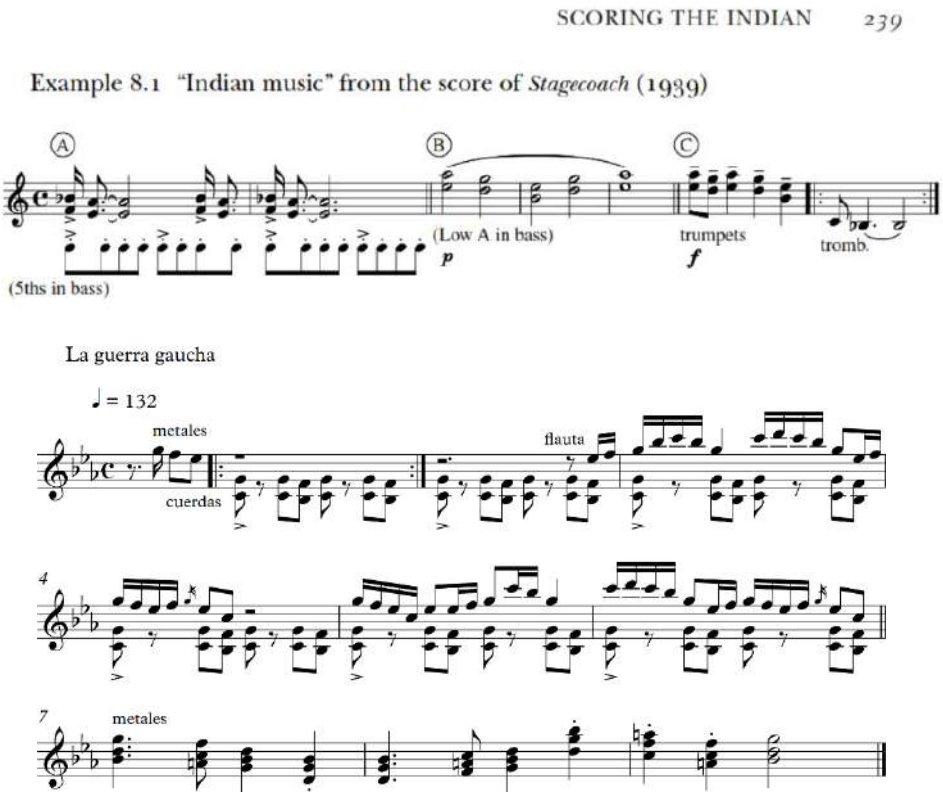


Figura 47 Arriba, transcripción de Claudia Gorbman de motivos de *The Stagecoach (Gorbman, 2000, p. 239)* Abajo nuestra transcripción de un fragmento de *La guerra gaucha*. En las dos partituras se observan los ostinatos con la primera nota acentuada, la pentafonía, las quintas paralelas y los acordes paralelos en metales.

[155] Gorbman señala que en los *westerns* aparece una variante más "amenazante" de la línea melódica consiste en un motivo de dos notas, la nota inicial es breve y fuertemente acentuada, seguida de una nota más larga (Gorbman, 2000).

Un similar tratamiento de los elementos de esta construcción indigenista se observan en otros filmes de Demare como en *El Cura Gaucho* y *Cruza*, y también en películas posteriores de Artistas Argentinos Asociados como *Su mejor alumno* (1944) y especialmente en *Pampa Bárbara* (1945), que a diferencia de las anteriores presenta al indígena como amenaza y enemigo declarado.

Este tópico indigenista también fue utilizado por otros compositores como Alejandro Gutiérrez del Barrio en el filme *Frontera sur* (1943) y Mario Maurano en *Yo conocí a esa mujer* (1942) y *El camino de las llamas* (1942), este último asociado al personaje de la india Quirpala, interpretado por Elisa Galvé.

Tanto en Hollywood como en Argentina, el tópico del indigenismo está auto-exotizado y mediado por múltiples transposiciones que la música académica europea imaginó como el sonido indígena en general e incaico en particular, teniendo en cuenta que ninguna de las músicas de los pueblos originarios de América suena como la música cinematográfica (Pisani, 2006) (Gorbman, 2000).

A modo de cierre del capítulo, nos interesa enfatizar el modo en que las músicas no diegéticas que analizamos fueron pensadas y realizadas siguiendo el canon musical clásico y usando técnicas compositivas orquestales y estilísticas equiparables al modo en que internacionalmente se hacían estas músicas. Aun cuando se buscó un color local basado en transposiciones folclóricas o indígenas, este localismo apareció mediado por el lenguaje internacional cuyas tradiciones provenían, en parte, del nacionalismo musical argentino.

Como avanzaremos en el capítulo siguiente, el paradigma de modernidad alternativa, el cosmopolitismo de Buenos Aires, la movilidad poblacional y los circuitos y trayectos de formación y profesionalización de los compositores, se constituyen en campo propicio y condición de posibilidad para la internacionalización de la música no diegética que adhiere al modelo musical clásico.

Capítulo 5 Compositores, directores e intérpretes

¿Acaso en Hollywood no hay personas
de todas las nacionalidades?
Ecran 838, 11 febrero 1947, p.14

5.1. Movilidad y cosmopolitismo

Los compositores que hicieron músicas para cine en este periodo tuvieron diversas formaciones y transitaron por diferentes ámbitos profesionales, como los de la canción popular, el teatro, la opereta o la música académica. Pero, todos tuvieron en común los viajes y movilidades desde y hacia Argentina. Algunos viajaron hacia Europa para estudiar en el extranjero y para realizar giras artísticas. Otros llegaron a Argentina como inmigrantes o crecieron con la cultura de la inmigración de sus padres. Otro grupo llegó exiliado, escapando de guerras y fascismos.

Nuestra hipótesis para este capítulo es que la movilidad -como rasgo constante de los creadores[156]- contribuyó por un lado, a la construcción internacional de la música no diegética enmarcada en el modelo de la música del cine clásico y por otro, aportó a la multiplicidad de géneros musicales internacionales presentes en la pantalla, en sintonía con el carácter moderno y cosmopolita de la Buenos Aires de entonces (Sarlo, 1988).

En forma paralela, mencionamos que la migración y el exilio fueron también condiciones definitorias para la industria cinematográfica estadounidense, al punto de que James Lyon en su libro *Brecht in América* compara la fenomenal movilidad de talento con la caída de Bizancio en el s. XVI: "Desde la afluencia de eruditos a Europa occidental después de la caída de Constantinopla en 1452, el mundo no había visto un enriquecimiento tan enorme y repentino de una cultura a expensas de otra." (Lyon, 1982, p. xi)[157].

Es decir, el modelo musical del cine clásico hollywoodense fue creado por el oficio y las tradiciones musicales de los europeos que llegaron a Estados Unidos, como por ejemplo, el mencionado Max Steiner (que llega en 1914) que se constituye en un pionero del modelo

[156]Utilizamos la expresión genérica de "creadores" para referirnos de manera global a todos las profesiones y actividades en torno a la realización de la música para filmes. Si bien el capítulo está centrado en los compositores, incluimos de este modo también a los directores de los filmes y los directores de las orquestas que de un modo u otro intervinieron en la creación de las músicas. Quedan por fuera de esta tesis los intérpretes, las orquestas, coros, cantantes y conjuntos ya que -si bien hemos hecho algunas menciones a lo largo de los capítulos- un estudio completo de estos músicos excede el alcance de esta tesis y queda abierta como una línea futura de investigación.
[157] "Not since the influx of scholars into Western Europe after the fall of Constantinople in 1452 had the world seen such an enormous and sudden enrichment of one culture at the expense of another" (Lyon, 1982, p. xi)

musical del cine clásico o Irving Berlin (llegado en 1891) como precursor de las canciones que pasan de Broadway a Hollywood con la llegada del sonoro[158].

¿Por qué mencionamos el caso estadounidense? Porque guarda algunas similitudes con las migraciones en Argentina, en términos de la afluencia de europeos a fines del siglo XIX y principios del XX, y porque para nuestro estudio, estas migraciones permiten explicar la llegada de compositores altamente formados y con necesidad de incorporarse rápidamente al mundo del trabajo. Por otro lado, nos ayudan a comprender la configuración de una sociedad plural y cosmopolita que producía y consumía una oferta cultural variada y actualizada.

Si el modelo musical del cine clásico fue construido en Hollywood con una clara participación de los compositores europeos que aplicaron las técnicas y oficios de la música académica de Europa, la llegada en paralelo a la Argentina de los compositores inmigrantes y exiliados nos permite sostener que la influencia en el cine argentino no fue una simple triangulación de Europa a Estados Unidos y de Hollywood a Buenos Aires, sino que fue el resultado de un proceso complejo y variado de múltiples movilidades. El canon hollywoodense modélico fue construido por compositores europeos, pero también los compositores europeos que llegaron a Buenos Aires aplicaron esas técnicas y estéticas.

En este proceso de movilidades, podemos enumerar algunas de las distintas circunstancias y contextos mediante los que los músicos fueron y vinieron:

- argentinos que van a estudiar y perfeccionarse a Europa, en una tradición de viajes asentada desde el siglo XIX (por ejemplo, Juan José Castro, Enrique Delfino, Adolfo Carabelli)
- argentinos que salen de gira desde Buenos Aires para tocar música popular, mayormente tango (por ejemplo, Lucio Demare, Francisco Canaro)
- inmigrantes que llegan de Europa, algunos con cierta formación musical que completan en Argentina (por ejemplo, José Vázquez Vigo, Alejandro Gutiérrez del Barrio) o con una trayectoria musical formada (Hans Diernhammer)
- exiliados escapados con mayor o menor urgencia del franquismo (Julián Bautista) y del nazismo (George Andreani, Paul Misraki, Dajos Bela, Rudolf Sachs, Jean Gilbert, Jacobo Ficher)
- músicos europeos que llegan con la gira de alguna orquesta o compañía artística y se quedan, ya sea por razones personales, laborales o porque estalla la guerra y no pueden volver (Hans Ehlert, Francisco Balaguer).

[158] Para ampliar sobre la relación entre la inmigración y el exilio europeos y la conformación de Hollywood como polo cinematográfico véase el libro *Strangers in paradise. The Hollywood émigrés*, 1933-1950 (Taylor, 1983) y *Música Moderna para un nuevo cine. Eisler, Adorno y el Film Music Project* (Viejo, 2008).

- hijos de inmigrantes que nacen en Argentina y que construyen su carrera con un fuerte arraigo local combinado con la cultura aspiracional y de ascenso del inmigrante (Rodolfo Sciammarella, Alberto Soifer, Sebastián Piana, Mario Maurano)

La movilidad y la formación musical también se observa en otros rubros del cine. Por ejemplo el productor y director Enrique Telémaco Susini estudió violín y canto en el Conservatorio de Viena en su adolescencia, ya que su padre fue designado cónsul en esa ciudad. Susini aplicaría sus habilidades líricas para sumar contenidos a su naciente y pionera estación de radio, ya que como además hablaba varios idiomas interpretaba a diversos cantantes líricos ficticios en distintas lenguas (Ulanovsky et al., 2009). José Martínez Suárez relata que estudió piano desde los cinco años, y que el sentido musical que adquirió le sirvió para tomar decisiones en sus películas y para discutir con los compositores el carácter de los acompañamientos que quería e imaginaba (Valles, 2014). También comentamos anteriormente las vinculaciones con la música de Manuel Romero (como letrista de tango) y de Luis César Amadori como letrista y crítico de ópera.

En los últimos años han cobrado relevancia los estudios sobre movilidad y migraciones como una perspectiva novedosa para explicar los escenarios culturales y artísticos, en sintonía con la larga tradición de las ciencias sociales sobre los estudios de población y migración, una de cuyas referencias clásicas es el libro *Política y sociedad en una época de transición: de la sociedad tradicional a la sociedad de masas* que Gino Germani publica en 1962 con un capítulo especialmente dedicado al análisis de la inmigración masiva y su rol en el proceso de modernización argentino (Germani, 1971 [1962]) y los más recientes estudios de Fernando Devoto (Devoto, 1999; 2003) y Susana Novick (Novick, 2008; 2018).

Los estudios sobre movilidad y migración se aplicaron al campo de la música y del cine, citamos como ejemplos el libro de Iván Morales *Hollywood en el cine argentino: viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios: 1933-1942* que explica la movilidad con los Estados Unidos y las consecuentes repercusiones en la cinematografía local y la compilación *En, desde y hacia las Américas: Músicas y migraciones transoceánicas* (Eli Rodríguez et al., 2021). Los intercambios entre Argentina y España también han cobrado reciente interés como se observa en los distintos capítulos de *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina (Vol. 1) Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960)* (Miranda & Rodríguez Riva, 2019), la tesis de Norma Saura sobre los españoles en el cine argentino (Saura, 2013) y el estudio de María Fouz Moreno *La música de Isidro B. Maiztegui Pereiro en el contexto hispano-argentino. Migración, cine y sonidos de la identidad* que aborda un trabajo biográfico del compositor desde la perspectiva de las migraciones y la identidad (Fouz Moreno, 2022).

Una de las dificultades con la que nos enfrentamos en este trabajo es que varios compositores con una frondosa producción de música para cine son ignotos, o se sabe muy poco sobre ellos. Apenas se conocen algunos datos básicos de Mario Maurano, José Vázquez Vigo o Juan Ehlert aunque realizaron una gran cantidad de música cinematográfica. Otros compositores son muy reconocidos por otras facetas de su quehacer musical, pero poco se sabe de su producción para cine, como los tangueros Lucio Demare, Francisco Canaro o Rodolfo Sciammarella o los académicos Alberto Ginastera, Gilardo Gilardi o Jacobo Ficher.

Un objetivo secundario de este capítulo es reponer los datos biográficos de los compositores desconocidos y sumar aspectos no conocidos de la labor cinematográfica de los compositores históricamente consagrados, señalando los vínculos entre los estilos y marcas autorales con la producción cinematográfica.

A lo largo de los capítulos hemos hecho alusión a compositores de música académica y a compositores de música popular; en este capítulo revisamos estas diferencias e hipotetizamos que, una vez logrado el estándar musical hacia fines de la década de 1930, no existieron variaciones altamente significativas de calidad entre un grupo u otro. Allí en donde tenderíamos a pensar que los compositores del campo académico realizaron un trabajo "superior", el análisis de las películas demuestra que las composiciones de los que no pertenecían al circuito académico tenían el mismo estándar cualitativo que los "clásicos". Esto se explica porque la mayoría de los compositores populares y la totalidad de los orquestadores que hicieron cine tenían también una formación académica sólida adquirida en los conservatorios, al igual que los académicos. La labor cinematográfica de unos y otros estaba modelada por la estandarización del modelo musical clásico, prácticamente opuesto a los ideales de la originalidad y la marca autoral de la composición para concierto.

Las diferencias cualitativas dependían tanto más de las condiciones y circunstancias particulares de cada película que de las habilidades y competencias de un compositor. Un ejemplo drástico de esto reside en las enormes diferencias entre dos de las películas para las que compone Jacobo Ficher: en *Los afincaos* (1941), la producción independiente de Leónidas Barletta con un orgánico instrumental mínimo y pobres resultados sonoros en la grabación a diferencia de *Gaucho!* (1942), que posteriormente el compositor reversiona en una suite orquestal de concierto.

Por su parte, los compositores académicos, hicieron muy pocas obras comparativamente con los compositores populares o dedicados al cine, que concentraron la realización de la música para la mayoría de las producciones. Sin embargo, la división entre "populares" y "académicos"

no es tajante, ya que algunos compositores realizaron tanto canciones populares como música cinematográfica y obras de concierto, como por ejemplo, Alejandro Gutiérrez del Barrio.

Hasta este capítulo, hemos mencionado sin mayor detalles a los compositores y esto no ha sido un descuido, sino que por el contrario, lo que pretendimos argumentar es el modo en que el modelo de enunciación musical del cine clásico primó por encima de los estilos autorales. Nos interesa en esta tesis centrarnos en todo lo que tenían en común las músicas cinematográficas, y en este capítulo trataremos de algunas variaciones estilísticas atribuibles a las diversas formaciones, adscripciones estéticas y trayectorias profesionales de los compositores. Para esto, describimos los modos de producción, el lenguaje, las regularidades, la enunciación musical y la construcción de sentidos mediante los que la música cinematográfica se creó y funcionó.

En otras palabras, dentro de este modelo común hubieron distinciones estilísticas, marcas autorales y variantes sutiles dentro de un conjunto que, a grandes rasgos, era homogéneo. Por ejemplo, Julián Bautista y George Andreani son probablemente dos de los compositores de mayor envergadura en esta primera década del cine clásico (y también en los años siguientes), y esta consideración se basa en su maestría técnica, en la constancia y permanencia en la calidad de sus trabajos sostenida en el tiempo, en la extensión de su producción y en la imaginación musical al servicio de la enunciación fílmica.

Al mismo tiempo, Bautista y Andreani personifican las dos concepciones distintas, y si se quiere opuestas, de cómo debía ser la música para cine que aparecen en los debates internacionales y nacionales de la época que explicamos en el capítulo 1: atmósteras versus leitmotvs, climas versus melodías. Bautista sostenía que la música para cine debía crear climas, acompañar la psicología de los personajes, evitaba los desarrollos melódicos a los que consideraba distracciones para una música que debía permanecer "inaudible" en los fondos. Por su parte, la música de Andreani también construye y acompaña los sentimientos, emociones y climas de las escenas, pero lo hace desde el motivo melódico o leitmotiv como unidad organizadora del discurso, irrumpiendo, marcando y puntuando con *stingers* y *mickey mousing*.

A lo largo de este capítulo, explicaremos las distintas circunstancias de movilidad de los compositores, sus diversos circuitos de formación y profesionalización y también, qué característias propias, de estilos y géneros aportaron como marca particular a la música de las películas dentro del marco del modelo musical clásico[159].

[159] Algunos compositores no están desarrollados en este capítulo, bien porque ya hemos explicado y citado en otros capítulos y su biografía es conocida, como el caso de Sebastian Piana, o bien porque realizaron algunas pocas películas y sus historias de vida entran en las generales que describimos aquí. Para completar este capítulo

5.2 "De *Milonguita* a la música de fondo de *Adolescencia*". El tango viaja por el mundo y a la vuelta hace cine

Hacia 1933, momento en que comienza el sonoro, los músicos de tango tenían un importante bagaje internacional de giras artísticas. El ejemplo canónico es el de Carlos Gardel, cuyas giras y presentaciones en el exterior combinan actuaciones con grabaciones y filmaciones en Francia y New York.

Manuel Romero y Luis Bayón Herrera estaban de gira con la Compañía de Revistas del Teatro Sarmiento por España y Francia, cuando conocen en París a Gardel y realizan el guion de *Las luces de Buenos Aires* (1931). Los artistas que interpretan los números teatrales de la película pertenecían a la compañía teatral que dirigía Romero, y como señala Pablo Alabarces es muy probable que los números musicales del filme provenían de los espectáculos de la compañía (Alabarces, 2014). El resto de la historia es conocida: de vuelta a Buenos Aires, Romero y Bayón Herrera comienzan a escribir y dirigir el cine "tanguero". Asimismo, Romero fue él mismo un creador de tango ya que escribió 150 letras de canciones (principalmente tangos) que se estrenaban en sus espectáculos

Al respecto, Ramón Pelinski acuña la expresión "tango nómade" para explicar el fenomenal proceso de diseminación, asociado a viajes, migraciones e itinerancias que caracterizó al tango durante el siglo XX (2000). Francisco Canaro y Lucio Demare realizan extensas giras en Europa, componen, tocan y dirigen sus agrupaciones de tango y realizan música para cine.

Lucio Demare fue un niño prodigio, comenzó a tocar el piano a los 6 años y no terminó la secundaria porque se pasaba entre ocho a diez horas practicando bajo la tutela del prestigioso maestro Vicente Scaramuzza. Su padre era violinista, vivían en Boedo con una ajustada economía y a los doce años empezó a trabajar tocando en los cines acompañando las películas mudas[160] (Demare, 2020). Como lo recuerda su hijo Lucio: "(…) él miraba antes las películas y entonces sabía la escena que iba a venir. Hacía la música si era de suspenso, de alegría, o de una corrida… era muy creativo" (Demare, 2020).

A los 14 años formó un conjunto de jazz y Francisco Canaro cuando lo escucha lo convoca para tocar tango y luego para viajar de gira a Barcelona. Lucio (hijo) relata que Canaro le compró los pantalones largos y que además tocaban en el barco durante el viaje: "en el piano una música

mencionamos a César Gola, hermano del actor, compositor y violinista de la Orquesta del Teatro Argentino de La Plata. Adolfo Carabelli se formó en conservatorios de Argentina y en el Liceo de Bologna, Italia, compuso y dirigió orquestas de jazz y tango. Héctor Lagna Fietta estudió con Piana y se dedicó al jazz, continuando su carrera en Brasil en donde musicalizó unas 25 películas además de las 3 que había realizado en Argentina.

[160] Otras fuentes indican que empezó a tocar en cines a los ocho años

suave para la hora del té y a la noche integraba la orquesta". En uno de los viajes, su hermano menor, Lucas que estaba aprendiendo a tocar el bandoneón, le pidió que lo lleve, y se suma así a la orquesta casi sin saber tocar, haciendo un poco de mímica con el bandoneón (Demare, 2020)[161]. En sus memorias Francisco Canaro explica que él mismo fue el artífice de la creación del exitoso trío "Irusta-Fugazot-Demare" y que Lucio era un ejecutante magnífico (Canaro, 1999)[162].

La experiencia cinematográfica para Lucio y Lucas comienza en Francia, con la filmación de un corto musical del trío en Joinville, en donde un jovencísimo Lucas comienza a interiorizarse sobre aspectos técnicos de la filmación. En España, el trío protagoniza el exitoso filme *Boliche* (Elías, 1933) (en el que Lucas trabaja como claquetista) y *Aves sin rumbo* (Graciani, 1934), iniciando su aprendizaje cinematográfico que continúa con diversos trabajos en las producciones hasta llegar a la dirección de cortos y la co-dirección de *Alhambra* (Graciani, 1936)[163].

Otro ejemplo de la incansable movilidad de los músicos es la gira que realiza Lucio con el trío más una orquesta, durante un año por Centroamérica, tocando en Cuba, Haití, Puerto Rico y Venezuela, para luego volver a Buenos Aires y retornar a España. Lucio Demare (hijo) relata que en alguno de los viajes su padre tocó improvisando al piano con George Gershwin (Demare, 2020)[164]. Esta anécdota refleja el dominio estilístico ecléctico de Demare, que se formó en la estricta tradición académica del conservatorio de Scaramuzza, tocó para cine mudo y luego integró las orquestas de jazz de Nicolás Verona y Adolfo Carabelli en el cabaret Tabarís en donde se alternaban la jazz de Carabelli con la típica de Canaro.

Lucio retorna a Buenos Aires en 1935 para continuar su carrera musical y la Guerra Civil española obliga a Lucas a volver a la Argentina al año siguiente. En 1938 se estrena *Dos amigos*

---

[161] Lucas Demare en una entrevista publicada en 1939 en la Revista *Cine Argentino*, reproduce un supuesto intercambio epistolar que mantuvo con Lucio, en el que destaca que viajó a Europa con la intención de aprender cine y para eso tuvo que aprender a tocar el bandoneón para sumarse a la orquesta:
"tengo muchas ganas de irme a España, visitar París, Londres... Ver de cerca esos estudios cinematográficos de los que se cuentan cosas maravillosas..." a lo que Lucio le responde: "Querido Lucas: Si quieres venir tienes que aprender a tocar algún instrumento para poder incorporarte a la orquesta que nos acompaña..." (Díaz, 1939a, p. 38-39).

[162] "(…) pensé que con un ecléctico repertorio de canciones folclóricas, tangos, estilos, valses, etc. podían constituir un trío de novedosa y fuerte atracción. Los ensayé con dedicación un mes entero, y los tres respondieron al esfuerzo quedando así, definitivamente, formado el trío "Irusta-Fugazot-Demare", que al poco tiempo se consagraría exitosamente en España". (Canaro, 1999, p. 127)

[163] Para ampliar sobre el éxito popular que tuvo el trio en Barcelona, consecuencia también de la estela de Gardel, véase el capítulo de Xavier Febrés y Patricia Gabancho "La época dorada del tango en Barcelona" (Febrés & Gabancho, 2000).

[164] Lucio Demare (h) da cuenta de la especial habilidad para improvisar de su padre, cuando por ejemplo tocaba en su tanguería *Malena al sur* y la gente le preguntaba qué tango nuevo estaba tocando cuando se trataba de improvisaciones al piano. Esta misma habilidad es la que Demare había desarrollado en su temprano trabajo como pianista en el cine mudo y como veremos, utilizó también para la composición cinematográfica (Demare L. , 2020).

y un amor (Demare, 1938), opera prima de Lucas, con música de fondo de Lucio y canciones de Canaro, realizada por la productora Estudios Río de la Plata que pertenecía a Canaro.

Este filme es el segundo fondo musical que realiza Lucio, y en particular en la introducción se observa un uso consolidado de los recursos orquestales que se suman a su capacidad e imaginación melodista. Inferimos que estas capacidades provinieron de su trayectoria profesional como hábil arreglador, ya que como nos refirió su hijo, escribía los arreglos y las partes para su orquesta. Por otro lado, consideramos que su dominio del lenguaje jazzístico lo facultó para la utilización de armonías ampliadas, progresiones armónicas y modulaciones como se observa ya en este temprano trabajo para *Dos amigos…*

Entrevistado por la revista *Cine Argentino* del 13 de octubre de 1938, Lucio Demare abre su estudio al periodista para relatar algunos detalles de la composición que está realizando para *Frente a la vida* (De Rosas, 1939) y les entrega un fragmento de ocho compases para una entrada. Así explica Demare su modo de componer los fondos musicales:

> —¿Cómo se inspiró, Lucio?
> —¿Cómo me inspiré?... Eso es muy mío, Yo me inspiro frente a la blanca y negra hilera de teclas de mi buen amigo: el piano. Me senté sin saber hacia dónde me dirigía. Me gusta lo imprevisto. Jugué un rato, como ejercitándome. Llegué a una canción mía, vieja, olvidada. Algo así como un pedazo de camino que ya no se recorrerá. Lo dejé y me vi frente a las posibles notas de lo que ahora es realidad: estos compases. Es un trozo de música sentido. Muy mío. Tiene un comienzo doloroso. Como un reproche a medio decir y en voz baja. Entra luego en un apasionato ondulante, rítmico. (Díaz, 1938k, pp. 8-9)

Luego de la música de títulos con gran despliegue melódico en las cuerdas y arpegiados de arpa en los finales de frases y los acompañamientos, la primera escena de *Frente a la vida* tiene un comienzo musical vertiginoso que acompaña las veloces imágenes de la redacción de un periódico. Un ostinato repetitivo en semicorcheas -sobre el que se superponen acordes en los vientos y contratiempos en el *glockenspiel*- acompaña rítmicamente las imágenes maquínicas de rotativas, máquinas de escribir y una linotipo, con detalles de *mickey mousing* como el diseño ascendente y descendente que acompañan los movimientos de máquinas y operarios.

La película que comienza como una comedia, cambia a un melodrama en el que la melodía sentimental de los títulos (“apasionato” como dice Demare) vuelve como motivo recurrente, enlazando la diégesis y la no diégesis. Está presente en el vals de la fiesta (5’50”) y en la canción que canta un hombre remando lentamente parado en un bote, como un gondolero veneciano (56’40”). En la fiesta, una particular canción coral al modo de los musicales nos muestra a Lucio Demare acompañando los chispeantes diálogos y coros cantados (6’40”).

Una nota publicada en la revista *Radiolandia*, ensalza el virtuosismo musical de Demare y su orquesta típica en la programación de Radio Belgrano. La nota relata que al principio de sus

presentaciones “Se temía que su virtuosismo musical lo alejara del pueblo y que su orquesta no tuviera la simpleza necesaria para tratar con fortuna la danza argentina.”. Por el contrario, Demare encuentra un equilibrio entre lo virtuoso y lo popular basado en el ritmo, el matiz, los arreglos y “la distribución de los sonidos de los instrumentos que dirige.” (Korn, 1938, p. 28).
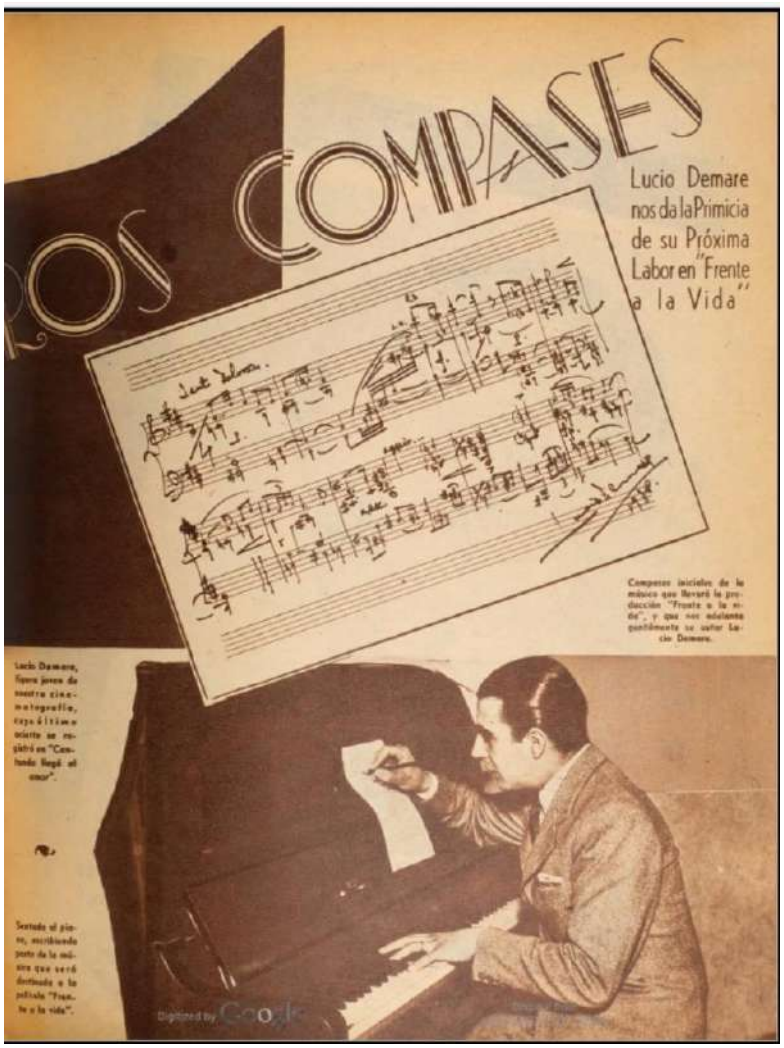


Figura 48 Reportaje en la revista *Cine Argentino* en donde Demare cuenta detalles de lo que está componiendo para *Frente a la vida*. Los textos que acompañan las fotos expresan: “Lucio Demare, figura joven de muestra cinematografía, cuyo último acierto se registró en “Cantando llegó el amor” “Sentado al piano, escribiendo parte de la música que será destinada a la película ‘Frente a la vida’” (Díaz, 1938k, p.8-9).

En una elogiosa nota-reportaje a Demare, publicado el 23 de marzo de 1939 en la misma revista se ensalza -además de su genialidad musical- sus inclinaciones literarias y su cultura asociada a sus viajes por el mundo:

> Basta sólo el tratarlo una vez para darse cuenta de que es un hombre cerebral y comprensivo; un hombre al que su vasta cultura le da margen para desarrollar con éxito cualquiera actividad. Viajero incansable, ha recorrido medio mundo, llevando sus inquietudes a través de todos los mares, empapando su alma con la música de todos los vientos, para beber en ellos, a grandes sorbos, la dosis de experiencia que la vida se encarga de poner ante los que salen a mirarle de frente, y que con rara capacidad ha sabido asimilar. (…) Toda España, la hermosa madre patria, para la que tiene un particular cariño; Marruecos, islas Canarias, Italia, Costa Azul, Boulogne-Sur-Mer, Cuba,

> Bélgica, toda Centroamérica, Montevideo, Brasil y Paraguay conocieron la bondad de sus condiciones artísticas a través del teclado y de la clara y fina inspiración de sus composiciones. (…) La cinematografía nacional ha hecho, sin lugar a dudas, una valiosa adquisición (…) Ya había demostrado su capacidad de musicalizador en "Boliche" y "Aves sin rumbo", dos películas filmadas en Europa, en las que pudimos apreciar el dominio que posee de la técnica cinematográfica. (Marin, 1939, pp. 26-27)

El modo en que la nota amplifica la cultura literaria y los viajes de Demare con su experiencia cinematográfica en Europa refleja una asociación entre la valía del compositor con la cultura internacionalista y el modo en que su retorno a la Argentina es un aporte para el cine vernáculo. A lo largo de la historia del cine tanto internacional como en Argentina, se observan duplas creativas de director y compositor y los hermanos Demare conformaron un tándem creativo muy estrecho, tanto en su relación filial de apoyo mutuo como en lo profesional. Lucio Demare (h) relata que se entendían a la perfección y que bastaban pocas palabras para que Lucas le transmitiera el encargo musical y al mismo tiempo, Lucio ya sabía casi de antemano cómo hacerlo (Demare, 2020). María José Demare (hija de Lucas) confirma la estrecha relación entre los hermanos y relata que Lucas prefirió ceder la dirección del filme *Donde mueren las palabras* a Hugo Fregonese (1946) ya que no estaba conforme con figurar como director en una película y no poder encargarle la música a su hermano (Demare, 2023)[165].

Hay un hilo conductor entre el estilo de Demare y el de Enrique Delfino "Delfy", ambos fueron vinculados musicalmente por cultivar lo que se denominó el estilo de "tango romanza", con gran despliegue melódico y apelación a lo sentimental. Este estilo es el que mejor se amoldó a la música de fondo de los filmes, ya sea en fondos tangueros como en músicas incidentales no tangueras, pero trasladando a la música de fondo ciertas cualidades del tango romanza como la preponderancia de las melodías, la supremacía de las cuerdas y los violines en particular y la ausencia de rítmicas punzantes. El denominado tango romanza se caracterizó justamente por un despliegue melódico con reminiscencias de las *canzonetas* italianas, un gran lirismo en las líneas melódicas, la ausencia de rítmicas canyengues y una orquestación internacionalista.

Enrique Delfino fue un pianista, compositor, estudió en el Conservatorio "Internazionale" de Turín, Italia, tenía un gran dominio del piano, del contrapunto y la armonía, manejaba con facilidad múltiples instrumentos y conocía e interpretaba el repertorio clásico, en especial le

[165] Esto ocurrió ya que la película no tiene música original y está musicalizada con piezas clásicas preexistentes de L.V. Beethoven, J. S. Bach, S. Rachmaninoff, F. Chopin, C. Debussy, C. Frank, R. Wagner, J. Strauss y F. Liszt, que fueron grabadas bajo la dirección orquestal de Juan José Castro. Años más tarde, Lucas Demare le rinde un homenaje cinematográfico a su hermano recientemente fallecido en el filme *Solamente ella* (1975) a través de varios signos: el nombre del filme homónimo del tango de Lucio, la locación de la tanguería que tenía el músico "Malena al sur", el personaje del pianista que interpreta Aldo Barbero y además de los varios tangos de Lucio que aparecen en la película (Demare, 2023).

gustaba la ópera. Vivió una década en Montevideo y viajó a Estados Unidos en 1920 para grabar con la Orquesta Típica Select, para la Victor Talking Machine (Taboada, 2015).

"De Milonguita a la música de fondo de Adolescencia" se subtitula una nota sobre Delfino en la revista *Cine argentino* de 1942 en la que, además, se da cuenta del derrotero internacional del compositor y su música:

> Enrique Delfino, frente a nosotros, está dispuesto a hablarnos de su "Delfi". De ese "Delfi" que se fue por el mundo -hilando faubourg de París con quarter de Londres-, con la tarjeta de presentación de "Milonguita", su tango que se fue en el silbo de un grumete y volvió a la calle Corrientes en el tarareo de "Griseta"..." (Alvarado, 1942, p.8-9).

Fue uno de los creadores del estilo tango romanza y además un histriónico *showman* que "recorrió el mundo sembrando carcajadas"[166]. Llega al cine desde el teatro (con la musicalización de sainetes y revistas) y la radio, pero también y al igual que tantos otros, trabajó como pianista acompañante de cine mudo, poniendo en juego su capacidad de improvisación.

Pablo Kohan describe su estilo como una tendencia consolidada en un melodismo tanguero:

> "(…) que algunos llaman europeísta o italiano y que más correctamente debería ser definido como no criollista, cuyo probable origen esté en su contacto con la música sinfónica europea, las óperas y operetas que escuchó desde su infancia en el Politeama y su adolescencia transcurrida en Italia" (Kohan, 1995, p. 75)

Kohan también destaca un uso innovador de recursos armónicos en los tangos que salían de lo habitual y que encuentra también aplicación en su trabajo cinematográfico, en donde las variantes, los cambios y enriquecimientos armónicos resultan una herramienta eficaz para comunicar la emoción escénica.

En particular, esto se observa en las composiciones para los ocho filmes de Francisco Mugica[167] que musicaliza explotando su capacidad melodista y utilizando motivos recurrentes o "una especia de leitmotiv" como él mismo lo define en un reportaje (Díaz, 1938o).

Sus introducciones de títulos -o preludio inicial como se describe en la figura 2- se caracterizan por ser aperturas brillantes, alegres, en algunos casos como tópicos de marcha y en otras variantes con apuntillados al modo del tópico de la obertura francesa. En estas películas en tándem con Mugica, trabajó con Francisco Balaguer -a quien nos referiremos más adelante- como director y/o orquestador.

---

[166] "El humorista del teclado (…) Delfy recorrió el mundo sembrando carcajadas. (…) el artista argentino asombró con el "sprit" inagotable de su modalidad, ora ejecutando dos instrumentos a un tiempo, o bien dominando piano, violín, bandoneón, o acordeón. Su nombre, en el sentido del humorista, tuvo en la radiotelefonía argentina intensa difusión y pasó a ser un detalle siempre requerido." (Díaz, 1938o, p. 16)

[167] *El solterón* (1939) *Así es la vida* (1939) *Margarita, Armando y su padre* (1939) *Medio millón por una mujer* (1940) *El mejor papá del mundo* (1941) *Los martes orquídeas* (1941) *Persona honrada se necesita* (1941) y *Adolescencia* (1942)



Y AHORA...

—¿Qué hace actualmente, Delfino?

—Tratando de terminar la música que se acoplará a la nueva producción Lumiton titulada "Margarita, Armando y su padre".

—¿Sus impresiones generales del film?

—Que será todo un acontecimiento. El realizador, hombre capacitado, señor Mujica, imprimió a la película un verdadero sentido cinematográfico. El elenco es de un valor conocido que me libra de mayores comentarios. Tienen allí imágenes como la de Mecha Ortiz, Florencio Parravicini y Raquén, que son una especie de garantía para el éxito que se busca.

—¿Y en particular de usted, Delfino, de su nuevo trabajo?

—¿Mi trabajo? Pues espero que ha de ser bien recibido. Me pertenece la música descriptiva de una película que será una expresión acabada de nuestra cinematografía... pero... ahora sí... desearía que la crítica dejara ese laconismo con que trata los trabajos de los que, como yo, ponemos corcheas a las realizaciones cinematográficas. Es hora de que la crítica señale defectos y diga con amplitud el concepto que le merece la obra. Porque, y esto lo saben ustedes tanto como yo, sólo en los pies de crónicas los músicos merecemos estas palabras: "La música fué agradable", o bien: "el autor de la música estuvo correcto". Y digo esto no por una simple razón de vanidad de hombre y artista — que en cierto modo podría tener su justificación —, sino porque la música juega en cinematografía un papel de primer orden.

PRELUDIO INICIAL

A modo de primicia exclusiva Enrique Delfino nos adelanta algunos compases del preludio inicial de la película "Margarita, Armando y su padre".

Se ha citado a la orquesta, esa mañana, en los estudios Lumiton, para grabar las notas que Enrique Delfino construyó para la producción "Margarita, Armando y su padre". Y el autor hace, ahora, una indicación a un primer violín.

El maestro Balaguer tiene en sus manos la responsabilidad de conducir la orquesta rumbo a los efectos técnicos que se propuso Delfino. Este último, cerca del director, observa detenidamente la marcha de una partitura difícil.

17

Figura 49 "Se ha citado a la orquesta, esa mañana, en los estudios Lumiton, para grabar las notas que Enrique Delfino construyó para la producción "Margarita, Armando y su padre". Y el autor hace, ahora, una indicación a un primer violín" "El maestro Balaguer tiene en sus manos la responsabilidad de conducir la orquesta rumbo a los efectos técnicos que se propuso Delfino. Este último, cerca del director, observa detenidamente la marcha de una partitura difícil*"* (Díaz, 1938o, p. 17).

La figura emblemática para comprender los viajes y giras del tango es Francisco Canaro, un compositor, director y arreglador, pero también un hábil *entrepreneur* del tango y del mundo del espectáculo. El único negocio que no funcionó bien fue el de la productora cinematográfica Estudios Río de la Plata, en la que invirtió mucho dinero pero se enfrentó a numerosas complicaciones que llevaron a su disolución (Susana Gómez Rial, España 2000) (Canaro, 1999).

Su primera gira a Europa fue en 1925 y permaneció en París actuando con gran éxito durante dos años intercalando una gira a New York y viajes a España. En su libro *Mis memorias. Mis bodas de oro con el tango*, Canaro relata sus incansables giras por Europa, Estados Unidos, Brasil, Japón, México, pero también cobra vital importancia la intensa gira que realiza por las provincias argentinas a su vuelta y que lo consolida a nivel local (Canaro, 1999)[168]. En aquellos

[168] Canaro tiene tanto éxito en Río de Janeiro que su nombre se instala como sinónimo de tango, como lo relata el *speaker* brasileño entrevistado en la revista *Cine Argentino*: "Francisco Canaro y su orquesta típica obtuvieron en Río un verdadero suceso; tanto fue, que a todos los conjuntos musicales de ese carácter se les denominaba "Canaro". "Vamos a oír a Canaro", dice la gente cuando alguna típica ofrece audiciones de música argentina, especialmente de tangos." (Díaz, 1940b, p.66) La repercusión de Canaro en España fue tal que a fines de los años cuarenta se apodó como "la orquesta de Canaro" a la delantera del equipo de fútbol del Deportivo La Coruña, como metáfora de la sincronización futbolística y los éxitos deportivos, además de que participaban allí dos jugadores argentinos (Ramos, 2018).

lugares del exterior en que tiene éxito, deja una orquesta trabajando, por ejemplo a cargo de sus hermanos Juan y Rafael. Este sistema también lo implementó en Buenos Aires, en donde llegó a tener tres orquestas en simultáneo (Canaro, 1999).

Canaro no tuvo un estilo único en sus grabaciones y orquestas y, si bien cultivó un estilo bailable y rítmico, muchos de sus tangos incluyen oberturas o *intermezzi* sinfonizados en lo que denominó tango-fantasía (por ejemplo, "Pájaro azul" o "Halcón negro") que se relacionan estrechamente con el lirismo y el sinfonismo característico de sus composiciones no diegéticas, como explicamos en el apartado 2.2 del capítulo 2.

El aspecto internacional de Canaro se evidencia en la variedad de géneros de su producción y la ductilidad con la que abordaba otros géneros desde la orquesta típica. Como lo relevó Enrique Binda, Canaro grabó entre 1915 y 1969 más de 3500 tangos y más de 1980 canciones no tangueras entre las que figuran fundamentalmente milongas, foxtrots, *shimmies*, valses, pasodobles y rancheras, y también toda una serie de géneros tan disímiles como polcas, maxixas, marchas, corridos, candombes, malambos, gatos, carnavalitos, chacareras, estilos, pericones, vidalitas, zambas, fados, pasodobles, tarantelas y boleros (Binda, 2021a, 2021b)[169].

En un reportaje en la revista *Cine Argentino*, Canaro enfatiza la importancia del fomento internacional del tango, al modo en que lo hace Brasil por medio de artistas-embajadores: "Todos sabemos cuánta patria se hace con nuestra canción. Yo espero (…) el día cercano de las grandes embajadas oficiales andando por todos los caminos del mundo." (Alvarado, 1940, p. 67). Como argumentamos previamente, la visión tanguera es también una visión internacionalista y cosmopolita, desde Argentina hacia el mundo. Esta retórica está presente en los argumentos de las películas, en las letras de los tangos y en las vidas mismas de los creadores.

5.3 Los inmigrantes

En este país todos somos hijos de inmigrantes,
hasta Atahualpa Yupanqui
Luis Saslavsky (España s.f., 31)

Desde fines del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX Argentina hizo del fomento a la inmigración europea su política de Estado. Bajo el lema de Juan Bautista Alberdi "gobernar es poblar" llegaron al país una enorme cantidad de inmigrantes europeos caracterizando una etapa que José Luis Romero denominó "la era aluvial" (Romero, 2000). Las circunstancias

[169] Cabe señalar que para muchas canciones existe más de un registro, ya sea porque se volvía a realizar nuevamente cuando se instalaba un nuevo soporte o tecnología, o también con distintas orquestas y variaciones en los arreglos.

cambian en 1938, cuando el gobierno argentino modifica las políticas de visado, la Guerra Civil española recrudece y se encamina hacia el peor final y el nazismo asciende, próximo a invadir e iniciar la Segunda Guerra.

Esto nos lleva a realizar una distinción sobre dos condiciones de llegada de músicos a la Argentina que implican una diferencia en términos de los recorridos de formación y profesionalización. Para el caso de los inmigrantes e hijos de inmigrantes, la formación y profesionalización sucedió de manera mixta y compartida entre Europa y América. En cambio, los músicos que llegaron con la urgencia del exilio avanzada la década de 1930 abandonaron en Europa carreras avanzadas, con profesiones musicales consolidadas, reconocidas y en ascenso. Nos ocuparemos en este apartado de describir la movilidad del grupo de músicos inmigrantes y en el apartado siguiente, explicaremos los derroteros de los exiliados.

5.3.1 Inmigrantes de ida y vuelta: José Vázquez Vigo y Mario Maurano

Muchos compositores fueron inmigrantes o hijos de inmigrantes llegados en las primeras décadas del siglo XX, algunos vinieron con formaciones musicales previas, o provenían de familias de músicos profesionales o aficionados. Los inmigrantes jóvenes, cumplimentaron su formación en Argentina, en la vasta red de conservatorios particulares diseminados a lo largo del país y algunos de estos inmigrantes o hijos de inmigrantes, luego retornaron a Europa y continuaron allí sus carreras. La diversidad y riqueza cultural de la inmigración puede asimismo interpretarse como vector para la internacionalización de la música no diegética que sostenemos en esta tesis.

La proliferación de conservatorios a lo largo de todo el país y especialmente en Buenos Aires es un dato significativo que nos permite explicar el modo en que se formaron una gran cantidad de músicos que trabajaron en la enorme oferta laboral de las industrias culturales: el cine, la radio, los discos, el teatro musical y la música en vivo en boîtes y locales bailables.

La cantidad de conservatorios tuvo tal envergadura que Camille Saint-Saëns cuando llegó a Buenos Aires en 1916 para dirigir su ópera *Sansón y Dalila* apodó a la ciudad "Conservatoriópolis" (Martin, 1991). La expresión conservatoriópolis también fue reiterada por Arthur Rubinstein y Pablo Casals en sus posteriores visitas a Buenos Aires (De Persia, 2004)[170].

[170] El conservatorio Williams fundado por Alberto Williams en 1889 y el conservatorio Beethoven fundado por músicos inmigrantes italianos en 1900 fueron los de mayor envergadura porque crearon filiales en todo el país. En el caso del Conservatorio Williams llegó a conformar un verdadero emporio pedagógico de la música, con ciento veinte filiales en todo el país y una editorial propia para editar las partituras y métodos que se usaban en todas sus sedes. Para ampliar sobre los conservatorios en la Argentina véase: "Tras las huellas del "Patriarca": La revista La Quena como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams" (Cerletti, 2014-2015) "El

Tal vez José Vázquez Vigo y Mario Maurano sean los dos compositores que aun teniendo una gran cantidad de títulos musicalizados, al mismo tiempo fueron los más olvidados. Muy poco se conoce de sus vidas y sus carreras, y en este estudio hemos intentado recomponer datos a partir de los documentos de la época: las películas, en donde quedaron registradas sus composiciones, entrevistas familiares y, las revistas del cine y el espectáculo donde se publicaron fotografías, entrevistas y críticas sobre ellos.

Las omisiones sobre sus vidas y obras pueden deberse a que su mayor actividad dentro del campo musical consistía en los arreglos, las orquestaciones y la música no diegética para cine, todas actividades solapadas y a la sombra de los grandes éxitos de los cantantes y las orquestas. También podemos atribuirlo a que abandonaron tempranamente el país en la década de 1940, y sus carreras en Argentina quedaron truncas.

José Vázquez Vigo nació en Ferrol (Galicia, España) y llegó a la Argentina a los dieciséis años en 1914. Sabía tocar la flauta y continuó estudiando música en Buenos Aires aunque no se encuentran datos de dónde se formó. Dirigió una orquesta llamada Iberia, que tocaba música española y una orquesta de *jazz característica*[171]. Dirigió el Trío Vocal Vázquez Vigo, con acompañamiento al piano y arreglos del compositor que se presentaba asiduamente en diversas radios. Uno de los cantantes de esta agrupación era el barítono uruguayo Fernando Borel que luego hiciera una destacada carrera como actor y cantante cinematográfico (Korn, 1936).

Vázquez Vigo comenzó a musicalizar para el cine desde las épocas del mudo cuando realizó la música de la versión sonora de *Corazón ante la ley* (1930) dirigida por Eduardo Morera y sincronizada por el sistema Vitaphone (discos aplicados). Fue anunciada como "la primera producción sonora nacional, musicalizada y hablada con vidalitas, tangos, marchas militares. El buen sincronismo musical llevó ventajas ante el registro de diálogos cuya intercalación pareció poco acertada." (Bavasso, 2005, p. 7). Como anticipamos en el capítulo 2, Vázquez Vigo fue el director musical que sucedió a Eleuterio Irribarren en la realización de los discos para el acompañamiento de películas mudas que fabricaba Alfredo Murúa en su empresa S.I.D.E.

campo de la música académica en Argentina y el problema de la identidad nacional, entre las décadas de 1890 y 1950. Los conservatorios privados: El caso del Conservatorio Beethoven" (Paiva, 2014). Silvia Glocer estudia la particular *Escuela de Música Gratuita* para niñas y jóvenes dirigida por la francesa María Rosa Farcy que funcionó en el edificio del diario La Prensa desde fines del s XIX. (Glocer, 2021).

[171] La actriz española Verónica Forqué recuerda la historia familiar de su abuelo José Vázquez Vigo: "Mi abuelo en el mil novecientos y poco se fue en un barco a la Argentina con una flauta, y allí en Argentina conoció a mi abuela que era asturianina y que se había ido también en un barco con una compañera de zarzuela (…) Mi abuelo estudió la carrera de música allí (…) tuvo su orquesta y tuvo su compañía de zarzuela y tuvo su grupo de jazz" (Forqué, 2009, p. s/p).

Una nota en la revista *Cine Argentino* pondera las sonoridades corales que Vázquez Vigo compuso y dirigió para *La que no perdonó* (1938) dirigida por José Agustín Ferreyra. El coro aporta a los climas de ambientación histórica e ilustra al victoriano personaje interpretado por Elsa O'Connor. Especialmente el coral se luce en la introducción, con un "Gloria" marcial en un lenguaje cercano al clasicismo.

La evolución de las musicalizaciones de Vázquez Vigo se nota claramente si comparamos sus primeras composiciones con las que realizó en la década de 1940. Esta evolución es atribuible a la profesionalización y experiencia personal de los compositores, pero no se explica solo por esto, sino también por el desarrollo y la mejora en las condiciones de producción, los estándares orquestales y los sistemas de grabación.



El conocido músico Vázquez Vigo al frente del coro que bajo la misma denominación se ha incorporado a la cinematografía. Con motivo del rodaje de la adaptación cinematográfica titulada "La que no perdonó", Vázquez Vigo asumió la responsabilidad de presentar un número tan delicado como el coro, que ilustra estas breves líneas.

Y, justo es decirlo, transmitió a él su inquietud de artista. Lo condujo a través de una difícil partitura de música sacra, robusteciendo una situación fílmica de garra. Su temperamento de creador, primero, y luego conductor, sobrepasó los cálculos que ya se habían tejido, por una razón de los conocimientos que de su capacidad teníamos y nos habíamos permitido formar. En cada intérprete del coro existe un artista consumado. En el todo formado por esta unión, un número que no habrá de ser desplazado fácilmente. Máxime si se tiene en cuenta el grado de capacidad que guarda, como decíamos, su orientador, el maestro Vázquez Vigo.

Figura 50 Nota en la revista *Cine Argentino* de 1938. En la foto, Vázquez Vigo y el coro que formó para la grabación de *La que no perdonó*. El texto elogia al maestro, que condujo al coro "a través de una difícil partitura de música sacra, robusteciendo una situación fílmica de garra. Su temperamento de creador, primero, y luego conductor, sobrepasó los cálculos que ya se habían tejido, por una razón de los conocimientos que de su capacidad teníamos (…). (Díaz, 1938i, p. 54).

Un ejemplo de este desarrollo es la música incidental para *Héroes sin fama* (1940) de Mario Sofficci para la que el compositor realiza una partitura orquestal con múltiples variantes, contrastes, detalles en los matices y articulaciones. La composición se luce especialmente en la introducción de títulos, anticipando el tono dramático de la película que relata el fraude, la intimidación, la extorsión y los crímenes políticos de la "década infame". También se observa en las progresiones que utiliza para las elipsis temporales de la campaña política (23'30") y la *ombra*, *tempesta* y *mickey mousing* que puntúa golpes y roturas cuando los matones destrozan la redacción del periódico (43'50). Por este filme, Vázquez Vigo ganó el Primer Premio Municipal.



Figura 51 Nota en la revista *Cine Argentino* con fotografías de la grabación de la música para la película *Caprichosa y millonaria* en los estudios S.I.D.E. En la fotografía de la izquierda el texto dice: "En algunos pasajes musicales el arpa tiene partes escritas especialmente y de gran lucimiento. Esta chica tiene a su cargo esa misión." En el medio: "Las sonrisas de Enrique Santos Discépolo y de Vázquez Vigo dicen con cuánto optimismo se realizó el último detalle requerido por el film". A la derecha: Parte de la orquesta numerosa que ejecutó durante la regrabación total de la música de "Caprichosa y millonaria". (Díaz, 1940d, p.53).

En 1947, Vázquez Vigo que había quedado viudo, regresa a España con su hija, la actriz Carmen (Teté) Vázquez Vigo y comienza a trabajar en la productora No-Do (Noticiario Cinematográfico Español). Su mayor éxito consistió en la implantación de los folletines radiofónicos en España, con los que había tenido mucho éxito en Buenos Aires como creador y compositor. Como explica Verónica Forqué, su abuelo le presentó los guiones a Manuel Aznar que entonces dirigía Radio Madrid y consiguió que la emisora los produjera obteniendo una gran popularidad. Vázquez Vigo luego de unos años retornó a la Argentina donde falleció en 1955.

Mario Maurano nació en Río de Janeiro en 1905, su padre Enrique era de Nápoles y su madre Angela Fürlan era de Venecia y emigraron hacia Brasil huyendo de la Primera Guerra Mundial. Luego de un tiempo, se mudaron a la ciudad de Rosario (Argentina) y por circunstancias administrativas de la época, Mario quedó anotado como argentino. Fue en Rosario en donde comenzó con sus primeros pasos musicales y se supone que continuó su formación musical de manera autodidacta, sustentada en su enorme talento y disposición musical (Maurano, 2020).

Muy joven viaja y se instala en Buenos Aires, como nos cuenta su hijo Mario:

> Al parecer se enteró por un artículo en el periódico de una oportunidad para dirigir una orquesta de variedades en la capital. Aunque se suponía que esta oportunidad estaba fuera de su alcance, obtuvo el puesto y así empezó su vida profesional con menos de 20 años! (Maurano (h), 2020).

Se trataba de la compañía de opereta de los hermanos Carlos y Joaquín Pibernat en el Teatro Onrubia, y luego continuó por varios teatros: el Mayo, el Avenida y el Porteño con la compañía de Manuel Romero y Bayón Herrera. Llega al cine como orquestador recomendado por Sebastián Piana, para *Una porteña optimista* (Tinayre, 1937), trabaja en radio junto a Roberto

Zerrillo que dirigía la sinfónica de Radio Belgrano y luego queda como asesor musical de la emisora. (Díaz, 1939b).

La juventud y el talento de Maurano no pasan desapercibidos en la época, por ejemplo, el compositor Rodolfo Sciammarella destaca su participación como orquestador en la siguiente entrevista:

> Las orquestaciones de "El último encuentro" son obra de un muchacho -si cabe el término simpático que quiero expresar- rosarino. Se llama Maurano. Presenta este músico un caso que será menester tenerlo en cuenta muy seriamente. Músico de rara sensibilidad y de una capacidad constructiva pocas veces vista. Trabajador incansable y más que nada una bella persona. Yo estoy reconocidísimo del esfuerzo que realizó a mi lado en esta producción (Díaz, 1938f, p. 18).

El reconocimiento de Sciammarella -además de ponderar a Maurano- explica la estrecha relación de colaboración que se establece entre el compositor y el arreglador o director musical, teniendo en cuenta además que esta es la segunda película en la que trabaja Maurano. Este reconocimiento motivó que en poco tiempo, su contratación fuera disputada por varios estudios, y que las revistas especializadas y las críticas elogiaran su trabajo como en un reportaje en *Cine Argentino* de 1939: "Mario Maurano, músico de ágil inspiración, de extrema sensibilidad, y que ha hecho alarde de un profundo dominio de técnica a través de todos sus trabajos, es dueño de un brillante porvenir dentro de nuestro cine." (Díaz, 1939b, p.44).

Uno de los principales trabajos de Maurano fue como arreglador y director de la orquesta de Libertad Lamarque, junto a Alfredo Malerba, con quienes realizó numerosas giras y grabaciones. La estrecha relación con la *troupe* de Lamarque fue lo que lo obligó a dejar Argentina en 1945, y partir rumbo a Colombia de gira con un conjunto de variedades, del mismo modo que lo hicieran Lamarque y Malerba, que en 1946 emprenden una extensa y exitosa gira por América Latina. A raíz del conocido conflicto que se desata entre la cantante y Eva Duarte de Perón, Lamarque no puede volver a trabajar en Argentina, y se radica en México (Lamarque, 1986).

Olga Maurano, hija del compositor entrevistada para este estudio, relata que antes de la enemistad entre las dos artistas, Maurano fue profesor de canto de Eva Duarte. La pelea entre Libertad y Eva sucede durante la filmación de *La cabalgata del circo* (1945) cuyas canciones fueron orquestadas y dirigidas por Maurano (Maurano, 2020). Olga relata que cuando Maurano llega a Colombia fue reconocido rápidamente por su gran talento, compuso el himno de la Fuerza Aérea y en Bogotá comenzó a arreglar, dirigir y acompañar en piano al *Trío Marina*, en donde cantaban la madre y las tías de Olga, con el que sumaron gran reconocimiento y realizaron numerosas giras (Maurano, 2020).



Figura 52 En la fotografía de la izquierda publicada en 1942, Libertad Lamarque al centro toma del brazo a Mario Maurano (izq) y Alfredo Malerba (der.). Por detrás el coro de Radio Belgrano en la fiesta de fin de año de la emisora. A la derecha: "Mario Maurano, autor de la música descriptiva de "El último encuentro", "Senderos de fe" y "Doce mujeres", sorprendido durante la grabación de las canciones que llevará la película titulada "La vida de Carlos Gardel" (Díaz, 1939b, p.44).
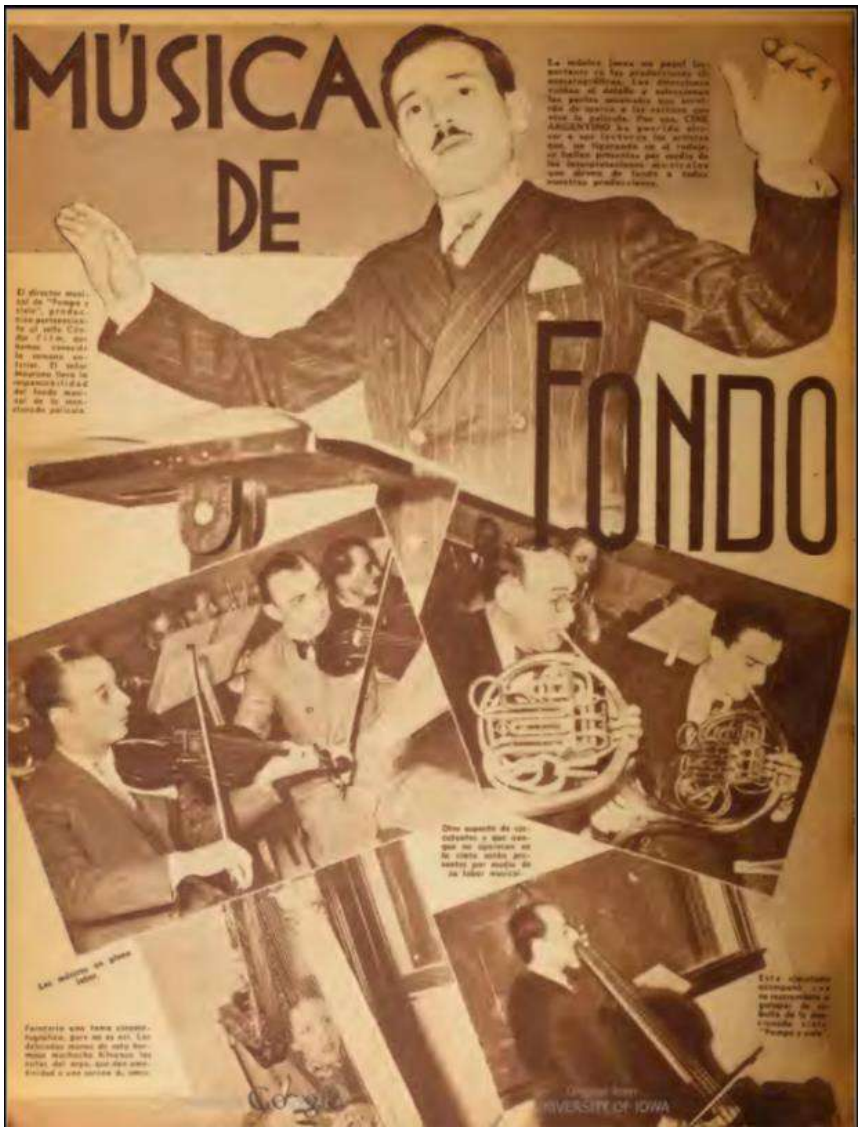


Figura 53 Nota publicada en la revista *Cine Argentino* sobre la importancia de la música de fondo y los artistas que no se ven en la pantalla. "El director musical de "Pampa y cielo", producción perteneciente al sello Cóndor Film, que hemos conocido la semana anterior. El señor Maurano lleva la responsabilidad del fondo musical de lo mencionada película." (Díaz, 1938g, p. 28)

Marina Becerra Álvarez (primera voz del Trío Marina, eximia arpista y cuñada de Maurano) recuerda la capacidad musical de Mario, que realizaba los arreglos y la dirección para la orquesta de la Emisora Nueva Granada, y que también se destacó como pianista: “El recuerdo que tengo de él es el de una persona con gran talento musical, una gran persona, un músico de muy alta calidad con gran dominio en las áreas de composición, arreglo y dirección musical.” (Becerra Álvarez de Escalante, 2020, p. s/p).

Por su parte, Mario Maurano (hijo) sostiene que el cosmopolitismo y el destacado ambiente cultural de Buenos Aires -por donde pasaban los mejores artistas de la época- fue un entorno ideal para el desarrollo artístico y profesional de Maurano:

> Tenía admiración por el trabajo de Béla Bartók por su labor con la música folclórica, esto lo inspiró en su trabajo musical como director de la orquesta de la radio en Bogotá "vistiendo de gala" la música folclórica de Colombia. También admiraba mucho a Ravel quien en sus ojos era el mejor orquestador. (Maurano (h), 2020, p. s/p).

Podemos inferir que la influencia bartokiana respecto de los usos folclóricos, también incidió en las musicalizaciones foclóricas e indigenistas que Maurano compone para *Yo conocí a esa mujer* (1942), *El camino de las llamas* (1942) y *Pampa y cielo* (Gurruchaga, 1938).

5.3.2 Alejandro Gutiérrez del Barrio: un español enamorado de nuestro folclore

Alejandro Gutiérrez del Barrio nació en León, España en 1895 y arribó a Buenos Aires con sus padres y hermanos (también músicos) con 19 años, en 1914. A los pocos días de llegar entró como primer violín en la orquesta del teatro Argentino y también trabajó acompañando películas mudas (Saura, 2013). En España estudió en el Conservatorio de Madrid y en Buenos Aires, se formó en composición con el maestro Athos Palma (Real Academia de la Historia de España, 1999).

La revista *Cine Argentino* titula como “Enamorado de nuestro folklore, tal es Alejandro Gutiérrez del Barrio” a una entrevista al compositor en la que explica sobre su formación: “Soy bachiller, maestro de escuela. Me he criado en un ambiente de estudiosos. Me agrada mucho leer y como pecadillo podría agregar que me gusta escribir” (Díaz, 1941a, p. 67). También explica que comenzó a estudiar música de muy pequeño, y que a los 8 años compuso su primer vals dedicado a su madre, aunque explica que su formación profesional se la debe a sus estudios con Athos Palma: “en realidad estudiar concienzudamente, estudiar como se dice, lo realicé mucho más tarde aprendiendo técnica y lectura musical con un hombre que reverencio, Athos Palma, y a quien guardo el más profundo de los reconocimientos.” (Díaz, 1941a, p. 67). También recuerda los sacrificios que tuvo que realizar para poder seguir perfeccionándose

mientras trabajaba como ejecutante, estudiando en bares, lecherías o aprendiendo canto gregoriano bajo un paraguas en invierno, mientras esperaba el tranvía.

En la revista *Cine técnica*, Gutiérrez del Barrio publica un artículo titulado "El Folklore Argentino y su posible ubicación en el tiempo" con la intención de ofrecer a los realizadores una guía informada sobre cómo utilizar las distintas especies folclóricas en términos de su ubicación geográfica y cronológica. El compositor explica que tomó los datos para la guía en la que resume cada danza o ritmo de los libros *Danzas y canciones argentinas* de Carlos Vega (1936) y de *Coreografía Gauchesca* de Jorge M. Furt (1927).

Con respecto a su inquietud folclórica, en el reportaje citado anteriormente comenta:

> -Nos han dicho que es usted un profundo admirador de la vena criolla...
> -¿Y por qué no" ¿Porque soy español?... Por el contrario, quiero a este país y he podido identificarme con él quizá por la más grande de las trabazones: el sonido, la música, el folklore. Además agregaré que tienen un equivocado concepto sobre mis composiciones. Me creen músico de cámara, lírico o sinfónico, como quieran llamarle, cuando en realidad mis composiciones pertenecen a la vena popular exclusivamente, comenzando por el conocido 'Mi caballo jerezano'. He hallado en la música nativa, criolla, motivos extraordinarios para crear toda una gama de interpretaciones, y algo de ello he tratado de aplicar a la música de fondo de "Petróleo" y "Sendas cruzadas". (Díaz, 1941a, p. 66)

Lo que nos interesa destacar con estos datos, es el modo en que lo nacional folclórico no es un factor asociado a una identidad esencializada. Ya sea porque la condición de inmigración produjo formas de arraigo a la nueva patria que involucraron el apego a los signos de la nacionalidad argentina, o ya sea por el gran profesionalismo que detentaban estos compositores. Lo cierto es que podían moverse por distintos géneros, como el famoso pasodoble "Mi caballo jerezano" que cobró gran éxito en su época, la música "lírica o de cámara" como la denomina Gutiérrez del Barrio, el tango y el folclore, este último, también orquestado al modo del nacionalismo como en la *Suite incaica* que compone en 1935 en un viaje a Perú o las películas en las que usa ritmos folclóricos y escalas pentatónicas para el indigenismo.

Musicalizó setenta y cinco filmes, recibió el Primer premio de la Municipalidad de Buenos Aires (1942), el Premio de la Comisión Nacional de Cultura (1944) y el Premio de la revista *Sintonía* (1944) de la Asociación de Cronistas Cinematográficos.

5.3.3 Hijos de inmigrantes: Soifer, Sciammarella y el triunfo de la melodía popular

Alberto Soifer nació en Coronel Suárez en 1907, era hijo de inmigrantes judíos ucranianos que llegaron en 1902 y tenían un almacén de ramos generales; era un "gaucho judío de verdad…" como recuerda su hijo (Calistro et al., 1978, p. 226). Los siete hijos del matrimonio Soifer estudiaron música en la filial que el conservatorio Santa Cecilia tenía en la ciudad bonaerense,

aunque Alberto de pequeño odiaba que lo obligasen a estudiar piano. A los 11 años la aversión al piano se convirtió en pasión cuando la familia se muda a Buenos Aires y continúa sus estudios en la sede central del Santa Cecilia, dando sus primeros conciertos de "niño prodigio", hasta que a los 14 años se enamora del tango y abandona su carrera clásica para comenzar a tocar en la orquesta de Juan Maglio y luego en las orquestas de Fresedo y de Canaro: "Me pasé niñez y adolescencia entre Canaro y Fresedo. Fui pianista de esas dos orquestas y en ellas adquirí, como es fácil de imaginar, grandes experiencias." (Díaz, 1938b, p. 30).

A partir del éxito que cobra su foxtrot "Suavemente"[172], conoce a Manuel Romero y a Bayón Herrera con quienes va a formar uno de los tándems o alianzas artísticas estrechas entre director y compositor a partir del primer encargo *Noches de Buenos Aires* (1935): "Yo escribía sobre la letra de Romero o Romero sobre la música mía. Esto fue una colaboración de más de veinte años, que dejó como resultado decenas y decenas de canciones y de obras…" (Calistro et al., 1978, p. 228).

Las melodías populares y pegadizas fueron una de las principales fortalezas de Soifer, que se lució especialmente en las películas centradas en la canción popular de Romero de los primeros años del sonoro en Lumiton. Esta cualidad de las composiciones de Soifer no pasa desapercibida para la crítica de la época que destaca: "Soifer ha compuesto para estas películas algunos trozos musicales que merecerán una popularidad inmediata, por cuanto sus melodías pegadizas ofrecen al espectador esa sutileza agradable que queda después de oírla un par de veces.", y después se agrega un comentario para el filme *La modelo y la estrella* (1939) "Para esta película el maestro Soifer escribió unas canciones fáciles como todo lo suyo, pero no por eso sin interés. La facilidad con que modula sus melodías el inteligente compositor es el mérito mayor de toda su obra." (Díaz, 1938l, p. 19).

La dupla Romero - Soifer interpreta como ninguna el sentir y la canción popular cinematográfica, como lo demuestra este párrafo publicado en *Cine Argentino*:

> …y el dúo triunfal está otra vez en marcha. Romero y Soifer tienen a su cargo las partes habladas y musicales, respectivamente, de "Mujeres que trabajan". Esta película, por lo visto, también da trabajo a los hombres, y, conforme se dice, don Manuel dio la voz de orden apenas lo vio a Soifer con las músicas bajo el brazo: "¡A ver, maestro..., música!..." Y Soifer se dio por aludido... (Díaz, 1938m, p. 66).

Las músicas no diegéticas que musicaliza Soifer ganan en desarrollo y complejidad orquestal a fines de la década de 1930, como señalamos en el capítulo 4, en la nota en que se describe la colaboración de Francisco Balaguer en la orquestación y dirección de *Mujeres que trabajan*

[172] Soifer odiaba el éxito que tuvo esta canción ya que tiempo después la consideraba horripilante, cursi y se propagó como "una viruela negra" (Calistro et al., 1978) (Nudler, 1998).

(1938). Hacia el final de la década, la figura del orquestador y director de orquesta de los estudios estaba más difundida y contribuyó al enriquecimiento de la música no diegética, tanto por el aporte del oficio de la orquestación y la dirección como por la división de tareas que favorecía para cumplir con la música en los ajustados tiempos que se requerían.

En 1945, Soifer viajó a Europa por unos meses, pero se quedó allí durante 23 años, trabajando como productor cinematográfico en sus comienzos para la productora No-Do y luego en otros proyectos. Durante su estancia en Europa estuvo en permanente contacto con la Argentina ya que realizó unos treinta y seis viajes. (Nudler, 1998).

El compositor aparece en varios filmes como pianista acompañante y con algunas líneas de diálogo, como ilustramos en los siguientes fotogramas:



Figura 54 A la izquierda, fotograma de la película *Noches de Buenos Aires* (1935) en la escena en que Alberto Soifer acompaña al piano el ensayo de Irma Córdoba que canta la polca "Mi paraguaya". A la izquierda, Soifer acompaña a Niní Marshall en una escena cómica de *Los celos de Cándida* (1940) en la que el personaje de la gallega se presenta a un concurso radial de canto y mantiene un diálogo hilarante sobre el tono de la canción y las entradas.

Rodolfo Sciammarella fue hijo de inmigrantes italianos, en su familia todos tocaban algún instrumento y él se inclinó por el piano. Relata que en su juventud fue influenciado culturalmente por su hermano mayor Pascual que era médico y lo introduce en el amor por la música, la ópera y la lectura de los clásicos.

Sciammarella es un ejemplo cabal del compositor de canciones populares exitosas. Ponemos como ejemplo el vals "Salud, dinero y amor" que fue una de las canciones argentinas que tuvo un tremendo éxito en el mundo hispanohablante y en Estados Unidos, con una versión en inglés editada por Edward B. Marks Music Corporation, RCA Building, Radio City, N. Y. cuya partitura reza "The Reigning Hit of South America". Por otro lado, las revistas de la época cuentan la venta de sus partituras "por millones" y lo califican como "una fábrica sonora de éxitos" (Díaz, 1940f, p. 42).

Como relata él mismo en un reportaje, su aproximación a la música fue autodidacta e intuitiva: "A los quince años hacía versos románticos y tocaba el piano de oído", en tanto que el mismo

artículo sentencia que es: “el músico intuitivo más caracterizado de nuestro medio, que continúa obteniendo éxitos en muchas de sus composiciones, las cuales están ganando notoriedad desde la pantalla cinematográfica criolla” (Díaz, 1940f, p. 42).

Las revistas mencionadas destacan el sentido eminentemente popular de las composiciones de Sciammarella, él mismo es el pueblo, como se aprecia en el título de esta nota: “El alma del pueblo a través de Rodolfo Sciammarella. Es el músico que ha sabido hablarle en su propio lenguaje” que en el texto lo califica como el “músico de su pueblo”, cuya intuición:

> (…) es taladro azul penetrando en las emociones simples de la vida de los barrios y los personajes humildes, que es su pueblo. Y a él marcha siempre, para hablarle en su lenguaje huérfano de rebuscadas poses, que en cierto modo es espejo donde puede verse el perfil de sus pasiones. (Díaz, 1938c).

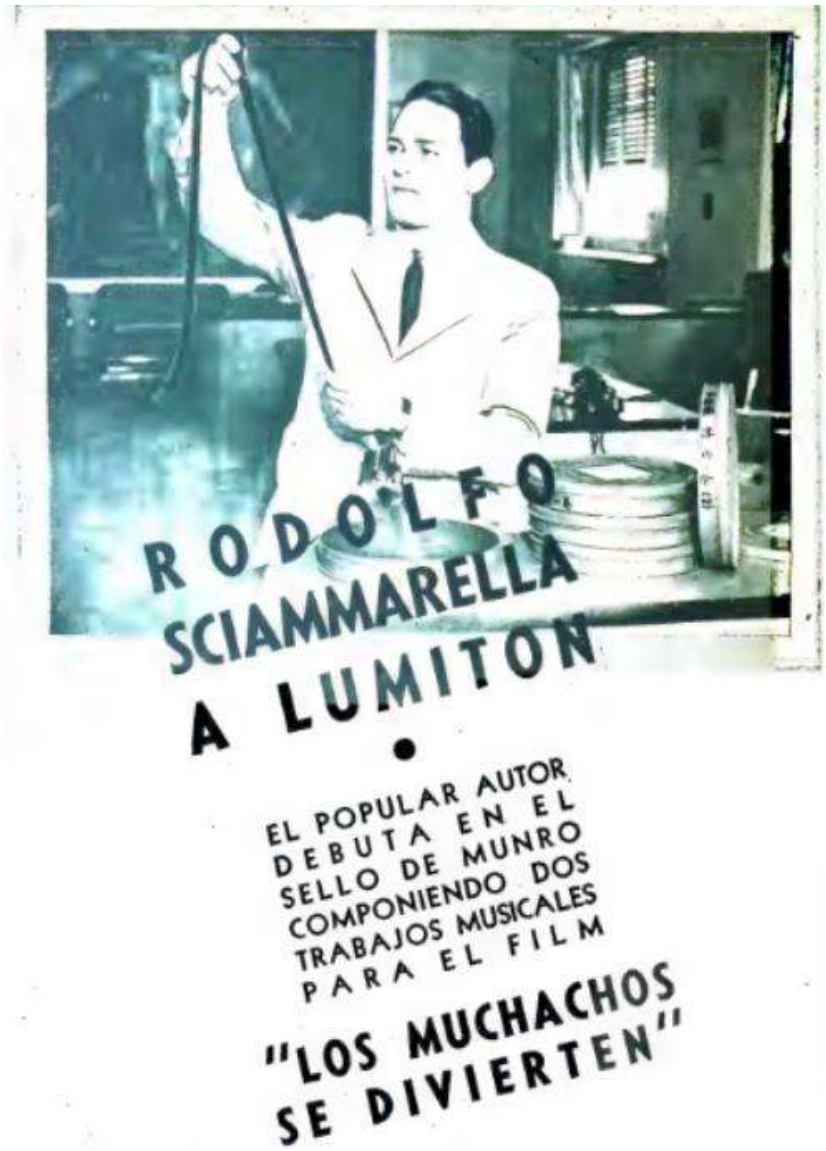


Figura 55 Nota en la Revista Cine Argentino sobre el debut de Sciammarella como compositor en Lumiton para películas de Manuel Romero. En la foto se ve al compositor observando cintas de celuloide de películas. (Díaz, 1940e, p. 62).

Sus canciones están presentes en el cine desde los comienzos, como el tango "Andate" que canta Libertad Lamarque en *Tango!* (1933). Sus melodías "pegadizas" como las cataloga la prensa como elogio, llevan a que se incluyan sus tangos y canciones en muchísimas películas, en particular en los musicales multigénero y en las de temática tanguera. Si bien su principal talento estaba en las canciones, Sciammarella también comienza a realizar fondos, estableciendo diversas alianzas con el rol del orquestador, como en el caso del trabajo con Maurano para *El último encuentro* (1938) que citamos anteriormente.

"Rodolfo Sciammarella, el popular músico, que ha pasado del cancionero al campo cinematográfico prosiguiendo su trayectoria exitosa" (Díaz, 1940c), se destaca en una nota en *Cine Argentino* y, justamente lo que lo lleva al cine es su éxito como compositor popular. Su habilidad melodista es la que se traslada también a la construcción de los motivos para los fondos, que de acuerdo con las fuentes hemerográficas y por lo que conocemos de su formación autodidacta, luego eran orquestados por un arreglador.

Pablo Piedras destaca el conocimiento de Sciammarella sobre los ritmos latinoamericanos para componer canciones en diversos géneros de la música popular, razón por la que recae en el compositor el encargo de aquellas películas sobre temas brasileños o co-producciones latinoamericanas, como el mencionado "Himno de las Américas" del filme *Melodías de América* (1941) (Piedras, 2019)[173].

Sciammarella y Soifer coinciden en la composición de las canciones y fondos respectivamente de *El astro del tango*, dirigida por Bayón Herrera y cabe destacar el modo en que Julián Centeya sintetiza el espíritu popular de estos dos compositores para una película centrada en el tango como canción popular, que se mantenía vigente en 1940:

> Soifer, creador de la escuela soiferiana (¡agarrate ésta!) escribió una música de fondo bárbara. Me gustó mucho. Además, está bien grabada. Ayuda mucho en las situaciones de la cinta. Creo que es una de las mejores seguidillas de corcheas que le salieron del mate desde que no juega más al tenis y se dedica al cine. El petiso Sciammarella, gran muchacho y punto alto, escribió dos canciones... ¡que bueno!... Reíte vos del éxito de "Salú, dinero y amor". Van a caminar más estas dos canciones que lo que caminan todos los mozos de café de Buenos Aires junto... Fáciles pa entenderlas, fáciles de melodía, fáciles de motivo..., son escritas por un punto que viene del pueblo, que conoce el modo de hablar del pueblo y que se las dedica al pueblo. (Centeya, 1940, p. 52)

Los orígenes inmigrantes de los dos compositores están relatados bajo una retórica positiva, asociada al trabajo, al sacrificio, a los orígenes populares y, por sobre todo, al arraigo argentino. Sciammarella es hijo de un "laborioso italiano" que lo acompaña y le "da el visto bueno" a sus composiciones (Díaz, 1938f, p.18) y Soifer, el hijo de un "verdadero gaucho judío".

[173] Rodolfo Sciammarella también es considerado el primer músico publicitario de Argentina. Realizó innumerables jingles radiofónicos y décadas más tarde, también para televisión.

Por otra parte, la retórica de lo popular que describe a Sciammarella mediante las denominaciones de: "intuición", "pueblo", "calor", "frescura", "sensibilidad" se presentan como algo opuesto a la música académica, que en su rigidez no sabe del "calor popular". Como se observa en la cita siguiente, la calidad de Sciammarella:

> (…) descansa en una fuerza intuitiva que crece, se agita y desenvuelve lejos de los rígidos tratados académicos, donde la abundancia de dictados de escuelas, modalidades y corrientes no saben del calor popular, de las licencias tolerables que caben en esta hermosa palabra: intuición. Sus melodías son fáciles. Frescas son las notas amalgamadas en ramilletes de sonoridades que se anidan de inmediato en la fibra sensible. Las canciones de Rodolfo Sciammarella, recogidas por el pueblo, lo hacen un músico impuesto por el pueblo. (Díaz, 1938c, p.14).

Las tensiones y diferencias en la caracterización de los compositores, sus personalidades y sus obras que reflejan los discursos de la época coinciden con las tensiones en las identidades representadas musicalmente en las películas, que como desarrollamos en el capítulo 3, representan clases sociales, identidades nacionales y extranjeras, y también una oposición entre lo culto y lo popular. Es decir, en las revistas de la época se establecen vinculaciones entre la personalidad, orígenes y formación de los compositores y sus músicas.

5.3.4 Ehlert, Diernhammer y la Gran Guerra

Hans Ehlert y Hans Diernhammer son dos de las figuras más desconocidas y enigmáticas de la composición cinematográfica ya que apenas se conocen datos de sus vidas y trayectorias. Ambos nacieron en Alemania y la Gran Guerra marcó sus destinos: en el caso de Diernhammer, porque peleó en la Primera Guerra Mundial, en el caso de Ehlert porque estaba de gira por América del Sur cuando comenzó la guerra y decidió quedarse. Diernhammer musicaliza cine desde los comienzos hasta 1939, en tanto que Ehlert comienza en 1940 y trabaja en 64 películas hasta el año 1968.

Hans Diernhammer (también Dierhammer) nace en Munich, Alemania e inicia allí sus estudios musicales graduándose en el Conservatorio del Estado. Se dedicó a musicalizar teatro y sentía una profunda devoción por la ópera, en especial admiraba a Wagner y Verdi.

En 1914 se enlista en el ejército alemán, y pelea en la Batalla de Marne, luego de un derrotero por Europa emigra a Nueva York pero no consigue ubicarse y de allí va a Brasil en donde comienza a trabajar como maestro en la Compañía Brasileña de Revistas Musicales "Tro-Lo-Lo". Luego de cinco años en Brasil se incorpora a la Compañía de Revistas del Teatro Sarmiento de Manuel Romero, y desde el teatro pasa al cine musicalizando unas once películas en la década de 1930 (Díaz, 1938n).

Así explica sus inicios cinematográficos en la única entrevista que hallamos en *Cine Argentino* de 1938: "Y cuando el cine despertó nuevas y hermosas inquietudes, me alisté en su ejército de obreros. Así trabajé en ocho producciones nacionales, donde creo haber puesto mucho de mi devoción de artista y afán de hombre." (Díaz, 1938n, p. 30).

Su nombre desaparece luego de los dos filmes que se estrenan en 1939 en Argentina y reaparece en los créditos del filme de propaganda nazi *Wer gehoert zu Wem?* (*¿Quién pertenece a quién?*) de 1944[174]. Mientras los europeos buscaban huir de la guerra, Diernhammer vuelve a Alemania en pleno auge de la invasión nazi, y por otro lado, el modo en que hace referencia en el reportaje a su participación en la Gran Guerra mediante un discurso nacionalista que enfatiza su vergüenza por la derrota, resulta bastante inquietante:

> Baviera envió a los puestos de avanzada su glorioso batallón N°12, que dejó con sus gestas el recuerdo de una valentía poco común. Yo formé parte de ese cuerpo, y con él estuve en el Marne, a 80 kilómetros de París, cuando el Bertha sacudía el cielo rojo con su estruendo fantástico. Pocos volvimos, y los que hemos salvado la vida regresamos con mucha vergüenza... Los que quedaron no eran como nosotros, porque entonces no volvían con la misma angustia, con el mismo espanto, con todo el dolor que trajimos los que no pudimos caer... ¡Ah, 1914! (Díaz, 1938n, pág. 30).



Del MARNE terrible a la BONANZA porteña

UN MUSICO QUE SE IDENTIFICO CON NUESTRO GUSTO CINEMATOGRAFICO: HANS DIERHAMMER

Figura 56 Entrevista a Hans Diernhammer en la revista *Cine Argentino* que subtitula la nota "Del Marne terrible a la Bonanza porteña"

[174] *Wer gehoert zu Wem?* (1944) se encuentra en el United States Holocaust Memorial Museum, Steven Spielberg Film and Video Archive y está disponible en el siguiente link: https://collections.ushmm.org/search/?f[orig_title_facet][]=Wer%20gehoert%20zu%20Wem?%20[Who%20belongs%20to%20whom?]

Diernhammer, al igual que casi todos los compositores, expresa el reclamo por la poca importancia que los productores le otorgan a la musicalización para cine. Su participación coincide con los filmes de transición entre los primeros años de los musicales (con diversas pruebas e intentos para los fondos) y la etapa de consolidación del modelo musical del cine clásico. Como señalamos en el capítulo 2, el filme *Amalia* (1936) -en el que Diernhammer interviene en algunas composiciones y en la dirección musical- es uno de los precursores para la instalación del modelo.

Hans Ehlert (Juan) nació en Bremen, Alemania en 1901 y llegó a la Argentina en 1920. Era violinista y compositor y se instaló en la ciudad de Zárate en donde ejerció como profesor de violín, armonía y contrapunto en el Conservatorio Williams hasta el año 1939 (Correa, s/f). Si bien en algunas reseñas biográficas, como por ejemplo la de *Tangos al bardo* cuentan que llegó a la Argentina huyendo de la guerra en Europa, esto no queda demasiado claro, ya que la fecha indica que inmigró en el periodo de entreguerras (Otero, 2012).

En Alemania había estudiado en el conservatorio "Kretschmar" en donde realizó estudios superiores de violín con los maestros Franz Wolt y Hans Muller, armonía con el Profesor W. Rüding, contrapunto con el Prof. Heuerman y composición con el Prof. Franz Gurlitt (Correa, s/f)[175].

En el conservatorio de Zárate formó musicalmente a los destacados y entonces jóvenes Armando Pontier, Cristóbal Herreros, Héctor Stamponi y Enrique Mario Francini que posteriormente se destacarían como notables músicos de tango. Con ellos, Ehlert conformó una orquesta de bailables que tocaba en confiterías y fiestas, y en 1937 se trasladan a Buenos Aires para tocar en el programa radial *Las matinées de Juan Manuel* en Radio Prieto.

No existen datos de cómo Ehlert (en ocasiones acreditado Elhert) continúa su carrera musical en Buenos Aires ni como comienza a dirigir y componer para cine. Lo que se conoce es que entra al cine a partir de sus colaboraciones como orquestador de las películas que musicalizó Lucio Demare en 1940, cuando se estrenan *Corazón de turco* (1940) y *Chingolo* (1940), las primeras películas con la dupla Demare - Ehlert.

La colaboración orquestando los filmes de Demare continúa durante varias películas estrenadas en 1940 y 1943 *El mozo número 13* (1941), *La quinta calumnia* (1941), *Volver a vivir* (1941), *El cura gaucho* (1941), *Yo quiero morir contigo* (1941), *La guerra gaucha* (1942), *El viejo Hucha* (1942), *Todo un hombre* (1943) y posteriormente firma en co-autoría con Demare en

[175] Los datos biográficos más precisos que hemos hallado provienen de la reseña biográfica de Ehlert en la contratapa del disco *Concierto patagónico* de Gabino Correa. Ehlert dirigió la "Camerata Buenos Aires" para la grabación de esta obra (Correa, s/f).

varios filmes, como por ejemplo *Pampa Bárbara* (1945) o *Como tú lo soñaste* (1947). En particular la cantidad de filmes compuestos por Demare en 1941 nos permiten suponer que la cantidad de trabajo requerido llevó al compositor a requerir la colaboración de Ehlert para la orquestación.

En 1945, Pierre Chenal le encarga a Ehlert la música para *Se abre el abismo,* la primera película que el compositor realiza sin la dupla con Lucio Demare. De este filme existe un interesante registro fotográfico de su grabación publicado en la revista *Ondania*:



Figura 57 Arriba: "El maestro Juan Ehlert (al medio), autor de la partitura y director musical de 'Se abre el abismo', cambia impresiones con Pierre Chenal (de espaldas) y León Klimovsky, asistente de dirección. Abajo: Pierre Chenal observa la grabación de la música. A la izquierda: "Vista de un sector de la galería de Pampa Film durante la grabación de la música de "Se abre el abismo". El director, Juan Ehlert, sincroniza la ejecución con el desarrollo de las imágenes que se proyectan sobre un improvisado y amplio telón en el fondo." (Ondania, 1945).

Si bien este filme fue estrenado en 1945 (posteriormente al período recortado para este estudio) consideramos incluir el documento hemerográfico ya que es una de las pocas fotografías que se encuentran de Ehlert y que, además, nos permite observar algunas cuestiones. La primera es que el modelo musical clásico que se instala alrededor de 1937 y encuentra su consolidación hacia fines de la misma década continúa bajo las mismas características durante los siguientes años. La otra cuestión que nos ofrece la imagen es la envergadura de la producción, ya que se menciona una orquesta de cien profesores.

> Pocas veces nuestro cine ha movilizado a tal cantidad de ejecutantes, aunque en realidad esto sólo representa, si se quiere el aspecto material o técnico, ya que corresponde destacar por su volumen, fuerza y calidad la partitura compuesta por el maestro Ehlert, que da carácter y belleza a muchas escenas del film (Ondania, 1945).

El tercer dato consiste en que la grabación de la música se realizó con proyección en el telón blanco detrás para que Ehlert dirija ajustando la sincronización contra la película, aunque como explicamos en el capítulo 2, es de suponer que esta grabación con proyección tuvo carácter excepcional ya que la revista explica que el telón de fondo fue un dispositivo "improvisado" para la ocasión.

Ehlert recibió el premio Cóndor Académico otorgado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina a la mejor partitura musical de 1951 por la película *La orquídea* (1951), fue premiado en Madrid en 1948 por *A sangre fría*. Recibe un diploma de honor por *Dios se lo pague* (1949) y una Plaqueta de la Academia de Artes y Ciencias por *Nacha Regules* (1951).

5.4 Los exiliados

Argentina, el país que a través de sus políticas de fomento inmigratorio había recibido a millones de europeos, en 1938 restringe su llegada mediante una circular secreta distribuida en las embajadas argentinas de Europa con la finalidad de evitar la entrada al país de lo que el gobierno conservador consideraba como "indeseables": los judíos que huían del nazismo y los "rojos", republicanos que debían exiliarse a raíz del triunfo de Francisco Franco en España.

La circular MREyC Nº 11/1938 del gobierno de Roberto Ortiz, quien había llegado a la presidencia mediante el fraude electoral, rezaba: "Negar la visación -aún a título de turista o pasajero en tránsito- a toda persona que fundadamente se considere que abandona o ha abandonado su país de origen como indeseable o expulsado, cualquiera sea el motivo de su expulsión" (Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1938)

Bajo estas condiciones, la llegada de los exiliados fue compleja y sucedió gracias a la ayuda de familiares, músicos y productores locales, por ejemplo mediante la obtención de contratos que permitieran la entrada[176].

[176] Las vicisitudes de los exiliados se documentan en varios relatos, ponemos por ejemplo la llegada al Puerto de Buenos Aires el 5 de noviembre de 1939 del vapor francés Massilia luego de su partida casi secreta desde La Pallice, Francia y después de atravesar un terrible derrotero esquivando submarinos nazis. En tercera clase y en pésimas condiciones viajaban ciento cuarenta y siete republicanos españoles, sesenta de ellos intelectuales y artistas reconocidos junto a exiliados judíos, polacos e italianos (Ortuño Martínez, 2012).

El gobierno filo-fascista de Roberto Ortiz prohibió el desembarco, en tanto que Natalio Botana, director del diario *Crítica* y con estrechos contactos con intelectuales republicanos, se presentó en el puerto y a fuerza de carisma y dinero, sumados al poder que ejercía desde su periódico consiguió los permisos para bajar del barco a los españoles que tenían como destino otros países de América Latina (Schwarzstein, 1998).

Otro ejemplo de las peripecias del exilio es el del matrimonio formado por el director Pierre Chenal (Pierre Cohen) y la actriz Florence Marly (Hana Smekalova) que logran escapar y vienen a Buenos Aires en barcos distintos, pero

Por otra parte, la ciudad de Buenos Aires era una floreciente plaza cultural y artística que la convertía en uno de los destinos deseados por los artistas. Algunos conseguían el visado para algún país limítrofe y luego lograban llegar a Buenos Aires. Los exiliados no fueron solamente músicos, sino que también llegaron directores, escritores y dramaturgos, actrices y actores, escenógrafos y fotógrafos.

Como explica De Persia en la biografía de Julián Bautista: "(…) Buenos Aires aparece en el horizonte como posible destino para los Bautista que han tenido noticias de las posibilidades y atractivos de la vida cultural y musical de la ciudad del Plata" (De Persia, 2004, p. 61). La modernidad, el cosmopolitismo y las industrias culturales posicionaban a Buenos Aires como una ciudad atractiva para intentar arribar, a pesar de las trabas del gobierno conservador.

Los llegados fueron acogidos por el campo de la producción local, en parte porque reinaba un clima de ayuda y en parte porque contaban con una amplia experiencia y calificación en los distintos rubros de la producción cinematográfica que enriqueció la producción local.

Luis Saslavsky publica en el diario *La Nación* del 29 de junio de 1941, un artículo en el que proponía seguir el modelo estadounidense de captación de talento, enfatizando particularmente el modo en que la industria local se beneficiaría con "miles de artistas franceses, alemanes, españoles, sin hogar. Hacerlos venir y ofrecerles trabajo en nuestra industria será hacer obra argentina" (Saslavsky, 1941 como se citó en Morales, 2021, p. 197). Como explica Iván Morales, el artículo de Saslavsky generó una controversia en su momento, y por otra parte, el director estuvo altamente comprometidos con la ayuda a los exiliados.

5.4.1 Julián Bautista y el cine como "paréntesis"

La figura de Julián Bautista es altamente significativa ya que pertenece al circuito de los compositores académicos del modernismo renovador, y al mismo tiempo, compone la música para unas 40 películas. Es decir, algunos compositores del circuito "culto" hicieron algunas películas (Jacobo Ficher, Alberto Ginastera o Gilardo Gilardi,) y otros compositores formados en las lides académicas se dedicaron completamente a las músicas aplicadas (cine y teatro, como George Andreani); pero Bautista hizo las dos cosas, casi como en una "doble vida" profesional.

a Florence no la dejan desembarcar y la envían a Bolivia, en donde se enfermó y fue ubicada y rescatada días después con la ayuda de Saslavsky.

El compositor Roberto García Morillo en un artículo publicado en 1949, se refiere a la actividad cinematográfica de Bautista como un "paréntesis" luego del cual espera que retome la verdadera actividad creadora que es la música de concierto:

> Desde su llegada a Buenos Aires, Julián Bautista se ha dedicado activamente a la composición de fondos musicales para films sonoros, tarea que ha realizado con fina musicalidad y exacta comprensión del género. En el artículo antes aludido, señalaba que, sin duda, éste era solamente un paréntesis en su labor creadora, y que pronto reanudaría "su actividad musical propiamente dicha, ofreciendo otras manifestaciones de su talento musical, con nuevas y más evolucionadas composiciones". (García Morillo, 1949, p. 42)

Para los compositores del circuito académico, el cine podría ser una actividad accesoria, pero en cualquier caso, la verdadera valía estaba en la creación de música artística para concierto, como señala García Morillo.

Bautista nació en Madrid en 1901, a los 7 años comenzó sus estudios de música y a los 14 ingresó al Conservatorio Nacional de Música de Madrid en donde estudió con el profesor Conrado del Campo y con sólo 21 años, obtuvo el Premio Nacional de España por su "Cuarteto de Cuerdas Nº 1", Op. 6.

En 1930 funda junto a otros jóvenes compositores el denominado "Grupo de Madrid", la nueva generación que bajo la influencia de Manuel de Falla, Isaac Albéniz y Enrique Granados empujan la renovación modernista de la música académica española[177]. El cine fue desde temprano el medio de subsistencia de Bautista, en principio como pianista acompañante de cine mudo y más tarde como compositor de la música del filme de Benito Perojo *El embrujo de Sevilla* (1930), estrenada el mismo año de proclamación de la Segunda República.

A pocos meses de la caída de los primeros "proyectiles nacionalistas" sobre Madrid, en 1937 el Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad de la República dispuso la creación del Consejo Central de la Música del que Bautista forma parte como:

> (…) uno de los más fervientes y abnegados colaboradores de la obra emprendida por el Gobierno de la República en el campo de las actividades musicales, a través de su organismo al que se deben la creación de la Orquesta Nacional de Conciertos, la publicación de la revista "Música" y las ediciones musicales de la Dirección General de Bellas Artes. (Julián Bautista, s/f, s/p).

La modernidad musical del Grupo de Madrid está estrechamente relacionada con la política y con los ideales de la República Española, como se observa en el texto "Misión del Consejo Central de la Música" publicado en el primer número de la revista *Música*, en el que el heroísmo

[177] Roberto García Morillo, compositor, musicólogo y amigo de Bautista le dedica un artículo en la *Revista Musical Chilena* en donde describe al grupo: "(…) *Promoción de la República*, por Adolfo Salazar, *Grupo de Madrid*, por Gilbert Chase, o *Grupo de los siete,* estaba integrada por tres discípulos de Conrado del Campo: Julián Bautista, Salvador Bacarisse y Fernando Remacha, a los que se sumaron Rodolfo Halffter, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga, y, para no ser menos que sus colegas parisienses, una compositora, Rosita García Ascot" (García Morillo 1949, p. 27).

del pueblo que rechaza la insurrección fascista, el Estado popular naciente y la renovación creadora del arte forman parte de un mismo ideario[178].

La comprometida actividad republicana de Bautista lo obliga a huir en 1939 en el marco del inminente desenlace de la guerra civil y aprovecha un premio que gana en un concurso en Bélgica como salvoconducto para escapar a través de Francia. Queda retenido en el campo de concentración de St. Cyprien y, finalmente, logra gestionar la salida a Bruselas para recibir el premio. Luego de unos meses, consigue embarcarse hacia Buenos Aires consiguiendo el visado para ingresar por medio de la invitación de Alberto Aguirre, director de Radio El Mundo, para dirigir un concierto con la orquesta de la emisora, todo con la dedicada ayuda del compositor Juan José Castro en las gestiones (De Persia, 2004).

La vida y obra de Bautista ha sido abundantemente estudiada, en especial su obra de concierto desde sus comienzos con el artículo de su colega Rodolfo Halffter, que produce un análisis de su obra en el contexto de los ideales republicanos que dominaban la *intelligentsia* española (Halffter, 1938 [edición facsimilar 1998]), el artículo de Roberto García Morillo en la *Revista Musical Chilena* (García Morillo, 1949) y más recientemente los estudios de Julio Ogas (Ogas, 2019; 2021), nuestros trabajos anteriores dedicados al análisis de su música cinematográfica (Chalkho, 2019; 2020), la tesis de Alberto Blanco Bohigas sobre su obra para guitarra (2011) y el libro de Jorge de Persia que ofrece una catalogación e interpretación del Archivo personal de Bautista custodiado en la Biblioteca Nacional de España (2004).

Por esta razón, lo que nos interesa recuperar en este apartado son los aspectos de la vida del compositor que contribuyen para explicar la internacionalización de la música no diegética de cine. Para esto nos remontamos a su formación y profesionalización en España, al calor de los ideales republicanos y de las nuevas estéticas que imprimió Bautista a sus obras de concierto y cine: el impresionismo debussyano, los recursos del nacionalismo español, la impronta neoclásica y la vertiente contemporánea, y -aunque no lo aplicó en sus obras- tenía un sólido conocimiento del dodecafonismo (García Morillo, 1949). El internacionalismo iba de la mano con las estéticas renovadoras europeas y con la apertura republicana, por ejemplo, su ballet *Juerga* se estrena en 1929 en París con la bailarina Antonia Mercé, "La Argentina". Otro dato

[178] "Ahora, las puertas y ventanas del gran hogar español, están abiertas, abatidos los tabiques convencionales por la explosión de incontenible heroísmo de nuestro pueblo. Queda en pie la estructura firme de un Estado popular naciente que abre de par en par un cauce de posibilidades a todo viento renovador, a toda voluntad creadora." (Renau, 1938 [edición facsimilar 1998], p.5).

La relación entre las diferencias de clases y las posiciones estéticas se observan claramente en la crónica de los conciertos a los que iban los señoritos y señoritas a pasar un momento agradable que realiza Rodolfo Halftter quien con ironía relata: "Los archidistinguidísimos oyentes no perdonaban al intruso – al «Kukturbolchewist» - la osadía de emplear disonancias sin preparación y resolución que les ponían los nervios de punta" (Halffter, 1938 [edición facsimilar 1998], p. 10).

que nos muestra el clima de época internacionalista de la España Republicana es que la revista *Música* contaba con un apéndice con resúmenes en francés y en inglés de todos los artículos.

En Buenos Aires, Bautista se integra rápidamente a los círculos de intelectuales y artistas, se suma al Grupo Renovación y en 1941 compone la música para su primera colaboración argentina en *Canción de Cuna* dirigida por el también español exiliado Gregorio Martínez Sierra, que contó con la participación de la cantante lírica catalana Concepción "Conxita" Badía[179]. Esta será la primera de casi 40 partituras que Bautista compone para el cine argentino y en 1943 se estrena en Argentina el ballet *Juerga*, dirigido por su amigo Juan José Castro en el Teatro Colón.



Figura 58 Nota publicada en *Cine Argentino* con fotografías del estreno de *Canción de cuna* (1941). En la fotografía están los españoles Gregorio Martínez Sierra, Julián Bautista y el también exiliado español Gori Muñoz (escenógrafo).

Bautista musicalizó entre 1941 y 1943 los tres filmes que dirigió Martínez Sierra. *Los hombres las prefieren viudas* (1943) fue producida en los Estudios San Miguel, propiedad de Miguel Machinandiarena, que fue conocido por ayudar a los españoles exiliados dándoles trabajo en los estudios. La carpeta de prensa del filme dedica una página completa a la biografía de Bautista para su difusión, de la que extraemos los siguientes párrafos:

> La influencia de Debussy, inevitable en todo músico con sensibilidad que se haya formado en las primeras décadas del siglo XX, le llevó a captar con aguda sensibilidad los procedimientos impresionistas (…) Pertenece ahora al elenco de Estudios San Miguel, correspondiéndole, en estos momentos, componer la música de una de las producciones pertenecientes a dicha compañía; la de "Los hombres las prefieren viudas", que ha dirigido el celebrado escritor hispánico Gregorio Martínez Sierra (…). (Oficina de prensa. Estudios San Miguel, 1943, p. s/p).

[179] En 1921 Bautista había compuesto "Dos canciones" sobre textos de Martínez Sierra: "Villancico de las madres que tienen a sus hijos en brazos" y "El alma tenía los ojos verdes". Si bien estaban acreditadas a nombre de Martínez Sierra, las poesías en verdad eran obra de su esposa María de la O Lejárraga que firmaba bajo el nombre de su marido.

La cita hace hincapié en la influencia de Debussy y del impresionismo en Bautista, como un factor de encomio para su aplicación en la música cinematográfica, cuestión que desarrollamos en el análisis de la escena del sonambulismo del filme *Cuando florezca el naranjo* (1943) en el capítulo 4. Recibió el premio Cóndor Académico a la mejor partitura en cuatro ocasiones. Falleció en Buenos Aires en 1961.

5.4.2 Francisco Balaguer: de la gira al exilio

Francisco Balaguer nació en Villalonga (Valencia, España) en 1896. Comenzó a estudiar música de niño y en 1907 ingresó al Conservatorio Superior de Música de Valencia en donde realiza estudios de Piano y Composición. Inicia su carrera como compositor, arreglista y director de zarzuelas y género chico, trasladándose a Madrid en 1924 en donde trabajó en numerosas zarzuelas y revistas musicales, a pesar de que -como señala su biógrafo Bernardo Guillem Verdú- el género ya había comenzado su declive por esos años.

En 1936 recibe un contrato del Teatro Odeón de Buenos Aires para una temporada lírica que protagonizaría el prestigioso tenor Miguel Fleta, pero el cantante enferma y no puede viajar. La compañía se embarca de todos modos, pero al llegar a Buenos Aires el contrato con el teatro quedó sin vigencia, probablemente por la ausencia del cantante estrella. Así y todo, la compañía decide quedarse y consiguen trabajo en el Cine Monumental en la puesta de la zarzuela *La del manojo de rosas* con gran éxito (Verdú, 2006).

A pocos días de la llegada de la compañía se desata la guerra civil en España y todos deciden quedarse en Argentina. En 1937, Balaguer logra traer a su esposa y tres hijas a Buenos Aires, que llegan no sin las penurias de un largo viaje, vía Marsella (Francia). Su hija recuerda que siempre pensaron en volver, suponiendo que la guerra terminaría, pero finalmente se quedaron aunque la madre siempre tuvo una gran añoranza y durante los sesenta años que vivió en Argentina se sintió que estaba de paso.

Entre 1937 y 1940 Balaguer trabajó incansablemente, componiendo, arreglando y dirigiendo en el Teatro Avenida y en audiciones de Radio El Mundo, entre otros. En 1938 comienza su trabajo para cine con la orquestación y dirección musical de la música de Alberto Soifer para *Mujeres que trabajan* como detallamos en el capítulo 4. Sus primeros trabajos cinematográficos son en el rol de orquestador y director, junto a Soifer y a Enrique Delfino. En 1941 compone ya sus partituras para *La hora de las sorpresas* (1941), *Mi amor eres tú* (1941) y *Último refugio* (Reinhardt, 1941).

El lenguaje orquestal de la zarzuela está presente en sus trabajos, por ejemplo en *Mujeres que trabajan* (1938), una entrada brillante con ritmo de jota musicaliza las escenas de movimiento

y la ebullición en la gran tienda departamental en donde trabajan las mujeres (1:5’27”) mediante ostinatos en el trombón motivos en maderas con ritmos sincopado y melodías sobre la escala española. También el lenguaje de la zarzuela aparece en las escenas de “La tonadillera” y “La clavelito” del teatro de variedades del filme *Giacomo* (7’15”) (1939) o el uso de coros como elemento típico de la zarzuela, como por ejemplo en *El astro del tango* (1940), en la escena en que Hugo del Carril canta un vals de Rodolfo Sciammarella mientras se viste y se suma el coro de las admiradoras (7’40”).

Una de las obras cinematográficas más acabadas de Balaguer es la música para *Vidas marcadas* (1942), en donde utiliza recursos modernos para construir la tensión dramática del film, mediante ritmos punzantes, intervalos amplios, armonías tensas y progresiones cercanas al neoclasicismo como se aprecia en la introducción. En otro pasaje musicaliza la *ombra* con texturas impresionistas con contrastes de instrumentación que alternan melodías en los cornos con texturas tremoladas en las cuerdas agudas en intervalos de segunda menor (43’).

5.4.3 George Andreani: “El cine checoslovaco nos envía un músico”

Entre 1933 y 1945 llegaron a la Argentina alrededor de ciento treinta músicos judíos exiliados como puntualiza Silvia Glocer en sus libros *Melodías del destierro Músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo (1933-1945)* (Glocer, 2016) y en el *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo (1933-1945)* (Glocer, 2021). La mayoría venían con formaciones y carreras consolidadas en Europa y tuvieron inserciones y circuitos diversos en Argentina.

Como explica Glocer, conocer los itinerarios biográficos de los que hicieron las músicas permite comprender las huellas y sentidos en que esa producción musical se realizó y para nuestro estudio, lo que nos interesa es aportar aquellos datos de las historias de vida y los procesos de profesionalización que nos permitan explicar por qué esos músicos hicieron cine, y también, por qué el campo de la industria cinematográfica los eligió y contrató.

Dentro del grupo de exiliados judíos que hicieron música para cine, la figura de George Andreani (Joseph Kumok) sobresale especialmente ya que musicalizó más de setenta películas en Argentina y siete en Chile, además de las más de veinte que había realizado en Europa.

Nació en Varsovia, Polonia, en 1901 en una familia judía de la que casi todos sus integrantes fueron músicos, inició sus estudios de piano de pequeño con su padre y continuó estudiando en Berlín con Xaver Scharwenka cuando su familia se traslada a esa ciudad. Luego de la Primera Guerra, se muda a Praga, en donde estudia composición con Sergey Aleksandrovich Trailin y

en esa ciudad comienza su trabajo para la cinematografía como director y compositor para los Estudios Barrandov y para la alemana UFA (Glocer, 2018).

Con el avance del nazismo, decide radicarse en Buenos Aires en 1937 en donde residían desde hace unos años sus padres y hermanos, y rápidamente comenzó a trabajar en el ámbito local como director de la Orquesta Estable de Radio Splendid. Su nombre artístico, George Andreani, fue sugerido por la emisora para diferenciarlo de su hermano Herman Kumok que dirigía la orquesta de Radio Belgrano. El mismo año de su llegada se estrena el filme *Fuera de la ley* (1937), su primer trabajo para el cine argentino dirigido por Manuel Romero para Lumiton.

Además de cine, compuso y dirigió música para teatro de revistas, musicales, operetas, teatro en ídish, dirigió conciertos de obras académicas, compuso más de doscientas canciones y dirigió conciertos para televisión entre muchas otras actividades musicales (Glocer, 2018).

Como analizamos en el capítulo 4, sus composiciones para cine tienen una impronta wagneriana, tanto por el uso del leitmotiv como por los gestos orquestales, la abundancia de *stingers*, el uso de los tópicos de la *ombra*, la *tempesta* y una explotación de las variantes tímbricas de la orquesta. Además de estos recursos, el uso florido del *mickey mousing* lo emparenta con el célebre compositor judío- alemán Max Steiner, uno de los responsables más representativos de la creación del modelo musical clásico hollywoodense. Glocer atribuye su estilo compositivo, en particular la riqueza de las orquestaciones y los ritmos incisivos a su formación en la escuela nacionalista rusa, a través de Trailin, quien a su vez había sido discípulo de Mili Balakirev (Glocer, 2018).

Las revistas de la época no tardan en reflejar la energía y la vigorosa personalidad con la que Andreani conduce la orquesta, como en este reportaje en *Radiolandia* a poco de su llegada a Buenos Aires:

> A través del atril, asoma la figura recia de George Andreani. Su mano, enérgica y vigorosa es la exteriorización de un temperamento de artista y una voluntad firme. (…) una figura recia, que se agita en movimientos que demuestran y comunican vibraciones. (...) una batuta vigorosa, enérgica, que en sus manos es la exteriorización de un temperamento de artista, de una voluntad infatigable. (Korn, 1937d, p. 17)

En el mismo reportaje, Andreani hace referencia a la internacionalización del cine y su música, cuando le preguntan por el cine local expresa: “Lo encuentro excesivamente localista. El éxito de los americanos ha sido lograr argumentos, que resulten una “pintura” y ofrezcan aspectos psicológicos que internacionalicen. El cine es quizás el más internacional de las artes.” (Korn, 1937d, p. 17). Respecto de la música, opina que está demasiado centrada en el tango, y que en cambio el folclore criollo ofrece una gran riqueza musical y que ha sido “elevado” por compositores como Willams, López Buchardo o Gilardi.

Este comentario resulta relevante por dos razones: por un lado, aun recién llegado Andreani estaba al tanto de los compositores del nacionalismo y también conocía que el material sobre el que se trabajaba la "elevación" era el folclore y no el tango. Esto se aprecia en la partitura con elementos folclóricos que compone para *El inglés de los güesos* (1940).

Por otro lado, se suma a la controversia presente en la época respecto de las críticas al cine tanguero y se pliega a posiciones como las de Saslavsky que bregan por la internacionalización. Tampoco es menor el momento en que se publican estas opiniones: 1937 y 1938 son los años en que se asienta el proceso de consolidación del modelo musical del cine clásico.



Figura 59 A la izquierda, fotografía publicada en la revista *Radiolandia* con el siguiente epígrafe: "Una pose característica de Andreani, dirigiendo a la gran orquesta que Radio Splendid puso bajo sus órdenes. Trabajador incansable, ha logrado de la misma aspectos que definen el talento extraordinario del joven maestro." (Korn, 1937c, p22). A la derecha, fotograma del filme documental *Como se hace una película* (Mom, 1948) extraído de la escena en la que George Andreani dirige la orquesta para explicar cómo se realiza la grabación.

Los elogiosos calificativos que recibe Andreani en las revistas resaltan dos cuestiones: su personalidad vigorosa y temperamental cuando dirige, y su exitosa trayectoria internacional: "El mago inimitable de la batuta" (Korn, 1937, p. 59) "Andreani, el vigoroso maestro que presentará Splendid en la presente temporada como una de sus sensacionales atracciones tiene a su cargo los matices clásicos e internacionales en la música" (Korn, 1937, p. 5), "Desde su aparición, el hombre rompía con audacia constructiva establecidas modalidades e imponía trozos de una personalidad inconfundible" (Díaz, 1938d)

En un reportaje en *Cine Argentino* en 1937, titulado "El cine checoslovaco nos envía un músico. Trabajará para la cinematografía argentina el maestro George Andreani", el compositor elogia y se sorprende de la calidad del cine argentino, en el que está altamente interesado en comenzar a trabajar (Díaz, 1938d).

George Andreani forma un tándem creativo con el director Carlos Hugo Christensen, quien trabaja de manera excluyente con el compositor en más de veinte títulos, desde *El inglés de los güesos* en 1940 hasta 1949[180], incluido el filme *La dama de la muerte* (Christensen, 1946) en Chile.

Andreani y Christensen realizan su primer trabajo en el teatro en 1939 con la obra de teatro *Manicomio* estrenada en el Teatro Avenida, que era una sátira a los líderes fascistas Mussolini, Hitler y Franco, pero las críticas fueron negativas y tildaron a Christensen de "irrespetuoso" (Gallina, 1997). Las temáticas arriesgadas de Christensen encuentran en el temperamento musical de Andreani a un aliado ideal, como lo analizamos en *Safo, historia de una pasión* y *Dieciséis años* en el capítulo 4. Sobre esta relación estrecha entre la dupla compositor- director, y sobre Andreani, Christensen comenta en un reportaje en 1980:

> -Una persona maravillosa. (…) Un músico extraordinario y un amigo extraordinario. Perdí desgraciadamente contacto con Andreani. El contacto físico, no el emocional porque yo lo quiero como si fuese de mi familia.
> -¿Discutía con él los momentos musicales?
> -Discutía poco, pero nos conocíamos tanto que él ya adivinaba lo que yo quería. (Russo & Insaurralde, 2013, p. 120).

Como enfatiza Glocer, Andreani fue un prolífico compositor, con una gran versatilidad para asumir diversos géneros, que en Argentina se ampliaron en canciones vernáculas como tangos, malambos, zambas y cuecas, además de géneros internacionales como marchas, foxtrots, boleros y bulerías (Glocer, 2018). Falleció en Buenos Aires en 1979.

5.4.4 Paul Misraki: Constantinopla, Bucarest, París, Río de Janeiro, Buenos Aires...

Paul Misraki (Misrachi) nació en Constantinopla, Turquía en 1908, en el seno de una familia judía francesa sefaradí, que prontamente se mudó a Bucarest y luego a Francia. En París, Misraki estudia armonía y contrapunto con Charles Koechlin y asiste al prestigioso Liceo Janson-de-Sailly donde conoció al músico Ray Ventura. Allí se formó la orquesta de jazz "Ray Ventura et ses Collégiens" integrada por compañeros del liceo, y de la que Paul fue compositor, pianista y arreglador (Glocer, 2021).

En 1931 Ventura y "ses Collégiens" dan su primer concierto y comienzan a actuar con mucho éxito en cabarets, cruceros y casinos. Al mismo tiempo, Misraki comienza a componer para cine, realizando canciones y fondos para unas dieciocho películas, entre comedias y cortos

[180] Entre 1952 y 1953 Christensen trabaja con Julián Bautista y luego realiza alguna película más con Andreani en la década de 1950.

musicales de la orquesta; su primera partitura orquestal sinfónica fue en 1937 para el filme *Claudine à l'école*. Durante la década de 1930 grabó numerosas canciones que cobraron un gran éxito popular, y la orquesta realizó giras y espectáculos de variedades enmarcadas en el naciente jazz francés y en lo que se denominó la *chanson comique*[181] (Paul Misraki, s/f).

Con la invasión nazi a Francia, la orquesta trabajó un tiempo en el sur de Francia, pero en 1941 la situación era insostenible y escapan, como lo relata su hijo Christophe Misrachi (entrevistado para este estudio):

> Con la invasión, mi padre salió de Europa con Ray Ventura y les Collégiens en diciembre de 1941. Ray Ventura había conseguido un contrato con el Casino da Urca, en Río de Janeiro y billetes de barco. Atravesaron los Pirineos a pie, cruzaron la frontera española con dificultad, luego tomaron un barco en Cádiz hasta Lisboa, y de Lisboa a Río. Se quedaron en Brasil hasta el final del contrato y luego se fueron hacia Montevideo y Buenos Aires para continuar las actuaciones (..) Mi padre tenía excelentes recuerdos de Buenos Aires, hablaba a menudo de ella, y mantuvo vínculos durante mucho tiempo, especialmente con Ben Molar (Misrachi, 2023, s/p).

En sus memorias inéditas, Paul Misraki relata cómo se introdujo rápidamente en la industria cinematográfica argentina con la ayuda de su amiga, la cantante y vedette Huguette Gregory que había cantado en París uno de los papeles protagónicos de la opereta *Armandine* que Misraki compuso a los dieciséis años. Gregory vivía en Argentina, ya fuera de los escenarios y casada con un estanciero rico. Se entera por la prensa que Paul se encontraba actuando en Buenos Aires y lo contacta y como conservaba sus conexiones con el mundo del espectáculo le presenta a Luis Saslavsky, quien lo contrata para realizar la música de *Eclipse de sol* (1943) (Misraki, s/f).

Misraki recuerda que su contrato para cine incluyó el alquiler de un departamento con un piano para componer que -para su espanto- fue subido con cuerdas por la ventana del departamento. También relata que su trabajo fue muy bien recibido, ya que luego de *Eclipse…* realizó otras seis películas más entre 1943 y 1944. También menciona especialmente la composición para *Siete mujeres* (1944), película para la que compone el samba "Maria de Bahia", canción que cobró un éxito mundial con grabaciones traducidas a varios idiomas: "Tengo un recuerdo particularmente divertido de 'Siete mujeres', una película argentina cuyo director era un

[181] Un ejemplo de la *chanson comique* es "Tout va très bien, Madame la Marquise" compuesta por Misraki, que tuvo un inmenso éxito y se convirtió en un clásico del Music Hall con muchas versiones posteriores. Para ampliar sobre esta época del compositor, véase la transcripción de las memorias inéditas en el sitio web de Paul Misraki, en donde relata cómo a Ray Ventura -inspirado en las orquestas estadounidenses que tocaban en Paris como las Paul Whiteman- se le ocurre crear un jazz francés a partir de reversionar canciones francesas tradicionales. En la misma entrada, Misraki cuenta el modo en que el humor y el espectáculo de variedades estaban presentes en el show de la orquesta, con imitaciones y parodias musicales (Misraki, s/f).

español, con una cantante chilena que interpretaba una samba brasileña y un fado portugués, todo compuesto por un francés..."[182] (Misraki, s/f, p. 116bis) .

El recuerdo de Misraki sintetiza el clima de cosmopolitismo e internacionalismo que se vivía en torno a la producción cinematográfica, especialmente desde la década de 1940, a causa de la confluencia multinacional de los creadores.

En Buenos Aires, Misraki se entera que su madre y su tía habían sido deportadas a un campo de concentración, aunque en ese momento no tenía una real dimensión de lo que eso significaba. A fines de 1944, con el comienzo de la liberación de Francia, Ventura y Misraki desean volver a su país, especialmente preocupados por el destino de sus familias (Misraki, s/f).

Viajan vía los Estados Unidos y allí, mediante contactos y casualidades, Misraki obtiene un contrato para musicalizar la versión estadounidense de *Battements de Coeur* (Decoin, 1940) que había compuesto en Francia antes de la guerra, producida ahora por la RKO y protagonizada por Ginger Rogers (*Heartbeat*, Wood, 1946). Retorna a Francia en 1946 en donde continúa con su carrera musical, que suma cerca de 140 películas (entre canciones, fondos y colaboraciones) con directores como Orson Welles, Jean-Luc Godard, Luis Buñuel y Jean Renoir, entre otros.

5.4.5 De la opereta al cine: la conexión del Europa del Este

La cercanía entre el teatro musical, el teatro de revistas, el sainete, el *vaudeville* y la opereta con la música para cine, se observa tanto en Buenos Aires -como explicamos anteriormente- como en Europa. Rodolfo Sachs, Dajos Bela y Jean Gilbert tienen en común que eran judíos nacidos en Europa del Este, que trabajaron en operetas, teatro musical y cine, que compusieron canciones populares exitosas y que llegaron a Argentina exiliándose del nazismo en la década de 1930.

Aunque realizaron solo algunas películas cada uno, contribuyeron a perfilar el sonido sinfónico internacional, y también conformaron ese grupo de recursos humanos extranjeros, altamente formados y con gran experiencia que gran parte del campo cinematográfico consideraba valioso de enrolar, como lo explicitaba Luis Saslavsky. Los tres comenzaron realizando las orquestaciones y direcciones, para luego hacerse cargo de la composición general de los fondos.

Rodolfo (Rudolf) Sachs fue un compositor, director y pianista alemán, combatió en la Gran Guerra en el ejército alemán, luego se doctoró en Filosofía y Letras en Munich. Se trasladó a

[182] "Je conserve un souvenir particulièrement amusé de 'SIETE MUJERES' film argentin dont le réalisateur était espagnol, avec une chanteuse chilienne interprétant une samba brésilienne et un fado portugais, le tout composé par un Français... (La 'samba' en question était destiné à se propager dans le monde entier : c'était MARIA DE BAHIA...)" (Misraki, s/f, p. 116bis) .

Berlín en donde estudio piano y pasó a ser director del Nelson Theater y también realiza la música para películas de la U.F.A. (Glocer, 2021).

Llegó a Buenos Aires en 1933, luego de una gira por Europa, la Unión Soviética y Estados Unidos como pianista acompañante de la cantante Irene de Noiret. Luego de brindar conciertos en Radio Splendid y en el teatro Broadway, fue contratado como director musical de ese teatro. (Glocer, 2021).

La primera película para la que realiza los fondos es *La muchachada de a bordo* en 1936, a partir de la cual musicalizará ocho filmes más. En 1938 comienza a trabajar como director musical de Pampa Film y en ese *studio*, musicaliza *Nace un amor* (1938) con dirección de Luis Saslavsky y *Los caranchos de la Florida* (1938) dirigida por de Zavalía. Es en estas dos películas en donde comienza a consolidar su trabajo cinematográfico, como Sachs mismo expresa en un reportaje:

> En "Nace un amor" es donde más me encuentro. (…) Pero..., mi mejor trabajo será sin duda el que compuse para "Los caranchos de la Florida" (…) La música ilustrativa que nos presentará este hermoso film merece toda mi expectativa y mis mejores esperanzas. (Díaz, 1938p, p.53).



Figura 60 Nota en la revista *Cine Argentino*. En las fotografías se aprecia la figura de Rodolfo Sachs dirigiendo y a la izquierda la orquesta en una grabación para cine (Díaz, 1938p, p.53).

En 1939 se estrena *El loco Serenata* con dirección de Saslavsky, probablemente una de las musicalizaciones más acabadas de Sachs en donde la música de fondo logra una fluida articulación con la música diegética. Como explicamos en el capítulo 3, el argumento trata de un eximio violinista que vive retirado y pobre, luego de dejar los escenarios por pánico escénico. Además la película incluye una trama policial y escenas en un circo, en donde la música interviene desde el guion: el "loco" toca la serenata de Schubert como código de advertencia de peligro y también para despistar a la policía, la pianola se prende para tapar los gritos de la mujer torturada y finalmente funciona como factor de ascenso cuando el loco intenta recuperarse para volver a los escenarios.

El segundo compositor que tratamos en este apartado es Dajos Bela (Leo Golzman). Nació en Kiev y estudió violín en el conservatorio de esa ciudad, en el de Moscú y luego en Berlín, adonde decide huir luego que la Revolución bolchevique fusilara a su hermano. En Alemania se gana la vida tocando música clásica y amplía sus ingresos tocando en clubes nocturnos, formó su propia orquesta de bailables, que incluía valses clásicos y jazz (Glocer, 2021).

A partir de 1930 participa de varios filmes, como el musical *Ein Lied, ein Kuss, ein Mädel* (von Bolváry, 1932) en donde se lo puede ver dirigiendo su orquesta y tocando el violín en una escena en un estudio de grabación.

También compone la música para dos películas y realiza con su orquesta una gira por España. En marzo de 1933, en un concierto en el Hotel Adlon de Berlín, ingresaron tropas de asalto nazis que irrumplieron con insultos y amenazas, y esa misma noche decide dejar Alemania con su esposa. Realiza diversas giras por Europa y en 1935 comienza a realizar giras a Buenos Aires contratado por Radio Splendid. En 1937 se radica en Buenos Aires con un contrato para Radio El Mundo y al poco tiempo comienza a trabajar en la musicalización de películas.

En 1936 se estrena *Compañeros* (Huttula), la primera película que musicaliza en Argentina junto con Rodolfo Sachs y que trata sobre las peripecias de dos inmigrantes recién llegados a la Argentina. Paradojalmente, el filme fue dirigido por el fotógrafo alemán Gerardo Húttula (Gerhard Huttula) que había llegado a la Argentina para filmar un documental de propaganda nazi. Iván Morales señala que también trabajó en esta película el fotógrafo judío John Alton y atribuye estas contradicciones a la envergadura de la cultura migrante en el cine y en el país en general (Morales, 2021).

En los otros tres filmes, aparece acreditado junto al compositor Bert Rosé (Berthold Rosenstock) de quien no obtuvimos datos. Bela también comparte con Rosé la autoría de algunas canciones, como el célebre vals "Noches de Hungría". La película más relevante que musicalizan Bela y Rosé es *Melodías de América*, en la que además convergen autoralmente las canciones de Agustín Lara (instrumentadas por Guillermo Posadas), Rodolfo Sciammarella, José y Cátulo Gonzalez Castillo. Es conjunto diverso de compositores tributa a la intención panamericanista del filme y a la "cultura de la mezcla" propia de las experiencias de modernidad (Sarlo, 1988), (Garramuño, 2007).

El tercer compositor es Jean Gilbert (Max Winterfeld), nacido en Hamburgo, Alemania, estudió en el Conservatorio de Sondershausen, en la Escuela de Música Franz Liszt de Weimar, y con Philipp Scharwenka en Berlín, en donde compuso más de cincuenta operetas y participa de la composición de algunos filmes musicales. Con el ascenso del nazismo se va trasladando a Viena, Barcelona, París y Londres en donde trabaja de director musical y compone la música

de dos películas en España (Glocer, 2021). En París se realiza la película *La chaste Suzanne* (1937) basada en su opereta, la misma que años más tarde versionará Benito Perojo en Buenos Aires con la adaptación musical de Paul Misraki (*La casta Susana*, 1944).

Llega exiliado a la Argentina en 1939 con un contrato para trabajar en Radio El Mundo y entre 1941 y 1942 (año de su fallecimiento) compuso la música para cuatro películas. Con motivo de su fallecimiento, la revista *Mercurio Musical* publica la nota "In memorian Jean Gilbert" en la que señala que la muerte lo alcanza en el pináculo de su carrera y al momento en que había recibido ofertas para componer en Hollywood (Mercurio Musical, 1942, p. 15).

5.5 Los compositores del circuito académico

La relación entre los compositores académicos y el cine se circunscribió a colaboraciones esporádicas que, en la mayoría de los casos, estuvieron asociadas al ámbito de las películas de ambientación histórica y rural musicalizadas con composiciones de impronta nacionalista[183].

El cine les producía toda la fascinación de la modernidad y al mismo tiempo, todo el rechazo de la maquinaria comercial; la industria cinematográfica, por su parte, buscó en muchos casos, prestigio y legitimación cultural con sus colaboraciones.

En algunos casos, la obra para cine de estos compositores fue posteriormente desestimada por ellos mismos y excluida de su *opus*, como en los casos de Jacobo Ficher o Alberto Ginastera. En otros casos como el de Julián Bautista, aparentemente el trabajo para cine ocasionó que tuviera que relegar sus composiciones para concierto y sus colegas Juan José Castro y Roberto García Morillo se refieren a estos periodos de inactividad en el campo académico del concierto como "silencios" o "paréntesis". Es decir, la composición cinematográfica está silenciada y puesta entre paréntesis, como si la música para cine no ameritara una existencia valiosa para ser considerada en su corpus (Castro, 1961) (García Morillo, 1949).

En el ámbito de la composición académica argentina, existe una larga tradición de viajes de estudios y perfeccionamiento a Europa, especialmente a París (Wolkowicz, 2022). La movilidad en este grupo de compositores se registra en viajes de estudio hacia Europa y luego en exilios hacia Argentina. Constantino Gaito, Mario Enrique Casella, Juan José Castro y Roberto García Morillo viajaron para perfeccionarse en Italia y Francia; por su parte, Jacobo

[183] Julián Bautista e Isidro Maiztegui marcan una excepción respecto de la cantidad de películas realizadas por los compositores académicos ya que se dedicaron al cine realizando una considerable cantidad de filmes cada uno y manteniendo la composición académica de concierto, casi como en una "doble vida". A Isidro Maiztegui no le dedicamos una mayor profundidad en este trabajo ya que la mayoría de sus composiciones para cine las realizó a partir de 1945 (posteriormente al recorte temporal de esta tesis) y también en España en las décadas de 1950 y 1960. Para ampliar sobre Maiztegui véase el libro de María Fouz Moreno *La música de Isidro B. Maiztegui Pereiro en el contexto hispano-argentino. Migración, cine y sonidos de la identidad* (2022)

Ficher y Julián Bautista arribaron exiliados con formaciones musicales europeas completas. Otros compositores se formaron en Argentina con maestros inmigrantes europeos como Gilardo Gilardi o Isidro Maiztegui.

Las obras para cine pioneras de estos compositores fueron las de Isidro Maiztegui para *Los tres berretines* (1933) y Mario Enrique Casella para *La barra mendocina* (Soffici, 1935), *Amalia* (1936) y *Loco lindo* (1936), pero cabe señalar que el trabajo para estos filmes se trató de intervenciones y fragmentos, en el caso de Casella con autoría y orquestaciones complementadas por otros compositores. Por su parte Maiztegui realiza su primera partitura integral para cine en 1938 para la película *Con las alas rotas*.

También de 1938 es *Bodas de sangre*, la única película que compone Juan José Castro, ya que posteriormente dirigirá música preexistente para *Donde mueren las palabras* (1946). *Bodas…* resulta relevante ya que como señalamos en el capítulo 2, consideramos que es uno de los indicadores del cambio que se produce entre las prácticas de los primeros años y la consolidación del modelo musical clásico.

Como anticipamos, *Bodas de sangre* es un filme único y sobre esto nos interesa destacar dos cuestiones: la primera, está referida al valor que Castro le transfería al cine como un compositor prestigioso y reconocido en el ámbito de la divulgación popular, por su trabajo como director de la orquesta de Radio El Mundo dedicada a la emisión de conciertos de música clásica. La segunda, tiene que ver con las adaptaciones que Castro realiza de su propio lenguaje a la música de pantalla.

Sobre el primer aspecto mencionamos que la película se posiciona como una película netamente artística, con la célebre Margarita Xirgu en el rol de la madre, y por sobre todas las cosas, como un homenaje al recientemente asesinado Federico García Lorca que se había convertido en una celebridad en su estadía en Buenos Aires, unos años antes. La prensa elogia la incorporación de Castro al cine, como por ejemplo, en este comentario entre varios similares que se publicaron en *Sintonía*, *Radiolandia* y *Cine Argentino*: "(…) 'Bodas de sangre' incorpora también para nuestra cinematografía otro valor artístico cuya fijación resultaría asimismo grata: el maestro Juan José Castro, ha compuesto una partitura digna del tema que ilustra y ambienta de modo notable." (Díaz, 1938a, p. 4)

La segunda cuestión que planteamos es la adaptación que el compositor realiza de su lenguaje de concierto neoclásico al modelo musical clásico cinematográfico, en este caso mediante el uso de "tipismos" del nacionalismo español. Como el propio Castro estipula para su música de concierto: "nunca usar giros o ritmos auténticos ni del folklore español ni del acervo vernáculo argentino, sino servirme de invenciones propias, nacidas en el ambiente y el clima especiales

de ambos pueblos" (Manso, 2008, p. 345), es decir una "síntesis de todos sus elementos, traducida en una modalidad, sabor o aire, y expresado con los elementos técnicos más perfectos" (Manso, 2008, p. 106).

Sin embargo, en la película se permite licencias para el uso de este tipo de recursos más "explícitos", como el uso de castañuelas, la escala española y los ritmos típicos y esto tiene una profunda diferencia con la versión operística de *Bodas de sangre* que compone años más tarde, en donde utiliza un lenguaje bastante más sutil y abstracto respecto de la música de la película, mucho más explícita en su españolidad folclórica.

Los *studios* destacaban el prestigio de los compositores académicos como estrategia comercial, como se aprecia, por ejemplo, en las gacetillas de la carpeta de prensa de los Estudios San Miguel[184]. Por ejemplo, "Julián Bautista. Eximio compositor español, ha compuesto la música del film 'Los hombres las prefieren viudas'" en donde se recorre con destacados elogios los méritos de Bautista, su formación, composiciones de concierto y premios. Termina el texto señalando que "Pertenece ahora al elenco de Estudios San Miguel" (Oficina de prensa. Estudios San Miguel, 1943, s/p).

En los documentos del Archivo San Miguel también se registran los currículums vitae y textos que algunos de los compositores entregaban para la posterior construcción de las gacetillas, como el currículum de Isidro Maiztegui en donde destaca las composiciones que realizó para cine y teatro. Gilardo Gilardi elabora un texto manuscrito en donde comenta la música que realizó para *Tres hombres del río* (1943) que luego aparece en versión mecanografiada por la oficina de prensa con fines promocionales. La jerarquización musical también proviene de una retórica de la música clásica como agente legitimador natural, como lo expresa Gilardi en esta cita:

> (…) la música para un asunto cinematográfico debe ser creada de modo distinto que la música del teatro y de la música pura de concierto, para la cual estábamos preparados en la escuela clásica. (…) El prólogo, con intenso tono de leyenda, exigió especial atención y todo hace suponer que constituye esta primera parte una *sinfonía* adecuada al magnífico marco en que se desarrolla. (Oficina de prensa. Estudios San Miguel, 1943, s/p).

En muchos casos, los compositores académicos reorganizaron los materiales musicales que realizaron para el cine en versiones de concierto, al modo de la práctica extendida a nivel internacional entre los compositores académicos, como por ejemplo la *Cantata para mezzosoprano, coro y orquesta*, opus 78 que Serguéi Prokófiev reelabora sobre su composición

[184] Cabe señalar que en las estrategias de difusión de las oficinas de prensa de los *studios* se escribían gacetillas elogiosas de todos los compositores, incluyendo aquellos reconocidos en el ámbito de la música popular. Sin embargo, observamos un énfasis en destacar a los compositores exiliados que traían una trayectoria europea y a los compositores con legitimación en el ámbito del circuito académico.

para la película *Alexander Nevsky* (1938) dirigida por Serguéi Eisenstein. En Argentina, Gilardo Gilardi compone su *Suite fluvial* con los materiales de *Tres hombres del río* (1943), Juan José Castro re orquesta y convierte en canciones de concierto a las canciones de *Bodas de sangre*, Jacobo Ficher compone la suite *Gaucho* con materiales de la música de la película, especialmente del pericón y Roberto García Morillo realiza una suite con los materiales de la película *Juvenilia* (1943) aunque luego la retira de su opus.

Cabe señalar que en 1929, Castro, Ficher, Gilardi crearon el "Grupo Renovación", al que luego se suma Bautista y que tenía objetivos artísticos de estimular la creación mediante el intercambio y crítica de las obras que producían y también objetivos estratégicos de difusión en Argentina y el extranjero, realización de conciertos, estrenos y ediciones de obras. Es probable que la composición para cine haya circulado como inquietud y potencial oportunidad dentro del grupo para estos fines de difusión.

El último aspecto que trataremos sobre los compositores académicos es el impacto que revistió la visita de Aaron Copland a Buenos Aires en 1941, organizada y financiada por el *Music Committee* de la *Office for the Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics* (OIAA) de los Estados Unidos, en el marco de las acciones panamericanistas de la política de la buena vecindad. Entre varias actividades, disertaciones y conciertos, el 17 de octubre de 1941 Copland dicta una conferencia en el Conservatorio Nacional titulada "La Música en el cine" (*Music in the Films*) que incluía la proyección *La fuerza bruta* (*Of Mice and Men,* Milestone, 1939), su primera musicalización para Hollywood (Hess, 2013).

Al igual que Hans Eisler, aunque con estéticas y posiciones distintas, Copland pensaba que el cine abría una inmensa oportunidad para llegar a los públicos masivos con las nuevas músicas, pero -al igual que sucedió en Argentina- la relación de los compositores académicos con la industria no fue especialmente fértil[185].

Entre los asistentes a la conferencia estaba el joven compositor Alberto Ginastera, quien influenciado por los argumentos de Copland se contacta con Alberto de Zavalía y compone la música de *Malambo* (1942). Deborah Schwartz-Kates destaca el interés estético e innovador de Ginastera -en sintonía con los predicamentos de su mentor- de evitar el leitmotiv wagneriano y la abundancia melódica de la herencia romántica, y en cambio, proponer un lenguaje neoclásico

[185] En los apuntes mecanografiados de esta conferencia, Copland anota que lo mejor del campo cinematográfico es que los compositores son realmente necesarios, se refiere al cine como un potencial "El Dorado" para los compositores (Copland, s/f). Copland solo musicalizó ocho filmes, una cantidad muy reducida frente al volumen de filmes de los compositores dedicados a la industria, sin embargo de esas ocho, tres fueron nominadas y una (*The Heiress*, Wyler, 1949) ganó el premio Oscar.

con armonías ampliadas y disonancias combinadas con las rítmicas folclóricas. Schwartz-Kates destaca que la alianza con de Zavalía fue crucial para la búsqueda artística que predomina en el filme.

5.6 Movilidad y cosmopolitismo como signos de lo moderno

De todos estos recorridos de vida tan distintos, con orígenes, ideas, formaciones e historias de vida diversas hay algo en común a todos los creadores: la movilidad. Casi todos cambiaron de países, viajaron por giras, inmigraron, emigraron o se exiliaron. En todos los casos las movilidades colaboraron en la experiencia de modernidad y cosmopolitismo y en la actualización sobre el modo en que sonaban las músicas del cine como una de las industrias culturales con mayor alcance internacional de la época.

Nos interesa enfatizar el modo en que las trayectorias móviles de los compositores contribuyen a la conformación de la cultura de la mezcla, característica de la modernidad en Argentina. Esta experiencia cultural de lo moderno -en ocasiones tensa y en ocasiones fluida entre lo nacional y lo internacional- es el contexto y el marco interpretativo de esta investigación (Sarlo, 1988).

La movilidad no sólo fue de ultramar, sino que también los viajes por las provincias argentinas y por América Latina fueron significativas para algunos compositores. Por ejemplo, Mario Maurano nació en Brasil, Gilardo Gilardi relata un viaje iniciático por el norte argentino en el que se despertó su amor por el folclore y Alejandro Gutiérrez del Barrio se inspira en un viaje a Perú para la composición de su *Suite Incaica*.

La amplia red de conservatorios fue muy importante para explicar el despliegue que alcanzaron las industrias de la música en sus varios formatos interrelacionados, como la radio, el cine, el disco, el teatro musical y la edición de partituras. Los recursos humanos que trabajaron para la industria se formaban en estas instituciones, no solo los compositores y arregladores, sino también la enorme cantidad de instrumentistas y coreutas que trabajaban en las orquestas y coros de esas industrias.

Por otra parte, los conservatorios fueron la ocupación laboral de muchos inmigrantes, como el caso de los padres de Julio y Francisco de Caro que fundaron su propia academia, o como Juan Ehlert que trabajó en el ya establecido Conservatorio Williams. Estos centros de formación musical ofrecían una enseñanza centrada en la música de tradición académica clásica, y esta educación era adquirida tanto por los músicos que luego trabajarían en el circuito musical popular e industrial, como por los que integrarían los grupos académicos.

Esta educación permite caracterizar el perfil profesional del arreglador de las orquestas de música popular y del compositor de música cinematográfica, ya que observamos que varios

compositores realizaron estas dos actividades que además requirieron conocimientos similares, como el dominio fluido de la escritura musical y de la orquestación.

Como detallamos en el capítulo, las revistas de la época señalan con beneplácito la llegada de "elementos" extranjeros que vienen de Europa con experiencia y trayectoria, pero al mismo tiempo, las publicaciones destacan el afán de estos compositores por integrarse y aportar al campo local, especialmente por el interés en comprender y admirar nuestra música. Por otra parte, los inmigrantes que llegaron desde muy jóvenes y se formaron en Argentina, como José Vázquez Vigo o Mario Maurano no son percibidos como extranjeros, sino que son considerados como músicos argentinos, capaces de interpretar el sentir nacional.

Las expresiones de Saslavsky -respecto de fomentar la llegada a la Argentina de talento europeo para contribuir al cine argentino- no fueron aisladas en su época y tampoco fue un discurso particular del cine. Como explica Susana Novick, los industriales en general a través de la Unión Industrial Argentina (UIA) ponderaban a los inmigrantes a quienes consideraban centrales para el progreso de la industria nacional por dos razones: su disponibilidad laboral y la capacitación técnica y el efecto en el potencial de consumo general que implicaba el crecimiento de una población activa y laboriosa (Novick, 2008). Esta posición de los industriales de la UIA también se replica en el campo de las industrias culturales, que recibe con buenos ojos la llegada de talento europeo.

Cabe señalar que la intensa movilidad de compositores, intérpretes y orquestas de las primeras décadas del siglo XX ingresa en 1939 en un cono de sombra, a causa de la caída del triunfo franquista en España y del comienzo de la Segunda Guerra Mundial con la invasión nazi. Esto convierte a la cuestión de la movilidad de los compositores del cine clásico en un fenómeno especialmente fértil durante la década de 1930, y con consecuencias productivas durante las décadas siguientes.

Matthew Karush observa que la consecuencia más evidente de los flujos culturales globales repercute en la conformación y variación de los géneros musicales populares, que si bien nunca fueron "puros", a partir de la aceleración moderna también se precipitan sus mixturas y préstamos (Karush, 2019). Nuevamente, basta con mirar la diversidad de géneros de los discos que grabó Francisco Canaro, observar en el cine la variación de todo tipo de canciones presentes en los musicales y considerar el modo en que la movilidad colaboró para la consolidación del modelo musical clásico.

Para cerrar este capítulo y a modo de conclusión parcial, nos interesa rebatir dos presunciones respecto a los compositores. La primera es la suposición que los compositores argentinos se ocuparon de las músicas nacionales y que los compositores extranjeros aportaron el componente

internacional. Nada más lejos de esto, por el contrario, lo que queremos destacar es que la proveniencia, formación y profesionalización de todos los compositores tuvo un componente internacional y un componente nacional, y esto repercutió en la experiencia y la solvencia que todos tenían para hacer músicas de diversos géneros. Aun los compositores exiliados -que traían una formación completa- rápidamente se interiorizaron sobre las músicas locales.

El segundo prejuicio es el de suponer que los compositores del circuito académico realizaron músicas de mayor calidad que los compositores populares. Como mencionamos en el capítulo 1, estos discursos de jerarquización de los compositores académicos en el cine tuvieron cierto predicamento en la época, como surge de algunos textos críticos. Sin embargo, del análisis de las películas no se desprende necesariamente tal distinción y tampoco es evidente que existiera una fractura entre estos dos grupos de compositores, sino que por el contrario, encontramos algunos indicios que nos permiten suponer que compartieron algunos circuitos en común, como la dirección orquestal que realizó George Andreani en Radio Splendid el 28 de mayo de 1941 de un concierto con obras de Constantino Gaito y Carlos López Buchardo (Glocer, 2018) o la actividad en la difusión popular de la música clásica que realizó de Juan José Castro como director de la orquesta de Radio El Mundo (De Oro, 1933).

Un indicio posterior de las relaciones entre los compositores de circuitos supuestamente separados es la conformación de la "Sociedad Argentina de Compositores de Música para Películas" intergrada por un espectro amplio de compositores, tanto del circuito popular como académico.

Conclusiones

En esta tesis estudiamos la música cinematográfica de la primera década del cine argentino clásico y problematizamos sobre la representación musical de las identidades culturales atravesadas por las categorías de lo nacional, lo internacional, lo moderno y la tradición como aspectos en tensión en el seno de una modernidad periférica. Nos propusimos analizar y describir las músicas cinematográficas considerando el contexto histórico, sus condiciones de producción, el modo en que representaron lo nacional y la manera en que se articularon con el canon internacional de la enunciación musical cinematográfica, a partir de la circulación de creadores, objetos culturales e ideas en torno a los debates sobre las mismas.

A partir del relevamiento de antecedentes, emergieron los pocos o casi inexistentes estudios realizados sobre la música del cine clásico, y esto evidencia una cuestión paradojal ya que los textos previos y las historias remarcaron la impronta musical de este cine, aunque sus músicas no habían sido estudiadas en profundidad. Por otro lado, en los últimos años se han multiplicado los estudios sobre el cine en Argentina y América Latina, en tanto que la cuestión de la música cinematográfica argentina permanecía casi inexplorada.

Algunos aspectos musicales como el alcance comercial, su posición central en el sistema de las industrias culturales o específicamente el musical tanguero habían sido trabajados, pero continuaban pasando desapercibidos otros interrogantes que decidimos colocar en el primer plano de esta investigación: ¿cómo esas músicas se habían creado y producido para el cine? ¿quiénes las pensaron y compusieron? ¿en qué contexto y entramado cultural se realizaron y -de forma central para este estudio- qué identidades y sentidos representaron las diversas músicas en las dimensiones cinematográficas sonoras de lo diegético y lo no diegético?

Por esta razón decidimos plantear un estudio exploratorio, dado el carácter mayormente desconocido del tema y con una mirada panorámica sobre la música cinematográfica del periodo, ya que no nos resultaba coherente emprender un trabajo sobre un foco demasiado estrecho sin contar con la existencia de algún estudio previo que a modo de plataforma, hubiera sentado algunas bases y caracterizaciones generales sobre las músicas para cine en Argentina.

Sin embargo, la mirada panorámica que trazamos sobre la década no se redujo a la realización de un trabajo sobre generalidades, sino que por el contrario, asumió el desafío de rastrear y reunir una multiplicidad de datos documentales que se encontraban dispersos en diversas fuentes, archivos y medios, y combinarlos con un análisis detallado y extensivo de las películas y con la reconstrucción de los recorridos profesionales de las figuras que crearon las músicas.

En este sentido, este trabajo aporta la evidencia de un vasto y rico universo de prácticas musicales para el cine clásico y abre un horizonte para líneas futuras de investigación sobre los modos de producción de las musicalizaciones, sus variantes compositivas y estilísticas, las relaciones con los otros elementos constitutivos del filme y los recorridos de los compositores, entre otras.

El enfoque desde la historia cultural que asumimos nos permitió problematizar el tema específicamente desde su dimensión histórica, temporal y situada. Esta aclaración resulta relevante, porque plantea una diferencia con los estudios sobre la música y el sonido audiovisual mayormente difundidos en la Argentina que construyeron análisis y categorías desde enfoques fenomenológicos sostenidos en universales de la percepción audiovisual, a partir de encontrar en las relaciones inmanentes de sonidos e imágenes los fundamentos perceptivos que explican el funcionamiento y la construcción del sentido de los sonidos y músicas cinematográficas.

Nos estamos refiriendo al marco interpretativo que propone Michel Chion (Chion,1993, 1997, 1999) con una amplia pregnancia en Argentina y que ha resultado sumamente productivo para comprender algunos aspectos de la música y el sonido en el audiovisual (como se observa en las categorías de Chion que citamos en la tesis), pero cuyo enfoque no pone de relieve precisamente la dimensión histórico - cultural, ni las condiciones de producción de las músicas para cine.

A diferencia de esto, enmarcamos esta investigación justamente en una dimensión histórica y culturalmente situada, para explicar cómo y por qué se realizaron estas músicas, quiénes las compusieron, con qué medios técnicos y bajo qué sistemas productivos y dentro de qué entramado de sentidos culturales y sociales fueron pensadas y producidas. Ponemos por ejemplo -para sintetizar lo que estudiamos y sostenemos en esta tesis- que el modelo musical del cine clásico no fue una resultante que operó de manera exitosa porque se adecuó funcionalmente a los parámetros de la percepción audiovisual. Por el contrario, fue un proceso histórico modelado por múltiples factores y cuya implementación en Argentina se explica por la influencia del cine internacional, el modo en que se corporiza la modernidad vernácula “a la Hollywood”, la interrelación entre las prósperas industrias culturales con centro en lo musical, el nutrido espectro de géneros musicales que sonaban en las radios, discos y locales bailables, la movilidad internacional de los compositores, las disposiciones tecnológicas y la proliferación y desarrollo de los conservatorios, entre otros factores.

En correspondencia con la historia cultural, el armazón teórico de los estudios culturales habilitó dos marcos interpretativos que fundamentan la tesis: por un lado, la perspectiva cultural e histórica en la que varios autores reflexionaron sobre las diversas experiencias de la

modernidad en las primeras décadas del siglo XX, ya sea a nivel global (Gaonkar, 2001) (Bratu Hansen, 2012), en Argentina (Sarlo,1988; 1992) y específicamente sobre las industrias culturales y la música (Garramuño, 2007), (Karush M. , 2013) (Cañardo, 2017) (Corrado, 2010). Por otro lado, el enfoque culturalista está presente en los estudios culturales de la música cinematográfica, o *film music studies*.

El primer marco reflexiona sobre las diferentes encarnaduras culturales mediante las cuales se experimentó lo moderno, y los autores proponen lecturas sobre las tensiones planteadas entre lo nuevo y lo tecnológico como factores de anhelo y aspiración, combinados en igual medida con los discursos de tradición, identidad y conservadurismo.

Es decir, lo que Beatriz Sarlo sostiene -y que aplicamos para estudiar las músicas del cine- es que estas ideas no solo se opusieron en un sistema de tensión y dicotomía sino que también se articularon e interrelacionaron en una "cultura de la mezcla". Por otra parte, para Florencia Garramuño esa mezcla se dio también en el seno mismo de la conformación del tango como género moderno pero amasado con sus orígenes primitivos como ingrediente fundamental.

El segundo marco está constituido por los estudios culturales sobre música cinematográfica o *film music studies*, en tanto campo de estudios creciente desde la década de 1980. Estas investigaciones conforman una "zona disciplinar" que problematiza las músicas cinematográficas desde enfoques históricos y culturalistas. En particular este campo disciplinar -en donde se inserta esta tesis- fue el que permitió trazar paralelismos entre las músicas del cine argentino y el modelo del cine internacional, y estas coincidencias se articularon en términos de la distinción entre la diégesis y la no diégesis (Gorbman, 1987), (Kalinak, 1992).

Metodológicamente, la decisión de asumir un corpus extenso se vincula con el carácter precursor de la tesis, y la alta saturación del corpus de películas analizadas nos permitió discutir algunos supuestos que las historias cinematográficas habían reproducido sin mayores cuestionamientos. El primero tiene que ver con la omnipresencia del tango, afirmación que en esta tesis matizamos con la evidencia de una enorme presencia de jazz y una gran variedad de otros géneros y especies musicales que poblaron las películas.

Como sostiene Cecilia Gil Mariño (2015), la industria cinematográfica hizo un *uso* del tango y de lo nacional como estrategia comercial y de exportación. Nuestro aporte es que también se hizo *uso* de los otros géneros musicales, ya sea porque estaban de moda y sonaban en la radio, en los discos y en los locales bailables, ya sea porque se usaron para representar identidades de manera relacional o ya sea porque representaban el espectro de lo moderno y las múltiples vertientes de la cultura de la mezcla de una Buenos Aires cosmopolita.

Por otra parte, la construcción de un corpus exhaustivo nos permitió advertir las transformaciones que atravesó la producción musical para cine a lo largo del periodo, con unos primeros años de ensayos y pruebas, para luego asentarse en una etapa de consolidación del modelo musical clásico internacional para las músicas no diegéticas.

Estas transformaciones guardaron similitudes con las ocurridas en Hollywood con la llegada del sonoro, aunque sucede en Argentina algunos años más tarde. Los primeros años del sonoro hollywoodense se produjeron en torno a la canción popular diegética y al musical cinematográfico, en tanto que las músicas no diegéticas se construyeron a través de un proceso que llevó algunos años hasta que se consolida como el *modelo musical del cine clásico*. Su puntapié inicial es la partitura de Max Steiner para *King Kong* en 1933 y su estandarización se instala con la primera partitura de Erich Wolfgang Korngold para el filme *Captain Blood* en 1935 (Kalinak, 1992). Es decir, desde 1927 hasta 1933, Hollywood ensayó, probó y arriesgó con *King Kong* la inclusión de una música cuya presencia no estaba justificada por el argumento y simplemente sonaba para los oídos de los espectadores desde algún fondo desconocido o lugar incierto, y que además los personajes no escuchaban e ignoraban (Slowik, 2014).

Los primeros años del cine sonoro industrial argentino también se articulan en torno a la canción y al musical multigénero, con la diferencia que las producciones colocan en el podio al tango como vector de la nacionalización y masificación (Gil Mariño, 2015). De manera diferenciada, lo estadounidense como imaginario dilecto de las cosas modernas, está presente con la enorme cantidad de jazz que de modo solapado o "no declamado" -como sí lo hace el tango- aparece en los filmes. Es decir, la diferencia entre la presencia del tango y el jazz en las películas no es una cuestión cuantitativa, sino que está sujeta a su colocación en la pantalla: mientras que el tango tiene el protagonismo con las canciones y las estrellas que lo interpretan, el jazz es mayormente bailable e instrumental, y funciona como música ambiental o decorado sonoro de lo cosmopolita y moderno.

Los primeros fondos musicales no diegéticos estaban conformados por esas mismas músicas populares pero sin canto, en versiones instrumentadas y con sus patrones rítmicos característicos atenuados en favor de conseguir fondos más anodinos o "inaudibles" (*unheard* en palabras de Gorbman).

Luego de estos primeros años de protagonismo de las canciones y cantantes, y de búsquedas para la musicalización de los fondos, el cine argentino comienza a construir los fondos a imagen y semejanza del modelo internacional. Ya no importa en esta etapa de consolidación si el filme fuese tanguero, un drama rural, una comedia o un filme de ambientación histórica, ya que en todos los casos, los fondos musicales comenzaron a realizarse en un lenguaje común y análogo

respecto de los fondos hollywoodense y europeos. El sistema de preproducción, composición y grabación se enmarca en la "cadena de montaje" *sui generis* del cine industrial, que para la música implicaba dos temporalidades bien diferenciadas, y en muchos casos involucraba a compositores distintos: las canciones diegéticas eran lo primero que se hacía, en tanto que los fondos no diegéticos eran lo último que se medía, componía y grababa, cuando toda la película estaba compaginada.

Si bien estas dos etapas presentan prácticas musicales diferenciadas, no resulta posible establecer un hito temporal exacto mediante el que se pasa de los primeros años de ensayos y tentativas diversas a la consolidación del modelo musical. En este sentido, coincidimos con el análisis de Gil Mariño (2015), que caracteriza los primeros años como "prueba y error" o improvisación, cuestión que en la producción musical se observa con la contratación variada y heterogénea de compositores.

Los factores de cambio hacia el nuevo modelo pueden agruparse en aspectos técnicos y en cuestiones de recursos humanos. Los factores técnicos son la mejora en las grabaciones con la contratación del sistema de la RCA Víctor, la importación en 1937 de la primera moviola que permitió al director de la película y al compositor cronometrar y planificar con mayor precisión las entradas de la música y la disposición de galerías de grabación para las orquestas sinfónicas, como las de San Miguel fundadas en 1937.

Los factores humanos se refieren a la llegada de compositores de Europa a partir de 1937, de vuelta de giras o exiliados y con experiencia europea en música para cine. Por otro lado, la vasta red de conservatorios que funcionaron a lo largo de todo el país garantizó la formación de los profesores (instrumentistas) con alto nivel y profesionalismo para conformar las orquestas sinfónicas y realizar las grabaciones "rápido y bien".

Una de las preguntas que nos interpusimos es acerca de la definición y el alcance de la "internacionalización" de las músicas, es decir, específicamente de qué cine, países o películas deviene este parámetro internacionalista. Al respecto, varios autores coinciden en la poderosa influencia de Hollywood y de los Estados Unidos, en general, en la "americanización" de la cultura de masas y del modo en que repercutió en la producción cinematográfica argentina mediante una mezcla con elementos vernáculos (Bratu Hansen, 2012) (Gil Mariño, 2019) (Karush M. , 2013) (Kelly Hopfenblatt, 2019) (Morales, 2021).

Nuestro aporte para este interrogante es que, si bien es innegable el efecto hollywoodense, también existió una ruta musical alternativa o complementaria: la vía europea. Para esto ofrecemos dos razones principales: por un lado, el tránsito de los compositores motivado por las giras, inmigraciones y exilios se realizó mayormente a través de España, Alemania,

Checoslovaquia y Francia. La segunda razón, es que el propio modelo musical clásico hollywoodense se conformó con compositores europeos inmigrantes y exiliados, y sobre la base de la tradición romántica y postromántica de la música académica europea.

Sintetizando estas razones, nos permitimos al menos dudar sobre una supuesta "triangulación" para la adopción del modelo musical clásico transpolado de Europa a Estados Unidos y de Estados Unidos a Argentina, para en cambio proponer que la constitución del modelo se produjo también de manera directa de Europa hacia Argentina, favorecido en gran medida, por el tránsito de compositores hacia y desde ese continente.

De acuerdo con lo antedicho, reponemos los planteamientos de la hipótesis que atraviesan la investigación en la que sostenemos que las músicas diegéticas construyeron representaciones identitarias. Las identidades representadas en torno al tango como lo nacional urbano aparecen enfatizadas, además, por todo un universo simbólico discursivo de lo tanguero, en tanto que otros géneros funcionaron representando identidades definidas relacionalmente en contrapunto y tensión. El jazz aparece como signo de lo extranjero; el folclore representa lo rural diferenciándose de lo urbano, aunque en ocasiones se moderniza en versiones escénicas espectacularizadas; la música clásica representa a la alta cultura y la música negra está exotizada y autoexotizada, al posicionar al candombe en el pasado y a la música tropical como un exotismo hollywoodense. Por su parte, las músicas folclóricas de los inmigrantes (españolas, italianas y de Europa del Este) funcionaron como extranjeridades integradas o propias dentro del espectro poblacional de la Argentina del "crisol de razas".

Sin embargo, es importante destacar que el sistema de oposiciones relacionales de las identidades musicales no se construyó de manera fija, sino que allí donde estaríamos tentados de simplificar la cuestión afirmando que el tango y el jazz se presentan siempre como un par dicotómico de lo nacional y lo extranjero, o que el tango y el folclore representan a la típica antítesis entre campo y ciudad, lo que observamos a lo largo del corpus analizado es que el sistema relacional de identidades musicales es móvil y dinámico. En ocasiones las identidades se definen por oposición, pero en muchos otros casos los atributos identitarios varían; por ejemplo el jazz es "gringo", pero otras veces es moderno y elegante, alternándose con el tango en las boîtes de modo complementario. En otras ocasiones, es la música de la clase alta, pero también le pertenece a la caracterización de la figura del músico profesional con expectativas de ascenso social.

Por su parte, la antinomia urbano-rural representada musicalmente por el tango y el folclore aparece expresada como dicotómica en algunos filmes, pero en otras tantas películas la relación entre estas dos músicas es de continuidad e interrelación. Tal es el caso de la espectacularización

del folclore en las películas musicales o la manera en que se relatan en los filmes los orígenes del tango mediante el aporte del folclore pampeano, como uno de los géneros que confluyen en la génesis tanguera,

La otra cuestión del planteamiento hipotético que reponemos en estas conclusiones es la de las músicas de fondo o no diegéticas. Una vez consolidada la producción cinematográfica a partir de 1936/1937 y luego de los primeros años de tentativas, los fondos musicales se internacionalizan al adoptar el canon, sistema de producción, lenguaje y estética musical del denominado modelo musical del cine clásico. Este modelo se caracterizó por una serie de rasgos comunes: la instrumentación mediante la orquesta sinfónica como el orgánico estandarizado, el uso del lenguaje romántico y postromántico, el uso de técnicas de sincronización de música y movimiento como el descriptivismo, ilustración o *mickey mousing*, la organización de la música mediante leitmotivs o motivos recurrentes, la creación de atmósferas que enfatizan el clima de una escena (amor, drama, tensión) y la representación musical de los sentimientos y las emociones de personajes y situaciones mediante tópicos musicales, como el *singing style*, la *ombra* y la *tempesta*.

En este sentido, concluimos que las músicas no diegéticas bajo el modelo clásico formaron parte del dispositivo fílmico de enunciación internacional, como un elemento más de las técnicas y discursos utilizados para "decir con cine". No hay mejor síntesis al respecto que las propias palabras de Alberto Soifer cuando le preguntan en un reportaje por el valor de la música en el cine:

> Es un elemento más que usa el cine, como usa una buena lente, como usa un buen efecto luminotécnico; es decir un efecto más dentro de lo que es el cine. (…) La música tiene gran importancia en el cine, pero siempre como un elemento más que se entronca con los demás elementos y forma un todo armonioso. (Calistro et al., 1978, p. 228)

En síntesis, las músicas diegéticas tuvieron sentidos identitarios, en tanto que el lenguaje musical no diegético se basó en el modelo clásico mundial como elemento constitutivo del propio dispositivo cinematográfico.

El postulado hipotético se completa con otro aspecto central del panorama de modernidad argentino: la movilidad poblacional, en este caso, la movilidad de los creadores que se imbricó como parte de la cultura cosmopolita y moderna de Buenos Aires. Los traslados de los compositores tuvieron varios motivos y circuitos: las giras artísticas, las inmigraciones y los exilios, al tiempo que más allá de las variadas circunstancias de los viajes, estos compositores se formaron y profesionalizaron mediante experiencias en España, en Francia y en países de Europa del Este.

Esta cultura mundializada y moderna a través de las experiencias de los creadores impacta, por un lado, en la presencia de los variados géneros musicales de la diégesis, y por otro, en la internacionalización de las músicas no diegéticas. Como explicamos anteriormente, el canon musical tiene orígenes en las músicas académicas europeas y en este sentido, la llegada hacia fines de la década de 1930 de compositores europeos formados y con experiencia que se integran a los argentinos -mayormente hijos de inmigrantes educados en "conservatoriópolis"- es la condición de posibilidad en términos de capital humano para la consolidación del modelo musical internacional.

La vacancia que presentó el tema nos llevó a redoblar esfuerzos y tiempos en la búsqueda de archivos y fuentes para rastrear -en un mar de publicaciones hemerográficas y datos dispersos- aquellos testimonios significativos que nos permitieron reconstruir una historia cultural sobre cómo se compusieron y produjeron las músicas para cine a partir de los relatos de primera mano en la voz de los compositores. Además, estas fuentes nos permitieron reconstruir las ideas y opiniones de los creadores y trazar los debates y posiciones que asumieron los compositores y críticos sobre cómo debería ser esta música.

En este sentido nos interesa destacar algunos hallazgos que esta investigación produjo como aportes. Por un lado, la coyuntura que trazamos entre 1936 y 1937 en la cual se consolida el modelo de enunciación musical del cine clásico argentino, configurada por factores de orden técnico y humano. Esta consolidación técnico-musical puede considerarse como un antecedente de los futuros cambios en la cinematografía argentina, como la llegada de la comedia burguesa en 1939, momento en que el modelo musical funcionará ya optimizado.

Otro hallazgo consiste en el relevamiento de los géneros musicales no tangueros que poblaron las pantallas y que habían pasado mayormente inadvertidos en las historias y estudios precedentes. En este sentido, en el trabajo de fichaje de las músicas de las películas rastreamos los "nombres y apellidos" de las canciones de la diégesis y de las obras clásicas preexistentes. Esta búsqueda también reveló una gran cantidad de canciones que permanecen ignotas y que no fueron registradas por fuera de su inclusión en una película. Consideramos que este relevamiento es un aporte para futuras investigaciones en términos de precisar las menciones a las diversas canciones y obras. En muchos casos, el trabajo no se restringió a nombres y autores, sino que resultó relevante reponer las historias en torno a la creación, traducción e inclusión de algunas canciones (ver Anexo 2).

El tango sobresale no sólo por la cantidad de música presente en las películas, sino que se posiciona en un primer plano porque ocupa el lugar protagónico de la canción cantada, además de aparecer como música de fondo y bailable. El jazz por su parte en la mayoría de los casos

funciona como un decorado musical omnipresente en los locales bailables, aunque también hay temas cantados de manera protagónica, inclusive en castellano.

El tercer aporte es la reconstrucción de las trayectorias profesionales de compositores ignotos. Un dato que refleja esto es que, en algunos casos, sus familiares quedaron expectantes de los resultados de esta investigación ya que había partes de la obra y momentos de la trayectoria profesional que desconocían. En este sentido, el relevamiento hemerográfico produjo los mayores hallazgos documentales de la tesis, medidos en las notas, reportajes y fotografías que encontramos.

A partir de esta investigación se abren varias líneas de exploración para futuras investigaciones y de alguna manera, cada uno de los temas y subtemas que abordamos en la tesis puede ser amplificado: desde estudios que ahonden sobre la música específica de una película, investigaciones que recorran la obra de un compositor, trabajos sobre de las características de un género musical y su relación con los géneros cinematográficos, la indagación sobre cuestiones específicas del análisis musical como las variaciones estilísticas y autorales, o un recorrido transversal sobre el tratamiento de alguno de los tópicos musicales a través de diversas películas.

Algunas de estas cuestiones específicas han sido descriptas en la grilla de análisis de esta investigación, pero quedaron fuera de la redacción final de la tesis porque su incorporación era redundante o excesiva para la dimensión de este trabajo, y en cambio decidimos, ofrecer y priorizar los ejemplos más significativos. También quedaron fuera algunos ejemplos singulares, ya que la tesis se propuso describir y analizar el canon, es decir, las regularidades musicales del clasicismo cinematográfico. Por esta razón, una de las ideas para continuar puede ser la de avanzar sobre el análisis musical de géneros cinematográficos minoritarios en cantidad de películas, pero con una gran riqueza musical, como las películas de animación o los documentales de promoción turística.

El material relevado y analizado permitió dar cuenta de particularidades que aquí no se han tratado y que habilitan futuros estudios como por ejemplo, la cuestión de los intérpretes y en especial aquellos tanto más desconocidos de “detrás de cámaras”. Nos referimos especialmente a las orquestas, los coros y los directores de estas formaciones, como las grabaciones de la orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal o los coros dirigidos por Rodolfo Kubik y por Francisco Balaguer, entre otros.

Para esta tesis realizamos un recorte temporal de 1933 (comienzo del sonoro y de la industria) hasta 1943 (sanción del decreto 18.406), y un camino posible es la continuación cronológica de investigaciones que avancen sobre los años subsiguientes y que permitan observar el derrotero

del modelo musical clásico a lo largo de la década de 1940, y también su agotamiento y transformación hacia fines de la década de 1950. La otra ruta cronológica posible es el estudio de las músicas del cine mudo, tanto las musicalizaciones en vivo como con discos. El estudio del cine mudo se enfrenta al problema de la inexistencia de registros sonoros, pero a partir de esta tesis observamos la presencia de datos en la prensa periódica mediante los que se podrían reconstruir estas prácticas. Como hemos señalado, en las propias biografías profesionales de los músicos del sonoro aparece el dato recurrente de su temprana participación como músicos acompañantes del cine mudo.

En este estudio hemos hecho mención de manera colateral a los enfoques socio-técnicos y a la Teoría del Actor Red inaugurados por Bruno Latour (2008) y Michel Callon (2009) y por Antoine Hennion (2002) específicamente para los estudios musicales. Este marco interpretativo se presenta como un camino promisorio que ofrece nuevas perspectivas analíticas respecto del paradigma culturalista. En particular lo consideramos fértil para desarrollar en un futuro, dos aspectos que planteamos en este trabajo: por un lado, el derrotero de las tecnologías de grabación y reproducción para la música del cine y por otro, el análisis de las redes de profesionales de la música y sus vinculaciones con otros rubros en el ámbito cinematográfico.

El primer aspecto involucra las interacciones entre los dispositivos tecnológicos y las prácticas sociales. A modo de ejemplo, un tema para problematizar en este sentido, son las nuevas prácticas profesionales que surgieron con la tecnología del *sound on film*, como la grabación en las galerías de los estudios a diferencia de la grabación de discos fonográficos, y la consiguiente adaptación de los espacios para las orquestas, la separación temporal entre las instancias de creación de la música diegética (planificada desde el guion y grabada al comienzo de la filmación) y la no diegética (que empieza a prefigurarse al final, con la compaginación de la película terminada).

Otra derivación para profundizar desde el enfoque socio-técnico es el conflicto que se produce por el desajuste técnico alrededor de 1930 en los años de transición del mudo al sonoro. Las salas de exhibición se vieron obligadas a invertir e instalar equipamiento de sonido en plena crisis económica, ya sea de sistemas importados como de incipiente manufactura local y esto acarrea toda una serie de críticas y disputas, por ejemplo entre los exhibidores y las empresas "alquiladoras" de películas.

Por otro lado, el desajuste se observa también en el ámbito laboral, ya que los músicos que acompañaban los filmes mudos se quedan sin ese trabajo y la reconversión a las nuevas profesiones musicales del sonoro no fue directa. El cambio tecnológico implicó una brecha temporal en la que los músicos de sala se quedaron sin trabajo, en tanto que las nuevas

profesiones de composición, arreglo, dirección y ejecución en las orquestas para las grabaciones del sonoro -que requerían capacidades distintas- tardaron un par de años en aparecer. Es decir, mientras que los músicos del mudo trabajaban todo el día en el cine acompañando todas las películas (nacionales y la gran mayoría extranjeras), solo algunos músicos se integraron luego de unos años como profesores de las orquestas, y únicamente para las grabaciones de las películas de factura local.

La Teoría del actor-red habilita nuevas miradas para el estudio de las redes de creadores en paridad con los instrumentos, tecnologías e industrias como actantes que entrelazan elementos heterogéneos de una situación. Si bien algunos grupos han sido estudiados, como el Grupo Renovación conformado por compositores académicos, consideramos que el estudio de una red construida por los actores de la creación musical para cine puede ofrecer prolíficos resultados. Si bien es complejo realizar una etnografía histórica bajo la premisa de "seguir a los actores" que promueve este enfoque -dada la escasez y la dificultad para hallar fuentes que la tesis debió sortear- existen algunos documentos que permiten avizorar la conformación de un grupo de compositores de cine cuya heterogeneidad sorprende.

Nos referimos específicamente al dato de la conformación de la "Sociedad Argentina de Compositores de Música para Películas", cuyo sello aparece avalando contratos de los compositores con los Estudios y que figura en el anuario del Cine Argentino 1949-1950. La comisión directiva estaba presidida por Alejandro Gutiérrez del Barrio e integrada por compositores de diversos circuitos como Alberto Ginastera, Rodolfo Sciammarella, Sebastián Piana, Juan Ehlert y también por los musicólogos Carlos Vega y Silvia Eisenstein. Además figuraban entre sus socios compositores de circuitos tan disímiles como Astor Piazzola, Tito Ribero, George Andreani, Julián Bautista, Alberto Soifer, Isidro Maiztegui, Víctor Buchino y Roberto García Morillo, entre otros.

En síntesis, la conformación tan diversa de la asociación permite pensar en nuevas líneas de investigación que discutan la segmentación tradicional de los compositores en términos de géneros y redes, y que en cambio -como avanzamos en esta tesis- se pueda problematizar de qué modo la industria cinematográfica construyó circuitos profesionales distintos a los estudiados habitualmente.

Nos interesa también señalar otra dimensión respecto de la construcción interdisciplinar del estudio. Si bien en esta tesis trabajamos música y cine en forma articulada, nuestra problematización se realizó desde la óptica del campo cinematográfico, es decir, nos interesamos en particular por el modo en que el campo musical produjo composiciones aplicadas para el cine. En este sentido, otro enfoque posible para mirar las interrelaciones entre

cine y música consiste en observar el fenómeno considerando el modo en que el estudio de las prácticas cinematográficas aporta al conocimiento del campo musicológico.

Desde una perspectiva musicológica, la primera idea tiene que ver con la técnica y el soporte de grabación, ya que como explicamos, aun tratándose de una misma canción los "filmogramas" (grabaciones en fílmico mediante la técnica del *sound on film*) eran distintos a los fonogramas discográficos y esto habilita algunas futuras propuestas de investigación: por un lado el cine ofrece un conjunto de canciones exclusivas que no fueron registradas en otros soportes y por otro, las versiones cinematográficas son diferentes a los fonogramas discográficos, y esta originalidad las posiciona como un material de interés para los estudios comparativos.

Desde el punto de vista de los estudios musicales, cabe señalar que durante las décadas de 1930 y 1940, el *sound on film* fue el único sistema en el que se podían grabar músicas con extensiones mayores a los 3 minutos que tenían los discos de 78 RPM, ya que el *long play* o disco de vinilo recién comienza a comercializarse hacia fines de la década de 1940. Es así como las orquestas y las músicas clásicas de las películas se convierten en registros únicos, y en un observatorio dilecto para analizar las performances orquestales de la época, particularmente en aquellos filmes basados en composiciones clásicas como *Carmen* (1943) o *Donde mueren las palabras* (1946).

La última idea de este panorama tentativo e incompleto de posibles continuidades investigativas es la posibilidad que se abre en el campo de los *estudios comparados*. Cuando planteamos los antecedentes de este estudio en el capítulo 1, notamos la vacancia que la investigación sobre la música cinematográfica tenía en nuestro país, y esta vacancia se notaba con mayor evidencia al reponer los estudios sobre la música cinematográfica -no sólo comparativamente con Hollywood- sino con los estudios musicales de los cines de Brasil, México y Chile. Esto marca una promisoria línea de investigación a futuro que consiste en cotejar e interrelacionar las distintas maneras en que se desarrollaron las músicas cinematográficas en América Latina bajo el enfoque de los *estudios comparados* que, en términos generales, han ganado un desarrollo y crecimiento en la región, tanto en el ámbito de los estudios musicales como cinematográficos.

A modo de cierre, nos interesa revisitar la idea de la "mezcla" a través de la cual observamos las interacciones entre lo nacional y lo internacional, la modernidad y la tradición que se manifestaron en ocasiones como signos opuestos y muchas otras veces como continuidades, préstamos y solapamientos. Para graficar esto, recurrimos a una cita de Horacio Salgán, quien también fuera pianista del cine mudo, y que en su libro *Curso de tango* publicado en 2001

explica el modo en que la música cinematográfica fue vector de transformación del campo musical:

> A medida que nos acercamos a la época Decareana la importancia y atracción de los efectos armónicos va evidenciando cada vez más su presencia en el Tango. (…) Debemos agradecerle a la música de las películas norteamericanas la difusión en nuestro medio musical de los múltiples y más importantes recursos armónicos.
> Tal gravitación tuvo, y tanto se identificó ese lenguaje armónico con el Jazz y las películas que se le llamó "Acordes americanos" a aquellos acordes que, casi desconocidos en nuestra música popular, nos llegaron por esos medios. (Salgán, 2001, p. 52)

Para Salgán, la armonía del tango se encamina hacia lo moderno a través del jazz y la música cinematográfica, y este concepto es un símbolo de las mezclas que modelan los géneros de la diégesis y los fondos musicales, a veces en relaciones de tensión y oposición, y otras veces continuos, mezclados y entrecruzados.

Bibliografía

Abdelwahed, A. (1991). La inserción de los inmigrantes árabes en Argentina (1880-1980): implicaciones sociales. *Anaquel de Estudios Árabes, 2*, 237-259.

Abra, A. (2017). Doing the Lambeth Walk: novelty dances and the commodification of the nation. En A. Abra, *Dancing in the English Style: Consumption, Americanisation and National Identity in Britain, 1918-50* (pp. 178–207). Manchester: Manchester University Press.

Adorno, T., y Eisler, H. (1971). *Composing for the Film.* New York: Books for Libraries Press.

Agawu, K. (2012). *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica.* Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Aimaretti, M. (2017). Sutiles astucias de la voz: potencia y fragilidad en la representación de las cancionistas Libertad Lamarque y Tita Merello en dos films argentinos. *Imagofagia.* (15),1-35.

Alabarces, P. (2014). Transculturas pospopulares. Las culturas populares, las hibridaciones y lo nacional-popular. *Oficios Terrestres, 1*(30), 131–150.

Albini, M., & Cianciaroso, E. (2010). El Matrero de Felipe Boero, una ópera nacional de proyección universal. *VII Semana de la Música y la Musicología : Jornadas interdisciplinarias de investigación : La.* Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/matrero-proyeccion-universal.pdf

Allanbrook, W. (2014). *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music.* Berkeley: University of California Press.

Altman, R. (1989). *The American Film Musical.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Altman, R. (Ed.). (1992). *Sound Theory/ Sound Practice.* New York: Routledge.

Altman, R. (1996). Otra forma de pensar la historia [del cine]: un modelo de crisis. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*(22), 6-19.

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos.* Barcelona: Paidós.

Altman, R. (2007). Early Film Themes. Roxy, Adorno, and the Problem of Cultural Capital. En *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema* (pp. 205-224). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Altman, R. (2011). El musical. En G. Brunetta, *Historia mundial del cine I. Estados Unidos I* (pp. 719-734). Madrid: Akal.

Alvim, L. (2015). A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60: alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual, 42*(44), 100-119.

Alvim, L. (2019). Villa-Lobos, identidade nacional e história no Cinema Novo: uma análise a partir de Deus e o diabo na terra do sol. *Revista Brasileira de Música, 32*(2), 307-331.

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.* México D.F: Fondo de Cultura Económica.

Ansaldi, W. (1992, Enero). Frívola y casquivana, mano de hierro en guante de seda. Una propuesta para conceptualizar el término oligarquía en América Latina. *Cuadernos del claeh. Revista uruguaya de ciencias sociales*(61), 43-48.

Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización.* Montevideo: Trilce-Fondo de Cultura Económica.

Arce, J. (2014). Con "S" de sexo. Música y erotismo en el cine de la Transición. *XIII Congreso de la Sociedad de Etnomusicología. Diálogo, apertura e interdisciplinariedad: Hacia la etnomusicología del siglo XXI.* Cuenca.

Arfuch, L. (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades.* Buenos Aires: Prometeo Libros.

Audissino, E. (2014). *John Williams's Film Music. Jaws, Star Wars, Raid ers of the Lost Ark, and the return of the classical Hollywood music style.* Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Austin, J. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras.* Barcelona: Paidós.

Avila, J. (2011). *Los Sonidos del cine. Cinematic Music in Mexican Film, 1930 1950 [tesis doctoral]*. Riverside: University of California.
Avila, J. (2019). *Cinesonidos: Film Music and National Identity During Mexico's Epoca de Oro.* New York: Oxford University Press.
Balanza, V. (1993). *Rodolfo Kubik. Compositor y músico.* Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.
Barboza, A. (1996). *Ruego y camino.* Asunción: Fundación Agustín Barboza.
Barthes, R. (1986). Retórica de la imagen. En R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (pp. 29-47). Buenos Aires: Paidós.
Bates, L. J. & Bates, H., 1936. *La historia del tango.* Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cia General Fabril Financiera.
Bavasso, C. C. (2005). El Cine Argentino durante el período 1925-1935 y sus relaciones con la política nacional e internacional. *X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes.* Rosario: Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral.
Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
Benedetti, H. (2015). *Nueva historia del tango.* Siglo XXI.
Benedetto, S. (2014). El tango y las bandas sonoras del cine argentino. Los primeros tiempos. Crónicas en paralelo. En M. Satarain (comp), *Fundido encadenado. Reflexiones, ficciones, documental, bandas sonoras* (pp. 263-278). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin, *lter Discursos Interrumpidos I.* Buenos Aires: Taurus.
Berman, M. (2016). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.* Titivillus.
Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura.* Buenos Aires: Ediciones Manantial.
Biancorosso, G. (2009). The Harpist in the Closet: Film Music as Epistemological Joke. *Music and the Moving Image*(2), 11–33.
Biancorosso, G. (2016). *Situated Listening: The Sound of Absorption in Classical Cinema.* Oxford: Oxford University Press.
Blache, M. (1992). Folklore y nacionalismo en la Argentina. Su vinculación de origen y su desvinculación actual. *RUNA, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre, 20*(1), 69-89.
Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960.* Barcelona: Paidós.
Bornemann, E. (1934, Summer). Sound Rhythm and the Film. *Sight and Sound, 3*(10), pp. 65-67.
Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción.* Barcelona: Anagrama.
Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
Bratu Hansen, M. (2009). The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. En P. Caughie, *Disciplining Modernism* (pp. 242-258). London: Palgrave Macmillan.
Bratu Hansen, M. (2012). Tracking Cinema on a Global Scale. En M. Wollaeger, & M. Eatough (Eds.), *The Oxford Handbook of Global Modernisms* (pp. 601- 626). New York: Oxford University Press.
Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess.* New Haven: Yale University Press.
Brownrigg, M. (2007). Hearing Place: Film Music, Geography and Ethnicity. *International Journal of Media and Cultural Politics, 3*(3), 307-323.
Buhler, D., Flinn, C., & Neumeyer, D. (Eds.). (2000). *Music and Cinema.* Wesleyan University Press.
Buhler, J. (2014). Ontological, Formal, and Critical Theories of Film Music. En D. Neumayer (Ed.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies* (pp. 188-225). New York: Oxford University Press.
Buhler, J. (2019). *Theories of the Soundtrack.* New York: Oxford University Press.
Buhler, J., & Lewis, H. (2016). Evolving Practices for Film Music and Sound, 1925-1935. En M. Cooke, & F. Ford (Eds.), *The Cambridge Companion to Film Music* (pp. 7-28). Cambridge: Cambridge University Press.

Buhler, J., Neumayer, D., & Deemer, R. (2010). *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History.* New York: Oxford University Press.
Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
Burkholder, J., Grout, D., & Palisca, C. (2015). *Historia de la música occidental.* Alianza.
Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los Iímites materiales y discursivos del "sexo".* Buenos Aires: Paidós.
Caimari, L. (2019). Derrotar la distancia. Articulación al mundo y políticas de la conexión en la Argentina, 1870-1910. *Estudios Sociales del Estado, 5*(10), 128 a 167.
Calistro, M., Cetrángolo, O., España, C., Insaurralde, A., & Landini, C. (1978). *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro.* Buenos Aires: Anesa.
Callon, M., 2009. *Acting in an uncertain world: an essay on technical democracy*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
Canaro, F. (1999). *Mis memorias. mis bodas de oro con el tango.* Buenos Aires: Corregidor.
Canudo, R. (2010). Manifiesto de las Siete Artes. En J. Romaguera I Ramió, & H. Alsina Thevenet, *Textos y Manifiestos del Cine. Estética, Escuelas, Movimientos, Disciplinas, Innovaciones* (pp. 14-18). Madrid: Cátedra.
Cañardo, M. (2017). *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930).* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
Carozzi, M. (2015). *Aquí se baila el tango. Una etnografia de las milongas porteñas.* Buenos Aires: Siglo XXI editores.
Carvalho da Silva, M. (2009). A canção popular na história do cinema brasileiro [tesis doctoral]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes, Campinas.
Casetti, F. (2000). *Teorías del cine.* Madrid: Ediciones Cátedra.
Castro, J. (1961). Los silencios de Bautista. *Revista Ars, XXII*(93).
Cattaruzza, A. (2004). La nación y sus pasados en la Argentina de entreguerras: los historiadores, la enseñanza de la historia y el folclore en la escuela. *Entrepasados. Revista de historia, XIII*(26), 167-184.
Cecchi, A. (2013). Topoi of Technology in Italian Experimental Industrial Film (1959-1973). En *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle (University of Edinburgh, 26-28 October 2012)* (pp. 394-403). Edinburgh: IPMDS – The International Project on Music and Dance Semiotics.
Cerletti, A. V. (2014-2015). Tras las huellas del "Patriarca": La revista La Quena como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams. *Revista Argentina de Musicología*(15-16), 321-338.
Cerletti, A., & Chalkho, R. (2022). Imaginarios y representaciones musicales del arrabal, el barrio, la boîte y el hogar burgués en el cine clásico argentino. *Coloquio de Musicología Casa de las Américas.* La Habana: Casa de las Américas.
Chaia, M., & Lencina, V. (2015). Trabajo monográfico sobre El alma de bandoneón (Mario Sofficci, 1935). (P. M. Aimaretti, Ed.) Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino - Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
Chakrabarty, D. (2000). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference.* Princeton: Princeton University Press.
Chalkho, R. (2014). Diseño sonoro y producción de sentido:la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.*
Chalkho, R. (2015). Musical Meaning on the Screen. An Approach to Semiotics for Music in Cinema. En E. Encabo, *Reinventig Sound. Music and Audiovisual Culture* (pp. 102-116). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing.
Chalkho, R. (2016). La musicalización en el cine argentino en la década del 30: representaciones sonoras de la tensión entre lo nacional y lo extranjero. *SI+TER Investigaciones territoriales : experiencias y miradas : XXIX Jornadas de Investigación y XI Encuentro Regional FADU-UBA* (pp. 241-250). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Secretaría de Investigaciones.
Chalkho, R. (2019). La música de Julián Bautista para la película argentina 'Casa de muñecas' (1943). *IV Congreso ARLAC/IMS* . Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.

Chalkho, R. (2019). Tópicos y dramatismo en la música de George Andreani para dos películas de Carlos Christensen (1943). *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

Chalkho, R. (2021). La música de Juan José Castro para la película “Bodas de sangre” (1938). *Congreso Argentino de Musicología.* Córdoba.

Chalkho, R. (2021, febrero). Las figuras femeninas y su representación en la película "Safo historia de una pasión" (1943). *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. 22*(91), 147 - 166.

Chalkho, R., & López Pastor, A. (2020). 2020 Cine, música y exilio: el caso del film "La dama duende" (1945) Encabo, E.; Matía Polo I. (Editores) Copla, ideología y poder. (pp.144- 172) Madrid: Dykinson. En E. Encabo, & I. Matía Polo (Eds.), *Copla, ideología y poder* (pp. 141 - 172). Madrid: Dykinson.

Chartier, R. (1995). *El mundo como representación. Historia cultural, entre práctica y representación.* Barcelona: Gedisa.

Chattah, J. (2013). From Topic to Troping Within Film Music. *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics. Proceedings of the International Conference on Music Semiotics. In memory of Raymond Monelle* (pp. 404-414). Edinburgh: PMDS – International Project on Music and Dance Semiotics.

Chindemi, J., & Vila, P. (2017). La música popular argentina entre el campo y la ciudad: música campera, criolla, nativa, folklórica, canción federal y tango. *Artcultura, 19*(34), 9-26.

Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido.* Barcelona: Paidós.

Chion, M., 1997. La música en el cine. Barcelona: Paidós.

Chion, M., 1999. El sonido. Música, cine, literatura…. Barcelona: Paidós.

Cirio, N. P. (2016). Negro que no toca "cuero" no es negro. La construcción de la identidad social afroporteña a través del tambor. *Vestígios Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica, 10*(1), 52-70.

Cirio, N., Pérez Guarnieri, A., & Tomás Cámara, D. (2011). La temática de la negritud en el cine argentino. La narrativa audiovisual como estrategia para la detección, crítica y visibilización de la tercera raíz de la Argentina. *Quaderns de Cine*(7), 112-134.

Citron , M. (2017). Opera-Film as Television: Remediation in Tony Britten's Falstaff. *Journal of the American Musicological Society, 70*(2), 475–522.

Citron, M. (2010). *When Opera Meets Films* . Cambridge: Cambridge University Press.

Cohen, A. (2000). Film Music: Perspectives from Cognitive Psychology. En J. Buhler, C. Flinn, & D. Neumeyer (Eds.), *Music in Cinema* (pp. 360–377). Hanover, NH: Wesleyan University Press.

Cooke, M. (2008). *A History of Film Music.* Cambridge: Cambridge University Press.

Cooke, M. (2010). *The Hollywood film music reader.* New York: Oxford University Press.

Cooke, M., & Ford, F. (Eds.). (2016). *The Cambridge companion to film music.* Cambridge: Cambridge University Press.

Corrado, O. (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940).* Buenos Aires: Gourmet Musical.

Corrado, O. (2010). Música y práctica política del comunismo en Buenos Aires, 1943-1946. *Afuera. Revista de crítica cultural*(8).

Corrado, O. (2011). La música para cine de Juan Carlos Paz. *Cuadernos de Cinde Documental*(5), 81-94.

Corrado, O. (2017). El llanto de las sierras. Manuel de Falla, Juan José Castro y el exilio español en la Argentina de 1946. *Congreso Internacional "Música y danza entre España y América (1936-1960): itinerarios, instituciones, diplomacia y procesos identitarios".* Granada.

Corti, B. (2015). *Jazz argentino. La música "negra" del país "blanco".* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Corti, B. (2015). Paul Wyer o la metáfora corporizada del Atlántico Negro en la Argentina. En H. de Araújo Duarte Valente, & e. al. (Ed.), *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales. Actas del XI Congresode la IASPM-AL* (pp. 21-29). Sao Paulo: Letra e Voz.

Corti, B. (2017). Racialidades dicotómicas y corporalidades intersticiales. Políticas de representación y sensibilidad en la música popular del cine argentino. *Estudios afrolatinoamericanos 3: actas de las Quintas Jornadas de GEALA* (pp. 448-459). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Corti, B. (2018). *Ser lo que se puede, poder lo que no se es. Cuerpos racializados y performance de identidad en el jazz argentino.* [Tesis doctoral], Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Corti, B., & Balcázar, C. (2016). Jazz y "música tropical" en el film Radio Bar (1936). El no hito de la música popular argentina moderna. En J. Weber (Ed.), *Conmemoraciones: problemas y prioridades de los estudios musicológicosactuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la AsociaciónArgentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología* (pp. 103-117). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología; Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Cosse, I. & Devalle, V., 2020. Salir del laberinto: la formulación del problema y la pregunta de investigación. In: *En estado de tesis. Cómo elaborar el proyecto de tesis en ciencias sociales.* Buenos Aires: Manantial, pp. 99-134.

Couselo, J. (1977). El tango en el cine. En *La historia del tango. El tango en el espectáculo (1)* (pp. 1289-1328). Buenos Aires: Corregidor.

Dahlhaus, C. (1989). Nationalism and Music. En C. Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century* (pp. 79-101). Berkeley: University of California Press.

Dahlhaus, C. (1999). *La idea de la música absoluta. Barcelona:Colección Idea Música.* Barcelona: Idea Books.

Day-O'Connell, S. (2014). The Singing Style. En D. Mirka (Ed.), *The Oxford handbook of topic theory* (pp. 238-258). New York: Oxford University Press.

de Arcos, M. (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica.* Madrid: Fondo de Cultura Económica.

De Persia, J. (2004). *Julián Bautista (1901- 1961).* Madrid: Biblioteca Nacional.

de Tomaso, M. (2005). La música en el cine argentino. En C. Kriger, & J. Carman (Eds.), *Cuadernos del cine argentino: Cuaderno 6 - Imágenes que tejen una red de textos* (pp. 83-95). Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Devoto, F. (2003). *Historia de la inmigración en la Argentina.* Buenos Aires: Sudamericana.

Di Núbila, D. (1998). *La época de oro. Historia del cine argentino I.* Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

Díaz, C. (2005). El lugar de la 'tradición' en el paradigma clásico del folklore argentino. *Actas de la IASPM.* www.hist.puc.cl/iaspm/buenosaires/actasautor.html

Díaz, C. F. (2009). *Variaciones sobre el "ser nacional". Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino.* Córdoba: Ediciones Recovecos.

Dickensheets, J. (2012). The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century. *Journal of Musicological Research*, *31*, 97–137.

D'Lugo, M. (2007). Gardel, el film hispano y la construcción de una identidad auditiva. En N. Berthier, & J. C. Seguin, *Cine, nación y nacionalidades en España* (pp. 147-163). Madrid: Casa de Velázquez.

Doane, M. (1987). *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s.* Bloomington: Indiana University Press.

Dunning, J. (1998). *On the Air: The Encyclopedia of Old-Time Radio.* New York: Oxford University Press.

Elena, A. (1998). Cine para Macondo: tecnología, industria y espectáculo en Latinoamérica 1896-1932. (F. d. Valenciana, Ed.) *Archivos de la Filmoteca*(28), 23-39.

Eli Rodríguez, V., Marín-López, J., & Vega Pichaco, B. (Eds.). (2021). *En, desde y hacia las Américas: Músicas y migraciones transoceánicas.* Madrid: Dykinson.

España, C. (1983). Tango! a la vuelta del medio siglo. *Revista Cine Libre*, 47-52.

España, C. (1984). *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film.* Buenos Aires: Editorial Abril.

España, C. (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956 Volumen I.* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

España, C. (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956 Volumen I.* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
Fabbri, F. (2006). Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría? *VII Congreso IASPM-AL "Música popular: cuerpo y escena en la América Latina.* La Habana.
Fabbro, G. (2022). *Lumiton.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: India Ediciones.
Farías, M. (2019). *The politics of film music in Chile (1939-1973)* [tesis doctoral]. Edinburgh: University of Edinburgh.
Farías, M. (2021). *Identidad y política en la música del cine chileno (1939-1973).* Santiago de Chile: Ariadna Ediciones.
Farías, M. (2022, octubre 25). Músicos y Sonoridades en el cine Chileno. Identidad y Política en el cine Chileno. 1930-1973. *Identidad sonora*. (A. Celis, Interviewer) Santiago de Chile, Chile: Centro de extensión Centex.
Febrés, X., & Gabancho, P. (2000). La época dorada del tango en Barcelona. En R. Pelisnki, *El tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango* (pp. 251-266). Corregidor.
Félix-Didier, P. (2005). La guerra gaucha como fuente histórica. De Lugones a Artistas Argentinos Asociados, un punto de partida. *X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral.* Rosario.
Figueiras, F., & Schenone, M. (2017). Los negros en el cine argentino: un análisis de la representación audiovisual de su figura en películas sobre el siglo XIX. *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia.* (pp. 1-20). Mar del Plata: Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata.
Finkielman, J. (2004). *The Film Industry in Argentina: An Illustrated Cultural History.* Jefferson: McFarland & Company.
Flinn, C. (1986). The 'Problem' of Femininity in Theories of Film Music. *Screen, 17*(6), 56-73.
Flinn, C. (1992). *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music.* Princeton: Princeton University Press.
Fouz Moreno, M. (2022). *La música de Isidro B. Maiztegui Pereiro en el contexto hispano-argentino. Migración, cine y sonidos de la identidad.* Granada: Libargo.
Frith, S. (2003). Música e identidad. En S. Hall, & P. du Gay, *Cuestiones de identdad cultural* (pp. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu.
Gaines, J., & Lerner, N. (2001). The Orchestration of Affect: The Motif of Barbarism in Breil's. En R. Abel, & R. Altman (Eds.), *The sounds of early cinema* (pp. 252-268).
Gallina, M. (1997). *Carlos Hugo Christensen. Historia de una pasión cinematográfica.* Buenos Aires: Producciones Iturbe.
Gaonkar, D. (Ed.). (2001). *Alternative Modernities.* Durnham & London: Duke University Press.
Garate, J. (1944). *La industria cinematográfica argentina.* Biblioteca Digital de la Facultad de Ciencias Económicas-Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Económicas.
García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Buenos Aires: Paidós.
García Morillo, R. (1949, Agosto-Noviembre). Julián Bautista. *Revista Musical Chilena, 5*(35-36), 26-43.
Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
Genette, G. (1989). *Figuras III.* Barcelona: Lumen.
Germani, G. (1971 [1962]). *Política y sociedad en una época de transición: de la sociedad tradicional a la sociedad de masas.* Buenos Aires: Paidós.
Getino, O. (2005). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable.* Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
Gil Mariño, C. (2012). El cine del puerto y del arrabal. Modernidad y tradición en la construcción de imágenes de lo nacional en los años treinta. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*(5),
Gil Mariño, C. (2013). Del arrabal y el cafetín a la broadcasting. Imágenes del ascenso social y un tango moderno en el cine argentino de los años treinta. *Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen, 5*(1), 92-106.

Gil Mariño, C. (2013, enero-junio). La argentinidad del buen gusto. Imágenes de lo popular y lo nacional en la prensa de cine de los años treinta. *Montajes. Revista de análisis cinematográfico*(2), 75-93.

Gil Mariño, C. (2015). *El mercado del deseo: Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30.* Buenos Aires: Teseo.

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

Gil Mariño, C., & Miranda, L. (2019). *Identity Mediations in Latin American Cinema and Beyond: Culture, Music and Transnational Discourses.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Gilroy, P. (2014). *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia.* Madrid: Akal.

Gledhill , C. (Ed.). (1987). *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film.* British Film Institute.

Glocer, S. (2010). Músicos judíos exiliados en Argentina durante el Tercer Reich (1933-1945): Los primeros tiempos en los nuevos escenarios. *Revista Argentina de Musicología*(11), 99-116.

Glocer, S. (2016). Jacobo Ficher: fragmentos musicales olvidados. En S. Skura, & S. Glocer (Eds.), *Teatro ídish argentino (1930-1950) - Argentiner Yidish-teater* (pp. 79-97). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Glocer, S. (2016). *Melodías del destierro: músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo (1933-1945).* Buenos Aires: Gourmet Musical.

Glocer, S. (2018). George Andreani: Varsovia, Berlín, Praga, Buenos Aires. *Cuadernos judaicos*(35), 46-83. https://doi.org/10.5354/0718-8749.2018.52016

Glocer, S. (2021). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo 1933-1945* (Tomos I y II). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Glocer, S. (2021). María Rosa Farcy de Montal: entre las luces y las sombras de la historiografía musical argentina. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, 35*(2), 13-30.

Gobello, J. (1996). *Tangos, letras y letristas* (Vol. 3). Editorial Plus Ultra.

Gómez Gauna, L. (2021, diciembre). Pericón Nacional (Argentina, Enrique Lepage y Cía, 1906). *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, 7*(7), 112-124.

Gómez Rial, S. (2000). Compañía Argentina de Films Río de la Plata. Los románticos del micrófono. En C. España, *Cine Argentino/ Industria y Clasicismo 1933/1956* (Vol. I, pp. 250-263). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Gorbman, C. (1980). Bibliography on Sound in Film. *Yale French Studies*(60), 269-286.

Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies, Narrative Film Music.* Indianapolis: Indiana University Press.

Gorbman, C. (2000). Scoring the Indian: Music in the Liberal Western. En G. Born, & D. Hesmondhalgh (Eds.), *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music* (pp. 234-253). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Goyena, H. L., 1998. *El tango en el cine argentino. Período 1907-1933.* Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

Goyena, H. L., 2022. Esplendor Y Ocaso: El Tango En El Cine Argentino Entre 1930 Y 1960. *Revista del ISM*, Issue 21, p. e0014.

Grassi, J., & Bustos, A. (2018). La vida es un tango: el rol del tango en la cinematografía argentina. En G. Maia, & L. Zavala (Eds.), *El cine musical en América Latina: aproximaciones contemporáneas* (pp. 127 - 146). Salvador: EDUFBA.

Guerrero, J. (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *TRANS-Revista Transcultural de Música*(16), 1-22.

Guzmán, G. (comp.) (2019). *Malambo, truculencia y legado: apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera.* La Plata: Ediciones Gilardo Gilardi.

Hall, S. (2017). *Estudios culturales 1983. Una historia teorética.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: 2017.

Hall, S., & du Gay, P. (. (2003). *Cuestiones de identidad cultural.* Buenos Aires: Amorrortu.

Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film.* Cambrisge: Harvard University Press.
Heldt, G. (2016). Film-Music Theory. En M. Cooke, & F. Ford (Eds.), *The Cambridge companion to film music* (pp. 97-113). Cambridge: Cambridge University Press.
Hennion, A., 2002. *La pasión musical.* Barcelona: Paidós Ibérica.
Hess, C. A. (2013). Copland in Argentina: Pan Americanist Politics, Folklore, and the Crisis in Modern Music. *Journal of the American Musicological Society, 66*(1), 191-250.
Hobsbawm, E., & Ranger, T. (Eds.). (2002). *La invención de la tradición.* Barcelona: Editorial crítica.
Howell, A. (2015). *Popular film music and masculinity in action: a different tune.* New York: Routledge.
Hunter, M. (2014). Topics and Opera Buffa. En D. Mirka (Ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory* (pp. 61-89). New York: Oxford University Press.
Huyssen, A. (2006). *Después de la gran division. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
Instituto Cultural Cravo Albin. (2021). *Diccionario Cravo Albin De Música Popular Brasileña*. (Instituto Cultural Cravo Albin) Wilson Batista: https://dicionariompb.com.br/artista/wilson-batista/
Jaubert, M. (1970). Music on the screen. En C. Davy (Ed.), *Footnotes to the Film* (pp. 101-115). New York: Arno Press.
Jewell, R., & Harbin, V. (1982). *The RKO Story.* London: Oktopus Books Limited.
Kalinak, K. (1992). *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film.* Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
Kalinak, K. (2010). *Film music: a very short introduction.* New York: Oxford University Press.
Kalinak, K. (2015). Classical Hollywood, 1928–1946. En K. Kalinak (Ed.), *Sound: dialogue, music, and effects* (pp. 37-58). New Brunswick - New Jersey: Rutgers University Press.
Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946).* Buenos Aires: Ariel.
Karush, M. (2019). *Músicos en tránsito. la globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla.* Buenos Aires: Siglo XXI editores.
Kassabian, A. (2002). *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music.* New York: Routledge.
Kelly Hopfenblatt, A. (2019). *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación CICCUS - Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica.
Kohan, P. (1995). El lenguaje compositivo de Enrique Delfino. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*(14), 71-86.
Kohen, H. (2000). Estudios San Miguel. Ruleta, películas y política. En C. España (Ed.), *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933/1956:* , (pp. 336-385). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine. La redención de la realidad física.* Barcelona: Paidós.
Kriger, C. (2010). Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943). *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*(10), 261-281.
Lack, R. (1997). *Twenty four frames Under: a Buried History of Film Music.* London: Quartet Books.
Laing, H. (2007). *The Gendered Score: Music in 1940s Melodrama and the Woman's Film.* Aldershot: Ashgate.
Lamarque, L. (1986). *Libertad Lamarque. Autobiografía.* Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
Latham, A. (Ed.). (2008). *Diccionario enciclopédico de la música. Oxford Companion to Music* . Mexico: Fondo de Cultura Económica.
Latour, B., 2008. *Reensamblar lo social: una introducci6n a la teoria del actor-red.* Buenos Aires: Ediciones Manantial.
Lawrence, A. (1991). *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema.* University of California Press: Berkeley.
Lerner, N. (2001). Copland's Music of Wide Open Spaces: Surveying the Pastoral Trope in Hollywood. *The Musical Quarterly, 85*, 477-515.
Lerner, N. (Ed.). (2010). *Music in the Horror Film. Listening to Fear.* New York: Routledge.

Liut, M. (2022, octubre - noviembre). Representaciones musicales de la nación. Teorías, prácticas, repertorios. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.
Lomax, A. (2017 [1968]). *Folk song style and culture*. New York: Routledge.
London, K. (1936). *Film music.* London: Faber and Faber Ltd.
López González, J. (2006). La música cinematográfica de Astor Piazzolla. *Imafronte*(18), 29-44.
Lugones, L. (1992). *El payador y antología de poesía y prosa.* Caracas: Biblioteca Ayacucho.
Lusnich, A. (2010). Tensiones y rasgos experimentales en el drama rural/indigenista latinoamericano de los períodos de transición y modernización. *Congreso; Segundo Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.* Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA).
Lusnich, A. L. (2007). *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino.* Buenos Aires: Biblos.
Lusnich, A., Cuarterolo, A., & Díaz, S. (2005). *Cilizacion barbarie en el cine argentino latinoamericano.* Buenos Aires: Biblos.
Lyon, J. K. (1982). *Bertolt Brecht in America.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
Maia, G. (2018). Musicais cinematográficos latinoamericanos da era de ouro: tangueros, prostibulares, carnavalescos. En G. Maia, & L. Zavala (Eds.), *El cine musical en América Latina : aproximaciones contemporáneas* (pp. 61-98). Salvador: EDUFBA.
Maia, G. (2020a). Fluxos translatinosde canções os musicaisde ouro atino-americanos. En H. Duarte Valente, R. Lopes Farias, & S. L. Pereira (Eds.), *Uma vereda tropical: a presença da canção hispânica, no Brasil* (pp. 65-77). Letra e Voz.
Maia, G. (2020b). Canção popular e cinema: memórias, identidades e um falso problema. En Y. Aguilera (Ed.), *Mordaças no cinema da América Latina* (pp. 147-175). São Paulo: República do Livro.
Maia, G., & Zavala, L. (Eds.). (2018). *El cina musical en América Latina: aproximaciones contemporáneas.* Salvador: EDUFBA.
Maldonado, L. (2020). *Redefinición de la figura de la ingenua en el cine clásico argentino. Ingenuicidad sexual e ingenuicidad política.* [Tesis de Maestría], Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
Manrupe, R., & Portela, M. (2005). *Un diccionario de films argentinos.* Buenos Aires: Corregidor.
Manso, C. (2008). *Juan José Castro.* Buenos Aires: De Los Cuatro Vientos.
Maranghello, C. (2018). No todo fue tango y rock en el cine musical argentino (1933/1955). En G. Maia, & L. Zavala (Eds.), *El cine musical en América Latina : aproximaciones contemporáneas* (pp. 147-182). Salvador: EDUFBA.
Marks, M. (1997). *Music and the silent film : contexts and case studies, 1895-1924.* New York: Oxford University Press.
Martin, G. (1991). La literatura, la música y el arte de América Latina 1870-1930. En L. Bethell (Ed.), *Historia de América Latina: América Latina cultura y sociedad: 1830-1930* (pp. 158-228). Barcelona: Crítica.
Martínez Moirón, J. (1971). *El mundo de los autores. Incluye: La historia de S.A.D.A.I.C.* Buenos Aires: Sampedro Ediciones.
Matallana, A. (2006). *Locos por la Radio. Una historia de la radiofonía en la Argentina entre 1923-1947.* Buenos Aires: Prometeo Libros.
McClelland, C. (2012). *Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century.* Lanham: Lexington.
McClelland, C. (2014). Ombra and Tempesta. En D. Mirka (Ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory.* Oxford: Oxford University Press.
McKee, E. (2014). Ballroom Dances of the Late Eighteenth Century. En D. Mirka (Ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory* (pp. 164-193). Oxford University Press.
Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine.* Barcelona: Planeta.
Meyer, L. (2001). *Emoción y significado en la música.* Madrid: Alianza Música.
Miranda, L., & Rodríguez Riva, L. (Eds.). (2019). *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina (Vol. 1). Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960).* Shangrila Ediciones.
Móndolo, A. (2001). *Música clásica argentina.* Roberto García Morillo: http://www.musicaclasicaargentina.com/garciamorillo/

Monelle, R. (2000). *The sense of music. Semiotic essays.* Princeton: Princeton University Press.
Monelle, R. (2006). *The musical topic: hunt, military, and pastoral.* Indiana: Indiana University Press.
Montero, R. L., & Cirio, N. P. (2012). *Rita Montero. Memorias de piel morena. Una aforargentina en el espectáculo.* Buenos Aires: Dunken.
Moore, S. (2013). The flat second to tonic "Jaws" motif in Heavy Metal and film music: transformations and Orientalist use of the pianto topic. *International Conference on Music Semiotics. In memory of Raymond Monelle* (pp. 464-473). Edinburgh: IPMDS – International Project on Music and Dance Semiotics.
Morales, I. (2019). La música de un pueblo fabulado: La dama duende de Luis Saslavsky. En *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1969)* (pp. 132-155). Santander: Shangrila.
Morales, I. (2021). *Hollywood en el cine argentino. Viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios (1933-1942).* Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/libros/hollywood-en-el-cine-argentino-viajes-practicas-esteticas-generos-e-imaginarios-1933-1942/
Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 365-377). Madrid: Akal.
Neumeyer, D. (Ed.). (2014). *The Oxford Handbook of Film Music Studies.* New York: Oxford University Press.
Neumeyer, D. (2015). *Meaning and Interpretation of Music in Cinema.* Bloomington: Indiana University Press.
Novati, J. (2018). *Antología del tango rioplatense. Volumen 1 Desde sus comienzos hasta 1920.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
Novick, S. (2008). Población y Estado en Argentina de 1930 a 1943. Análisis de los discursos de algunos actores sociales: industriales, militares, obreros y profesionales de la salud. *Estudios demográficos y urbanos, 23*(2), 333-373.
Nudler, J. (1998). *Tango judío. Del ghetto a la milonga.* Buenos Aires: Sudamericana.
Ogas, J. (2019). Julián Bautista en Argentina. Música de concierto y poética audiovisual. En D. Fugellie, U. Mühlschlegel, M. Pasdzierny et. al. (Eds.) *Trayectorias. Música entre América Latina y Europa 1945–1970* (pp. 163-175). Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz.
Ogas, J. (2021). La música de Julián Bautista para la película Casa de Muñecas. *La creación musical en la banda sonora, XIII Simposio Internacional.* Oviedo: Universidad de Oviedo.
Ordaz, L. (1977). El tango en el teatro nacional. En L. Alposta, L. Ordaz, & J. Couselo, *La historia del tango. El tango en el espectáculo* (pp. 1213-1287). Buenos Aires : Ediciones Corregidor.
Ortuño Martínez, B. (2012). «En busca de un submarino». Crónica a bordo del buque insignia del exilio republicano en Argentina: el Massilia. *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine, 9*.
Paiva, V. G. (2014). El campo de la música académica en Argentina y el problema de la identidad nacional, entre las décadas de 1890 y 1950. Los conservatorios privados: El caso del Conservatorio Beethoven. *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*. Ensenada: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.
Paladino, D. (2002, junio). El cine en dos por cuatro. (V. Sánchez-Biosca, Ed.) *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57- 69.
Parker, R. (1984, enero-febrero-marzo). Carlos Chávez y la música para cine. *Heterofonía*, 13-27.
Pelinski, R. (Ed.). (2000). *El tango nómade: ensayos sobre la diáspora del tango.* Buenos Aires: Corregidor.
Pellettieri, O. (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: Vol. 2, La emancipación cultural (1884-1930).* Buenos Aires: Galerna.
Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino.* Buenos Aires: Biblios-Fundación OSDE.
Perković, I., & Fabbri, F. (Eds.). (2017). *Musical Identities and European Perspective. An Interdisciplinary Approach.* Berna: Peter Lang AG.
Pickenhayn, J. O. (1966). *Gilardo Gilardi.* Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. Ministerio de Educación y Justicia. Subsecretaría del Cultura.
Piedras, P. (2019). Postales de Río: imágenes y canciones de un país carioca en el cine argentino clásico-industrial. *Contemporanea. Revista de comunicação e cultura, 17*(3), 392-411.

Pisani, M. (2006). *Imagining Native America in Music.* New Haven: Yale University Press.
Plesch, M. (1996). La musica en Ia construccion de Ia identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. *Revista argentina de musicología*, 57-68.
Plesch, M. (2008). La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. En *Los caminos de la música. Europa y Argentina.* Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
Plesch, M. (2019). Resisting the Malambo: On the Musical Topic in the Works of Alberto Ginastera. *The Musical Quarterly, 101*(2-3), 157–215.
Podestá, J. (2003). *Medio siglo de farándula: memorias de José J. Podestá.* (O. Pellettieri, Ed.) Buenos Aires: Galerna.
Posadas, A., Landro, M., & Speroni, M. (2005). *Cine sonoro argentino. 1933-1943.* Buenos Aires: El Calafate Editores.
Poveda, J. (2019). The Musical Representation of Latin America in Hollywood's First Sound Films (1927 -1932). En C. Gil Mariño, & L. Miranda (Eds.), *Identity Mediations in Latin American Cinema and Beyond: Culture, Music and Transnational Discourses* (pp. 28-47). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
Poveda, J. C. (2019). *Hello Friends, cantemos: la música en las representaciones de lo latinoamericano en largometrajes de ficción hollywoodense durante el período de la política del buen vecino (1933-1945).* [tesis doctoral], Universidad de Chile, Santiago de Chile.
Prendergast, R. (2014). *Film Music: a neglected art. A critical study of music in films.* New York: W.W. Norton & Company.
Pudovkin, V. (1960). *Film Tecnique and Film Acting.* New York: Grove Press Inc. .
Pujol, S. (1996). *Discépolo. Una biografía argentina.* Buenos Aires: Emecé.
Pujol, S. (2016). *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo.* Buenos Aires: Gourmet Musical.
Pujol, S. A. (1989). *Las canciones del inmigrante. Buenos Aires: Espectáculo musical y proceso inmigratorio. De 1914 a nuestros días.* Buenos Aires: Almagesto.
Ratner, L. (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style.* New York: Schirmer Books.
Real Academia de la Historia de España. (1999). *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Alejandro Gutiérrez del Barrio.
Ricoeur, P. (1990). *Freud: una interpretación de la cultura.* Mexico: Siglo veintiuno editores.
Rodríguez Riva, L. (2014). Cine, revista, música: la industria cultural en las primeras películas de Luis César Amadori. En R. Manetti, & L. (. Rodríguez Riva, *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano* (pp. 73-92). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
Rodríguez Riva, L., & Piedras, P. (2019). De tangos y tonadas: Carlos Gardel se encuentra. En L. M. (coords.), *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina (Vol. 1). Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960).* Shangrila Ediciones.
Rojas, W. (2012). *Cronología del movimiento surrealista. Síntesis comentada.* Santiago de Chile: Ediciones UC.
Romero, J. (2000). *Breve historia de la Argentina.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
Romero, J. (2001). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
Rossi, V., 1926. *Cosas de negros. Los oríjenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense.* Córdoba: Casa Editora Imprenta Argentina.
Russo, E. (2008). *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea.* Buenos Aires: Ediciones Manantial.
Russo, G., & Insaurralde, A. (2013). *Más allá del olvido. Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional* (Vol. I y II). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prosa y Poesía Amerian Editores.
Sabugo, M. (2013). *Del barrio al centro: imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense.* Buenos Aires: Café de las Ciudades.
Saitta, C. (2016). *Cine y música: textos reunidos.* Buenos Aires: Libraria.
Saítta, S. (2012). La cultura, 1930-1960. En A. Cattaruzza (Ed.), *Argentina. Mirando hacia adentro* (Vol. IV, pp. 245-310). Madrid: Fundación MAPFRE - Taurus.
Salgán, H. (2001). *Curso de Tango.* Buenos Aires: Fuego Lento Ediciones.

Sánchez, N. (2014). El “carnavalito quebradeño” representado en “La guerra gaucha”: música, letra y sonoridad. *Actas de la Undécima Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación.* Buenos Aires: Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”.
Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930.* Buenos Aires: Nueva visión.
Sarlo, B. (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina.* Buenos Aires: Nueva Visión.
Sarlo, B. (1997). Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro. En C. Altamirano, & B. Sarlo, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia* (pp. 143-176). Buenos Aires: Ariel.
Sasiain, S. (2022). Melodías de América: cine, diplomacia y negocios desde el sur. *Imagofagia*(25), 160–184.
Saura, N. (2005). Julián Bautista en el cine argentino. *Cuadernos hispanoamericanos*, 7-19.
Saura, N. (2010). Del teatro de Calderón al cine argentino: los cantares populares en La Dama Duende . El pelele y las coplas infamantes. *IX Congreso Argentino de Hispanistas* (pp. 1-10). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
Saura, N. (2013). *Los españoles en el cine argentino. entre el exilio republicano y el nacionalismo hispanófilo. (1936-1956).* [Tesis doctoral], Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Repositorio institucional de la Faculdad de Filosofia y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
Saura, N. (2018). De la voz y el papel a la pantalla: la fuerza de la canción popular hispánica en una joya del cine argentino. En G. Chicote, M. Masera, & V. Stedile Luna (Eds.), *Lyra mínima de la voz al papel: difusión oral y escrita de los géneros poéticos populares* (pp. 219-232). Morelia: Universidad Autónoma de México.
Saura, N. (2019). Bodas de sangre en la Argentina.En *Boletín GEC*,(24), 193-202.
Schwartz-Kates, D. (2006). The Film Music of Alberto Ginastera: An Introduction to the Sources and Their Significance. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, 27*(2), 171-195.
Schwartz-Kates, D. (2016). Reflexiones sobre el compositor Alberto Ginastera en el centenario de su nacimiento. Logros, retos y consideraciones para el nuevo siglo ginasteriano. *Revista Argentina de Musicología*, 115-130.
Schwarzstein, D. (1998). Actores sociales y política inmigratoria en la Argentina. La llegada de los republicanos españoles. *Exils et migrations ibériques au XXe siècle*, 249-272.
Segato, R. (2007). *La Nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.
Segato, R. L. (2010). Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje. *Crítica y emancipación. Revista latinoamericana de ciencias sociales, II*(3), 11-44.
Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
Slowik, M. (2014). *After the silents: Hollywood film music in the early sound era, 1926–1934.* New York: Columbia University Press.
Smoodin, E., & Martin, A. (2002). *Hollywood Quarterly. Film Culture in Postwar America, 1945-1957.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
Spring, K. (2013). *Saying it with songs: popular music and the coming of sound to Hollywood cinema.* New York: Oxford University Press.
Steiner, M. (2011). Scoring the film (1937). En J. Hubbert (Ed.), *Celluloid Symphonies. Texts and Contexts in Film Music History* (pp. 221-230). Berkeley: University of California Press.
Stilwell, R. (2007). The Fantastical Gap Between Diegetic And Nondiegetic. En D. I. Goldmark, L. Kramer, & R. Leppert (Eds.), *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema* (pp. 184-202). University of California Press.
Suárez, N. (2018). Amalia en el cine: 1936, la conquista de la ciudad. *Cuadernos de Literatura, 22*(43), 208-227.
Sullivan, J. (2008). *Hitchcock’s Music.* New Haven and London: Yale University Press.
Taccetta, N. (2017). *Historia, modernidad y cine. Una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin.* Buenos Aires: Prometeo Libros.

Taruskin, R. (2001, january 20). Nationalism. En *Oxford Music Online*: Oxford University Press https://doi.org/https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50846
Taylor, J. (1983). *Strangers in paradise. The Holywood émigrés, 1933-1950.* New York: Holt, Rinehart and Winston.
Thomas, H., & Buch, A. (Eds.). (2008). *Actos, actores y artefactos. Sociología de la tecnología.* Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
Thomas, H., & Liut, M. (2020, noviembre 17). Alianzas socio-tecnicas: ideas para repensar la historia de la música y la tecnología. [Video] Videoconferencias Universidad Nacional de Quilmes.
Ulanovsky, C., Merkin, M., Panno, J., & Tijman, G. (2009). *Días de radio 1920-1959.* Buenos Aires: Emecé.
Valles, R. (2014). *Fotogramas de la memoria. Encuentros con José Martínez Suárez.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Enerc - INCAA.
Varela, G. (2005). *Mal de tango. Historia y genealogía moral de música ciudadana.* Buenos Aires: Paidós.
Varela, G. (2016). *Tango y Política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina.* Buenos Aires: Ariel.
Vasey, R. (1997). *The World According to Hollywood, 1918–1939.* Madison: University of Wisconsin Press.
Vega, C. (1936). *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones.* Buenos Aires: G Ricordi.
Vega, C. (1981). *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
Vega, C. (2010). *Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
Veniard, J. (2015). El pericón. Su música. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, (29), 135-160.
Verdú, B. G. (2006). *Francisco Balaguer Mariel. Compositor y director (1896 - 1965).* Ibi: Adjuntament d'Ibi (Arxiu Municipal).
Viejo, B. (2008). *Música moderna para un nuevo cine. Eisler, Adorno y el Film Music Project.* Madrid: Akal.
Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Trans. Revista Transcultural de Música*.
Vila, P. (2000). Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. *Recepción artística y consumo cultural*, 331-369.
Villavicencio, S. (2018). La excepción racial: el reverso del relato republicano de la nación. En E. Rueda, & S. Villavicencio, *Modernidad, colonialismo y emancipación en América Latina* (pp. 181-206). Ciudad de Buenos Aires: CLACSO.
Williams, A. (1951). Orígenes del arte musical argentino. En A. Williams, *Obras completas* (Vol. IV). Buanos Aires: La quena.
Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura.* Barcelona: Paidós.
Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura.* Barcelona: Ediciones Península.
Williams, R. (2001). *El campo y la ciudad.* Buenos Aires: Paidós.
Winters, B. (2010). The Non- Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space. *Music & Letters, 91*(2), 224 - 244.
Winterson, J. (2021). *Railways & Music.* Huddersfield: University of Huddersfield Press.
Wolkowicz, V. (2022). "A (Latin) American in Paris": The educational experiences of Latin American composers in the French capital, 1880–1930. *21st Quinquennial Congress of the International Musicological Society.* Atenas: International Musicological Society (IMS).
Zucchi, O. (1978). *Historia del tango. Los estribillistas 1920-30* (Vol. 11). Buenos Aires: Corregidor.
Zylberman, D. (2014). Luis César Amadori y la construcción de una industria cultural argentina en la década de 1930. En R. Manetti, & L. (. Rodríguez Riva, *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano* (pp. 49-71). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Fuentes hemerográficas y documentales

Ábalos, J., Noé, P., Gigena Ábalos, J. (Producers), Noé, P., & Ábalos, J. (Directors). (2013). *Ábalos. Cinco hermanos. Una historia. Diez canciones. Capítulo 4 "Quebradeño"* [Video]. Argentina. https://www.youtube.com/watch?v=oxlrJw_vY4s&ab_channel=CePIA

Aguilar, E. (1940, mayo 23). Comentario sobre la música y el cine. El secreto de "La cucaracha". *Cine Argentino, III* (107), p. 34.

Alvarado, E. (1940, noviembre 7). El tango espera su gran película. Dice Francisco Canaro. *Cine Argentino*, pp. 66-67.

Alvarado, E. (1942, abril 2). Enrique Delfino no quiso cederle a Luigi Pirandello su personaje "Delfi". *Cine argentino, IV*(204), pp. 8-9.

Antheil, G. (1935, octubre). Music in the Film. *New Theatre, II*(10), pp. 14-15.

Argentina Sono Film. (1950, octubre 2). Contrato entre Argentina Sono Film y Juan Ehlert para la musicalización de Sangre Negra. Buenos Aires.

Bader, R. (Director). (2007). *The dawn of sound: how the movies learned to talk* [Video].

Bautista, J. (1943). Cuando florezca el naranjo [partitura manuscrita].

Bautista, J. (1944, octubre 22). La composición musical como fondo de películas. *La voz del aire*. (R. Yrurtia, entrevistador) Buenos Aires, Argentina. http://julianbautista.com.ar/espanol/varios/entrevistas.htm

Bautista, J. (1953, octubre 21). Entrevista en LR3 Radio Belgrano de Buenos Aires. (I. Chas de Cruz, entrevistador) Buenos Aires.

Binda, E. (2021a). Tangos grabados por Francisco Canaro (1915-1969).

Binda, E. (2021b). Grabaciones de Francisco Canaro excepto tangos (1915-1966).

Bourgeois, J. (1948, février). Musique dramatique et Cinéma. *La Ruvue du Cinéma, 2*(10), pp. 25-33.

Bullrich, E. E. (1925, agosto 5). Música. "Pacific 231" de Arthur Honegger. *Martín Fierro, 2*(20), p. 2.

Calvocoressi, M.-D. (1935, Summer). Music and the Film: A Problem of Adjustment. *Sight and Sound, 4*(14), pp. 57-58.

Cavalcanti, A. (1937, July). Music Can Provide Only Interior Rhythm says Alberto Cavalcanti. *World Film Nwes, 2*(4), 26-27.

Centeya, J. (1939, febrero 9). Escribe Centeya: Se abrió la puerta... *Cine Argentino*, p. 40.

Centeya, J. (1940a, febrero 15). La de Hugo y Amanda. (A. Á. Díaz, Ed.) *Cine Argentino, III*(93), p. 52.

Centeya, J. (1941a, abril 27). La de Carlos Hache. *Cine Argentino*, p. 39.

Centeya, J. (1941b, junio 26). La Leopoldina embrujada. *Cine Argentino*, p. 41.

Cerdà, M. (2014, junio 16). *Música de comedia y cabaret.* Blue moon: https://musicadecomedia.wordpress.com/2014/06/16/blue-moon/

Chaplin, C. S. (1928). El gesto comienza donde acaba la palabra o ¡los talkies! *Motion Picture Herald Magazine*.

Chas de Cruz, I. (Ed.). (1931, octubre 1931). La fabricación del equipo Aristofon. *El Heraldo del cinematografista. Segundo suplemento, I(2)*. Buenos Aires, Argentina.

Copland, A. (1941, octubre 17). La Música en el cine [Music in the Films, Conferencia]. (D. e. Collection, Compiler) Buenos Aires. https://www.loc.gov/item/copland.writ0081/

Copland, A. (s/f). Music in the Films. https://www.loc.gov/item/copland.writ0081/.

Correa, G. (s/f). Concierto patagónico (suite) [Recorded by J. Ehlert]. [Long Play, vinilo]. Buenos Aires, Argentina: Promúsica - Prodisa. Productores de Discos Asociados.

Dajos Bela. (1943, diciembre 1). *Sintonía, XI*(442), p. 1.

de Lys, D. (1933, julio 29). Transmite Avilés comentarios de cine. *Sintonía*, pp. 14-15.

de Oro, E. (1933, setiembre 23). Juan José Castro cree en el sentido musical del pueblo. *Sintonía*, pp. 16-17.

De Oro, E. (1933, setiembre 23). Juan José Castro cree en el sentido musical del pueblo. *Sintonía, 1*(22), pp. 16-17.

Díaz, A. (Ed.). (1938a, noviembre 24). Bodas de sangre. *Cine Argentino, I*(29), p. 4.

Díaz, A. (Ed.). (1938b, junio 9). Conservate en el rincón... *Cine Argentino, I*(5), p. 30.

Díaz, A. (Ed.). (1938d, setiembre 29). El cine checoslovaco nos envía un músico. Trabajará para la cinematografía argentina el maestro George Andreani. *Cine Argentino*, p. 38.

Díaz, A. (Ed.). (1938, junio 9). Conservate en el rincón. *Cine argentino*, p. 30.
Díaz, A. (Ed.). (1938c, octubre 6). El alma del pueblo a través de Rodolfo Sciammarella. Es el músico que ha sabido hablarle en su propio lenguaje. *Cine argentino, I*(22), p. 14.
Díaz, A. (Ed.). (1938f, junio 16). Galería de compositores. Rodolfo Sciammarella. *Cine Argentino*, p. 18.
Díaz, A. (Ed.). (1938g, junio 16). Música de fondo. *Cine argentino*, p. 10.
Díaz, A. (Ed.). (1938i, octubre 6). Por la Vía Láctea. *Cine Argentino*, p. 54.
Díaz, A. (Ed.). (1938k, octubre 13). Primeros compases. Lucio Demare nos da la primicia de su labor en "Frente a la vida". *Cine argentino*, pp. 8-9.
Díaz, A. (Ed.). (1938l, diciembre 29). Recordman de fondos musicales. Dieciséis películas lleva musicadas el joven compositor Alberto Soifer. *Cine Argentino, I*(34), p. 19.
Díaz, A. (Ed.). (1938m, junio 9). Romerianas. *Cine Argentino, I*(5), p. 66.
Díaz, A. (Ed.). (1938n, julio 14). Un músico que se identificó con nuestro gusto cinematográfico: Hans Dierhammer. *Cine Argentino, I*(10), p. 30.
Díaz, A. (Ed.). (1938o, octubre 27). El humorista que trabaja en serio. Enrique Delfino se incorpora definitivamente a la cinematografía. *Cine argentino*, pp. 16-17.
Díaz, A. (Ed.). (1938p, noviembre 3). El que pone las corcheas. Rodolfo Sachs ha compuesto el espíritu musical de varias películas argentinas. *Cine Argentino, I*(26), p. 53.
Díaz, A. (Ed.). (1939a, enero 5). Aprendió a tocar el bandoneón para conocer Europa y allá descubrió su vocación cinematográfica. *Cine Argentino*, pp. 38-39.
Díaz, A. (Ed.). (1939b, febrero 23). El trabajo difícil y paciente de los músicos de cine. Mario Maurano lleva "ambientadas" muchas películas con valiosos fondos musicales. *Cine argentino, II*(42), p. 44.
Díaz, A. (Ed.). (1939c, marzo 16). Entérese de esto. *Cine argentino, II*(45), p. 43.
Díaz, A. (Ed.). (1939d, diciembre 21). Música de fondo en nuestro cine. *Cine Argentino, II*(35), pp. 16-17.
Díaz, A. (Ed.). (1940b, 02 29). Manoel Barcellos se haya en Buenos Aires. "Speaker gentleman"de Radio Tupí de Río de Janeiro. *Cine argentino*, p. 66.
Díaz, A. (Ed.). (1940c, abril 25). Por primera vez una empresa norteamericana adquiere una canción argentina. *Cine Argentino, III*(103), p. 54.
Díaz, A. (Ed.). (1940d, abril 25). Regrabaron la música. *Cine argentino, III*(103), p. 53.
Díaz, A. (Ed.). (1940e, mayo 30). Rodolfo Sciammarella a Lumiton. *Cine Argentino, III*(108), p. 62.
Díaz, A. (Ed.). (1940f, julio 18). Una música criolla por todo el mundo. *Cine Argentino, III*(115), p. 42.
Díaz, A. (Ed.). (1941a, noviembre 6). Enamorado de nuestro folklore, tal es Alejandro Gutiérrez del Barrio. *Cine Argentino, IV*(183), p. 67.
Díaz, A. (Ed.). (1941d, abril 17). Plan de producción de Baires. *Cine Argentino, III*(154), p. 53.
Domínguez Riera, I. (1940, abril 25). La canción en el cine. (A. Díaz, Ed.) *Cine Argentino, III*(103), pp. 15-16.
Eisler, H. (1998 [1941]). Film Music - Work in Progress. *Historical Journal of Film Radio and Television*, 591-594.
El Heraldo del Cinematografista. (1932, octubre 19). El espectáculo radioteatral. (I. Chas de Cruz, Ed.) *El Heraldo del cinematografista, II*(68), p. 297.
Ernesto Ansermet. (1933, setiembre 30). *Sintonía*, (23), p. 131.
Fasano, L. (1944, agosto). Planofonía. *Cine Técnica, I*(7 y 8), pp. 435-437, 499-501.
Forqué, V. (2009, marzo 27). Verónica Forqué, la actriz y la historia familiar de los Vázquez - Vigo y José María Forqué. *Las 1001 noches.* [Video] (J. Petit, entrevistador) Canal 2 Andalucía, Canal Sur Televisión.
Furt, J. M. (1927). *Coreografía gauchesca, apuntes para su estudio.* Buenos Aires: Coni.
Gaceta Marinera. (2022, setiembre 22). Portal oficial de noticias de la Armada Argentina: https://gacetamarinera.com.ar/la-banda-de-musica-que-recorre-el-mundo/
Gaito, C. (1939, setiembre-octubre). Azahares rojos. [partitura manuscrita] Buenos Aires, Argentina.
García Blaya, R., & Pinsón, N. (s/f). *Todo Tango.* Malena - ¿Quién es Malena?: https://www.todotango.com/historias/cronica/89/Malena-Quien-es-Malena/
Ginastera, A. (1945). La música cinematográfica. (V. Ocampo, Ed.) *Sur, 14*(124), 92-94.

Ginastera, A. (1978, agosto 26). A fondo. Joaquín Soler Serrano entrevista a Alberto Ginastera. (J. Soler Serrano, Interviewer) Radiotelevisión Española (RTVE). Madrid. [Video] https://www.youtube.com/watch?v=mJ77KppJTMw
Gorbman, C. (s/f). *Chion is a poet in theoretician's clothing.* FilmSound: http://www.filmsound.org/chion/claudia.htm
Gutiérrez del Barrio. (1944, enero). Cómo escribo la música de una película. *Cine técnica, I*(1), p. 49.
Halffter, R. (1938 [edición facsimilar 1998], enero). Julián Bautista. *Música*(I), pp. 9-23.
Huntley, J. (1944, January). Film Music. *Sight and Sound, 12*(48).
Jones, C. (1946). Music and the Animated Cartoon. *Hollywood Quarterly, 1*(4), 364-370.
Julián Bautista. (n.d.). Recuperado el setiembre 7, 2019, Biografía: http://www.julianbautista.com.ar/espanol/varios/biografia.htm
King, N. (1944). Buena música para buenas películas. *Cine Técnica, 8*, 452-454.
Korn, J. (Ed.). (1936, junio 27). Tres buenas voces contiene el trío vocal Vázquez Vigo. *La canción moderna. Radiolandia, IX*(432), p. 58.
Korn, J. (Ed.). (1937a, agosto 14). 5 momentos de una gran audición. *Radiolandia, IX*(491), p. 6.
Korn, J. (Ed.). (1937b, marzo 20). George Andreani. *Radiolandia, IX*(470), p. 59.
Korn, J. (Ed.). (1937c, octubre 30). George Andreani afirma vigorosamente su personalidad. *Radiolandia, IX*(502), p. 22.
Korn, J. (Ed.). (1937d, junio 5). George Andreani. Triunfa simultáneamente en Bs. Aires, Nueva York y Praga. *Radiolandia, IX*(205), pp. 17-18.
Korn, J. (Ed.). (1938a, julio 23). Sellos argentinos. Pampa Film. *Radiolandia, XI*(540), p. 50.
Korn, J. (Ed.). (1938b, abril 30). Significación de la orquesta de Lucio Demare. *Radiolandia, XI*(538), p. 28.
Korn, J. (Ed.). (1938c, abril 2). Órdenes por onda corta. *Radiolandia, IX*(524), p. 22.
Korn, J. (Ed.). (1938d, 28 julio) Se dice que.... *Radiolandia*, XI(640), p. 48
La canción moderna. (1935, mayo 27). El cuarteto Buenos Aires en Valparaíso. *La canción moderna*, p. 31.
Landry, L. (1927, IV 28). Música y cinema. *Martín Fierro, 40*, 330-336.
Leigh, W. (1935, Winter). The Musician and the Film. *Cinema Quarterly, 3*(2), 70-74.
Locatelli, R. (1942, abril 9). La música en el cine es un arma de cultura. *Cine Argentino, IV*(205), p. 26.
Marin, C. (1939, marzo 23). Si no fuera atista de cine ¿qué le hubiera gustado ser? Contesta a nuestra pregunta Lucio Demare, el popular compositor y director de orquesta. *Cine argentino*, pp. 26-27.
Mercurio Musical. (1936, noviembre). El celuloide y la música. *Mercurio Musical, VI*(69), p. 23.
Mercurio Musical. (1942, diciembre). En memorian Jean Gilbert. *Mercurio Musical*, p. 15.
Milano, P. (1941, Spring). Music in the Film: Notes for a Morphology. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1*(1), 89-94.
Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. (1938, julio 12). Circular N°11. Buenos Aires.
Misraki, P. (s/f). Paul Misraki - Mémoires d'un compositeur. *[Archivos familiares con el acuerdo de los derechohabientes]*.
Misraki, Paul (s/f). Ray Ventura… Mémoires non éditées de Paul Misraki, archives familiares: http://www.paulmisraki.fr/ray-ventura.html
Morton, L. (1944-1946). Film Music of the Quarter. *Hollywood Quarterly*.
Motion Picture Herlad. (1939, mayo 13). (M. Quigley, Ed.) *Motion Picture Herlad, 135*(6), p.13.
Nelson, R. (1946, October). Film Music: Color or Line? *Hollywood Quarterly, 2*(1), 57-65.
Oficina de prensa. Estudios San Miguel. (1943). Julián Bautista. Eximio compositor español, ha compuesto la música del film "Los hombres las prefieren viudas".
Oficina de Prensa. Estudios San Miguel. (1943). Sugerencias del plan publicitario para Cuando florezca el naranjo. Buenos Aires.
Ondania, Graban la música de "Se abre un abismo". (1945, febrero 15). *Ondania, I*(37).

Otero, J. M. (2012, octubre 6). *Juan Ehlert.* Tangos al Bardo: http://tangosalbardo.blogspot.com/2012/10/juan-ehlert.html
Páez Arenas, A. (Ed.). (1944). Organización técnica Industrial de un Estudio Cinematográfico. *Cine Técnica, I*(8), pp. 488-490.

Páez Arenas, A. (Ed.). (1944, enero). *Cine técnica. Tratado técnico-práctico de cinematografía, 1*(1), pp. 25-48.
Páez Arenas, A. (Ed.). (1944, enero). Conocimientos básicos para abordar los distintos cursos de la cinematografía. Como se realiza una película. *Cine técnica. Tratado técnico-práctico de cinematografía*, pp. 25-48.
Paul Misraki. (s/f.). http://www.paulmisraki.fr/
Perkoff, L. (1937, April). Notes and Theories. *World Film News*, p. 41.
Ramos, J. (2018, enero 27). *Moll, el cerebro de la Orquesta Canaro.* marca.com: https://www.marca.com/blogs/ni-mas-ni-menos/2018/01/27/moll-el-cerebro-de-la-orquesta-canaro.html
Read, H. (1934). Experiments in counterpoint. *Cinema Quarterly, 1*(3), 17-21.
Renau, J. (1938 [edición facsimilar 1998], enero). Misión del Consejo Central de la Música. *Música*(1), pp. 5-8.
Reporter, [. (1939, marzo 16). La música en la pantalla. *Cine Argentino*, pp. 40-41.
Salas Vin, V. (1936, noviemnre). La Música Clásica y el Cine. *Mercurio Musical, VI*(69), pp. 10-11.
Soto, M. (2007, marzo 9). La dama del celuloide. Entrevista a Margarita Bróndolo. *Página 12*. https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3231-2007-03-09.html
Taboada, P. (2015, julio 9). *Enrique Pedro Delfino. Genio musical del tango romanza. Historia de su carrera artística.* Investigación tango: http://www.investigaciontango.com/inicio/index.php?option=com_content&view=article&id=234:enrique-delfino&catid=38:compositores&Itemid=58
Ventureira, R. (2011, noviembre 6). Precursor de las radionovelas en España. *La voz de Galicia*. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/santiago/2011/11/06/precursor-radionovelas-espana/0003_201111SX6P2994.htm
Watts, S. (1933-34, Winter). Alfred Hitchcock on Music Films. En an Interview with Stephen Watts. *Cinema Quarterly, 2*(2), pp. 80-83.
Zamecnik, J. S. (1913-1923). Sam Fox Moving Picture Music. Cleveland: Sam Fox Pub. Co.

Entrevistas

Agustina Herrera (2022, mayo 25)
Christophe Misrachi (2023, febrero 13)
Demare, María José. (2023, enero 26)
Lucio Demare (h.) (2020, septiembre 11)
Lucio Videla (2021, mayo 14)
Marina Becerra Álvarez de Escalante, (2020, setiembre 18).
Mario Maurano (h), (2020, setiembre 9)
Miguel Ángel Gilardi (2023, enero 30 y 31)
Olga Maurano (2020, setiembre 5-18).

Filmografía citada

Alippi, E. (1939). *Retazo*. Estudios SIDE
Allen, W. (1971). *Bananas*. Jack Rollins & Charles H. Joffe Production
Almodóvar, P. (2006). *Volver*. El Deseo
Amadori, L. C. (1938). *Madreselva*. Argentina Sono Film
Amadori, L. C. (1938). *Maestro Levita*. Argentina Sono Film
Amadori, L. C. (1939). *Caminito de gloria*. Argentina Sono Film
Amadori, L. C. (1939). *Palabra de honor*. Corporación Cinematográfica Argentina
Amadori, L. C. (1940). *El haragán de la familia*. Argentina Sono Film
Amadori, L. C. (1940). *Hay que educar a Niní*. Argentina Sono Film
Amadori, L. C. (1941). *La canción de los barrios*. Argentina Sono Film
Amadori, L. C. (1941). *Napoleón*. Argentina Sono Film
Amadori, L. C. (1941). *Orquesta de señoritas*. Argentina Sono Film
Amadori, L. C. (1941). *Soñar no cuesta nada*. Argentina Sono Film

Amadori, L. C. (1942). *Claro de luna*. Argentina Sono Film
Amadori, L. C. (1942). *El profesor Cero*. Argentina Sono Film
Amadori, L. C. (1942). *El tercer beso*. Argentina Sono Film
Amadori, L. C. (1942). *La mentirosa*. Argentina Sono Film
Amadori, L. C. (1943). *Carmen*. Argentina Sono Film
Amadori, L. C. (1945). *Santa Cándida*. Argentina Sono Film
Amadori, L. C. (1947). *Dios se lo pague*. Argentina Sono Film
Amadori, L. C. (1950). *Nacha Regules*. Argentina Sono Film
Amadori, L. C. y Soffici, M. (1936). *Puerto nuevo*. Argentina Sono Film
Arancibia, E. (1943). *Casa de muñecas*. Estudios San Miguel
Arancibia, E. (1947). *Romance musical*. Estudios San Miguel
Arancibia, E. (1951). *La orquídea*. Argentina Sono Film
Barletta, L. (1941). *Los afincaos*. Teatro del Pueblo
Bauer, J. (1940). *Explosivo 008*. Cruz del sur
Bayón Herrera, L. (1939). *Cándida*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Bayón Herrera, L. (1940). *El astro del tango*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Bayón Herrera, L. (1940). *El astro del tango*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Bayón Herrera, L. (1940). *Los celos de Cándida*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Bayón Herrera, L. (1941). *Cándida millonaria*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Bayón Herrera, L. (1941). *Joven, viuda y estanciera*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Bayón Herrera, L. (1941). *Peluquería de señoras*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Bayón Herrera, L. (1942). *La casa de los millones*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Bayón Herrera, L. (1942). *La novela de un joven pobre*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Bayón Herrera, L. (1942). *Secuestro sensacional*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Bayón Herrera, L. (1943). *La piel de zapa*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Bayón Herrera, L. (1943). *La suerte llama tres veces*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Beaumont, H. (1929). *The Broadway Melody* (La melodía de Broadway). Metro-Goldwyn-Mayer Pictures
Berger, L., Powell, M., Menzies, W. C. y Whelan, T. (1940). *The Thief of Bagdad* (El ladrón de Bagdad). London Films, Alexander Korda Films
Boneo, E. (1946). *El tercer huésped*. Productora Sur
Borcosque, C. (1940). *Flecha de oro*. Argentina Sono Film
Borcosque, C. (1941). *La casa de los cuervos*. Argentina Sono Film
Borcosque, C. (1942). *Yo conocí a esa mujer*. Argentina Sono Film
Botta, A. (1939). *Bartolo tenía una flauta*. Corporación Cinematográfica Argentina
Butler, D. (1937). *The Little Colonel* (La pequeña coronela). Fox Film Corporation
Butler, D. (1937). *Ali Baba Goes to Town* (Alí Babá en la ciudad). 20th Century Fox
Cahen Salaberry, E. (1943). *Su hermana menor*. Argentina Sono Film
Cairo, H., Gunche, E. y Martínez de la Pera, E. (1915). *Nobleza gaucha*. Cairo Films
Capra, F. (1937). *Lost horizon* (Horizontes perdidos). Columbia Pictures
Catrani, C. (1943). *En el último piso*. Panamericana
Caviglia, O. (1938). *Con las alas rotas*. Argentina Sono Film
Chenal, P. (1943). *Todo un hombre*. Artistas Argentinos Asociados
Chenal, P. (1945). *Se abre el abismo*. Pampa Film
Christensen, C. H. (1942). *La novia de primavera*. Lumiton
Christensen, C. H. (1942). *Los chicos crecen*. Lumiton
Christensen, C. H. (1942). *Noche de bodas*. Lumiton
Christensen, C. H. (1943). *Dieciséis años*. Lumiton
Christensen, C. H. (1943). *Safo, historia de una pasión*. Lumiton
Christensen, C. H. (1946). *La dama de la muerte*. Chile Films
Cooper, M. C. y Schoedsack, E. B. (1933). *King Kong*. RKO Pictures
Cunill Cabanellas, A. (1942). *Locos de verano*. Lumiton
Curtiz, M. (1935). *Captain Blood* (El capitán Blood). Warner Bros
Davison, T. (1943). *Casi un sueño*. Pampa Film
De Rosas, E. (1939). *Atorrante*. Pampa Film

de Zavalía, A. (1935). *Escala en la ciudad*. SIFAL
de Zavalía, A. (1939). *La vida de Carlos Gardel*. Argentina Sono Film
de Zavalía, A. (1941). *Veinte años y una noche*. Establecimientos Filmadores Argentinos
de Zavalía, A. (1942). *Concierto de almas*. Estudios Baires
de Zavalía, A. (1942). *La maestrita de los obreros*. Argentina Sono Film
de Zavalía, A. (1942). *Malambo*. Establecimientos Filmadores Argentinos
de Zavalía, A. (1943). *Cuando florezca el naranjo*. Estudios San Miguel
Decoin, H. (1940). *Battement de coeur* (¿Por qué lates, corazón?). Ciné-Alliance
Demare, L. (1938). *Dos amigos y un amor*. Estudios Río de la Plata
Demare, L. (1939). *24 horas en libertad*. Estudios Río de la Plata
Demare, L. (1940). *Chingolo*. Pampa Film
Demare, L. (1940). *Corazón de turco*. Pampa Film
Demare, L. (1940). *El hijo del barrio*. Pampa Film
Demare, L. (1941). *El cura gaucho*. Pampa Film
Demare, L. (1942). *El viejo Hucha*. Artistas Argentinos Asociados
Demare, L. (1942). *La guerra gaucha*. Artistas Argentinos Asociados
Demare, L. (1951). *Los isleros*. Estudios San Miguel
Demare, L. y Fregonese, H. (1945). *Pampa bárbara*. Artistas Argentinos Asociados
Discépolo, E. S. (1940). *Caprichosa y millonaria*. Estudios SIDE
Discépolo, E. S. (1940). *Un señor mucamo*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Discépolo, E. S. (1941). *En la luz de una estrella*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Discépolo, E. S. (1942). *Fantasmas en Buenos Aires*. Argentina Sono Film
Discépolo, E. S. (1943). *Cándida, la mujer del año*. Argentina Sono Film
Discépolo, E. S., Schlieper, C. (1939). *Cuatro corazones*. Estudios SIDE
Disney, W., Iwerks, U. (1928). *Walt Disney's Mickey Mouse: Steamboat Willie* (Mickey Mouse: Barco de vapor Willie). Walt Disney Productions
Eisenstein, S. M. (1938). *Aleksandr Nevskiy* (Alexander Nevsky). Artkino
Elías, F. (1933). *Boliche*. Orphea Films
Ferreyra, J. A. (1931). *Muñequitas porteñas.* Patagonia Film
Ferreyra, J. A. (1935). *Puente Alsina*. Estudios SIDE
Ferreyra, J. A. (1937). *Besos brujos*. Estudios SIDE
Ferreyra, J. A. (1937). *Sol de primavera.* Argentina Sono Film
Ferreyra, J. A. (1938). *La ley que olvidaron*. Estudios SIDE
Ferreyra, J. A. (1938). *La que no perdonó*. Estudios SIDE
Ferreyra, J. A. (1941). *La mujer y la selva*. Sur Film
Fleming, V., Cukor, G. y Wood, S. (1939). *Gone with the wind* (Lo que el viento se llevó). Selznick International Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer Pictures
Ford, J. (1935). *The Informer* (El delator). RKO Pictures
Ford, J. (1939). *Stagecoach* (La diligencia). United Artists
Freeland, T. (1933). *Flying Down to Rio* (Volando a Río). RKO Pictures
Gance, A. (1927). *Napoleon* (Napoleón). Societé generale de films, Société Westi
García Villar, B. (1943). *Frontera Sur*. San Blas Films
Gillett, B. (1933). *Walt Disney's Silly Symphony: Three Little Pigs* (Los tres cochinitos). Walt Disney Productions, United Artists
Graciani, A. (1934). *Aves sin rumbo*. Meyler Films
Graciani, A. (1936). *Alhambra*. Producción Cinematográfica Española
Griffith, D. W. (1915). *The Birth of a Nation* (El nacimiento de una nación). David W. Griffith Corp.
Guibourg, E. (1938). *Bodas de sangre*. CIFA Producciones
Gurruchaga, R. (1938). *Pampa y cielo*. Cóndor Film
Harlan, R. (1941). *Cuando canta el corazón*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Huttula, G. (1936). *Compañeros*. Imasono Films
Ingram, R. (1921). *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Los cuatro jinetes del Apocalipsis). Metro Pictures Corporation
Jackson, W., Kinney, J., Luske, H. y Roberts, B. (1942). *Saludos amigos*. Walt Disney Productions
Livingston, J. (1990). *Paris is burning*. Miramax, Off White Productions Inc, Prestige

Mamoulian, R. (1941). *Sangre y arena*. 20th Century Fox
Martínez Sierra, G. (1941). *Canción de cuna*. Generalcine
Migliar, A. (1931). *Las luces de Buenos Aires*. Paramount Pictures
Migliar, A. (1941). *La quinta calumnia*. Pampa Film
Migliar, A. (1941). *Volver a vivir*. Pampa Film
Mileo, M. (1939). *La canción que tú cantabas*. Filmófono Argentina
Milestone, L. (1939). *Of Mice and Men* (La fuerza bruta). Hal Roach Studio
Moglia Barth, L. (1933). *Tango!*. Argentina Sono Film
Moglia Barth, L. J. (1934). *Riachuelo*. Argentina Sono Film
Moglia Barth, L. J. (1936). *Amalia*. Argentina Sono Film
Moglia Barth, L. J. (1937). *La casa de Quirós*. Argentina Sono Film
Moglia Barth, L. J. (1937). *Melgarejo*. Argentina Sono Film
Moglia Barth, L. J. (1937). *Melodías porteñas*. Argentina Sono Film
Moglia Barth, L. J. (1938). *El último encuentro*. Argentina Sono Film
Moglia Barth, L. J. (1940). *Con el dedo en el gatillo*. Argentina Sono Film
Moglia Barth, L. J. (1941). *Fortín Alto*. Argentina Sono Film
Moglia Barth, L. J. (1942). *Cruza*. Estudios San Miguel
Moglia Barth, L. J. (1942). *Ponchos azules*. (Estudio no acreditado)
Mom, A. (1948). *Cómo se hace una película argentina*. Festival del cine argentino. Mar del Plata
Mom, A. S. (1935). *Monte Criollo*. Argentina Sono Film
Mom, A. S. (1936). *Loco lindo*. Argentina Sono Film
Momplet, A. (1938). *Turbión.* Estudios Río de la Plata
Momplet, A. (1942). *El hermano José.* Argentina Sono Film
Momplet, A. (1942). *En el viejo Buenos Aires*. Estudios San Miguel
Momplet, A. (1943). *Los hijos artificiales*. Estudios San Miguel
Morera, E. (1934). *Ídolos de la radio.* Estudios Río de la Plata
Morera, E. (1937). *Así es el tango*. Porteña Film
Morera, E. (1940). *Un bebé de contrabando*. Estudios SIDE
Morera, E. (1942). *Melodías de América*. Estudios San Miguel
Mugica, F. (1939). *Así es la vida*. Lumiton
Mugica, F. (1939). *Margarita, Armando y su padre*. Lumiton
Mugica, F. (1940). *El solterón*. Lumiton
Mugica, F. (1941). *Los martes, orquídeas*. Lumiton
Mugica, F. (1941). *Persona honrada se necesita*. Lumiton
Mugica, F. (1942). *Adolescencia*. Lumiton
Mugica, F. (1942). *El pijama de Adán*. Lumiton
Mugica, F. (1942). *El viaje*. Lumiton
Mugica, F. (1943). *El espejo*. Lumiton
Mugica, F. (1943). *La guerra la gano yo*. Lumiton
Mugica, F. (1943). *La hija del ministro*. Lumiton
Naón, S. M. (1937). *Nobleza gaucha*. Productora Argentina de Films
Pelay, I. (1938). *El diablo con faldas*. Argentina Sono Film
Perojo, B. (1943). *Stella.* Pampa Film
Perojo, B. (1944). *La casta Susana*. Pampa Film
Reinhardt, J. (1935). *Tango Bar*. Exito Productions
Reinhardt, J. (1941). *Último refugio.* Estudios Baires
Renoir, J. (1934). *Madame Bovary*. Nouvelle Société des Films
Romero, M. (1935). *El caballo del pueblo*. Lumiton
Romero, M. (1935). *Noches de Buenos Aires*. Lumiton
Romero, M. (1936). *Don Quijote del altillo*. Estudios SIDE
Romero, M. (1936). *La muchacha de a bordo*. Lumiton
Romero, M. (1936). *Radio bar.* AIA de la Plata
Romero, M. (1937). *Fuera de la ley*. Lumiton
Romero, M. (1937). *Los muchachos de antes no usaban gomina*. Lumiton
Romero, M. (1938). *Mujeres que trabajan*. Lumiton

Romero, M. (1938). *Tres anclados en París.* Lumiton
Romero, M. (1939). *Gente bien*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Romero, M. (1939). *La modelo y la estrella.* Lumiton
Romero, M. (1939). *La vida es un tango*. Lumiton
Romero, M. (1939). *Muchachas que estudian*. Lumiton
Romero, M. (1940). *Casamiento en Buenos Aires.* Lumiton
Romero, M. (1940). *Isabelita.* Lumiton
Romero, M. (1940). *Luna de miel en Río.* Lumiton
Romero, M. (1941). *Mi amor eres tú*. Lumiton
Romero, M. (1941). *Yo quiero ser bataclana*. Lumiton
Romero, M. (1942). *Una luz en la ventana*. Lumiton
Romero, M. (1942). *Ven… mi corazón te llama*. Lumiton
Saraceni, J. (1964). *Cleopatra era Cándida.* Argentina Sono Film
Saslavsky, L. (1937). *La fuga.* Pampa Film
Saslavsky, L. (1938). *Nace un amor.* Pampa Film
Saslavsky, L. (1939). *El loco Serenata*. Argentina Sono Film
Saslavsky, L. (1943). *Eclipse de sol.* Estudios San Miguel
Saslavsky, L. (1945). *La dama duende*. Estudios San Miguel
Schlieper, C. (1941). *Papá tiene novia*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Schlieper, C. (1941). *Si yo fuera rica*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Schlieper, C. (1942). *Mañana me suicido*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Schlieper, C. (1943). *El sillón y la gran duquesa*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Soffici, M. (1935). *El alma del bandoneón*. Argentina Sono Film
Soffici, M. (1935). *La barra mendocina*. Argentina Sono Film
Soffici, M. (1937). *Cadetes de San Martín*. Argentina Sono Film
Soffici, M. (1937). *Viento Norte*. Argentina Sono Film
Soffici, M. (1938). *Kilómetro 111*. Argentina Sono Film
Soffici, M. (1938). *Kilómetro 111*. Argentina Sono Film
Soffici, M. (1939). *Prisioneros de la tierra*. Pampa Film
Soffici, M. (1940). *Cita en la frontera*. Argentina Sono Film
Soffici, M. (1943). *El camino de las llamas*. Argentina Sono Film
Soffici, M. (1943). *Tres hombres del río*. Estudios San Miguel
Susini, E. (1933). *Los tres berretines*. Lumiton
Tinayre, D. (1937). *Mateo*. Estudios Baires
Tinayre, D. (1941). *La hora de las sorpresas*. Estudios Baires
Tinayre, D. (1942). *Vidas marcadas*. Estudios Baires
Tinayre, D. (1947). *A sangre fría*. Cinematográfica Interamericana
Torres Ríos, C. (1943). *Fuego en la montaña*. Iberá Film
Torres Ríos, L. (1936). *El conventillo de la Paloma*. Julio Joly
Torres Ríos, L. (1937). *Lo que le pasó a Reynoso*. Julio Joly
Torres Ríos, L. (1938). *Adiós Buenos Aires*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Torres Ríos, L. (1939). *Los pagarés de Mendieta*. Cinematográfica Terra
Torres Ríos, L. (1941). *El mozo número 13*. Pampa Film
Torres Ríos, L. (1942). *¡Gaucho!*. Patagonia Film
Torres Ríos, L. (1942). *El comisario de Tranco Largo*. Iberá Film
Urgoiti, R. (1942). *Mi cielo de Andalucía*. Filmófono Argentina
Vatteone, A. C. (1939). *Giácomo*. Establecimientos Filmadores Argentinos
Vatteone, A. C. (1943). *Juvenilia*. Estudios San Miguel
Von Bolváry, G. (1932). *Ein Lied, ein Kuss, ein Mädel* (Una canción, un beso, una mujer). Super-Film GmbH
Wood, S. (1946). *Heartbeat* (Corazonada). RKO Radio Pictures
Wyler, W. (1949). *The Heiress* (La heredera). Paramount Pictures