

*Estrategias compositivas de George Andreani
para el cine clásico en Argentina y Chile*
*George Andreani's Compositional Strategies for Classical
Cinema in Argentina and Chile*

por

Martín Farías

Facultad de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, Chile
mefz1936@gmail.com

En este artículo analizo la música del compositor George Andreani para el cine argentino y chileno. Al revisar su filmografía disponible, se distinguen varias estrategias y recursos que, en su mayoría, hacían parte de las convenciones del modelo de acompañamiento del Hollywood clásico y los cines que siguieron ese referente. Este trabajo busca dilucidar cómo Andreani utilizó esos recursos y los aplicó en su trabajo como compositor de cine tanto en Argentina como en Chile. El marco teórico que sustenta esta pesquisa se inscribe en los llamados estudios de música en el cine, tanto sus referentes fundacionales desde el mundo anglo como los trabajos más recientes enfocados en América Latina. Este aparato conceptual se enlaza con testimonios de compositores y críticos de la época, así como un detallado análisis musical. La labor incluye la transcripción de varias piezas compuestas o arregladas por Andreani. Este estudio nos permite comprender de mejor manera las distintas aristas del trabajo de composición musical para el cine clásico en estos países: cuáles eran los requerimientos por parte de las compañías filmadoras, qué buscaban comunicar con la música y de qué manera los compositores materializaban todas esas necesidades a nivel sonoro.

Palabras clave: música en el cine, George Andreani, modelo de acompañamiento, cine clásico, análisis musical.

In this article I analyze the music of composer George Andreani for Argentine and Chilean cinema. By reviewing the available filmography, it is possible to distinguish a series of strategies and resources that, for the most part, were part of the conventions of the classical Hollywood scoring model and the cinemas that followed that referent. This paper seeks to elucidate how Andreani used these resources and applied them in his work as a film composer both in Argentina and Chile. The theoretical framework that sustains this research is inscribed in the field of Film Music Studies, both its foundational referents from the Anglo world and the most recent works focused on Latin America. This conceptual apparatus is intertwined with testimonies of composers and critics, as well as a detailed musical analysis. The work includes the transcription of a series of pieces composed or arranged by Andreani. This study shed light on the different aspects of the work of musical composition for classical cinema in Argentina and Chile: what were the requirements of the film companies, what they sought to communicate with the music and how composers materialized all these needs.

Keywords: film music, George Andreani, classical Hollywood scoring model, Classical Cinema, Musical Analysis.

INTRODUCCIÓN¹

Dejando atrás una promisoría carrera como músico en el cine checoslovaco y ante la amenaza que significó el auge del nacionalsocialismo, el compositor judío de origen polaco Josef Kumok (Varsovia, 1901-Buenos Aires, 1979) decidió migrar hacia América Latina, específicamente a Buenos Aires, donde se estableció a comienzos de 1937 (Glocer 2018: 2). Luego de adoptar el seudónimo de George Andreani, que lo acompañó por el resto de su vida, comenzó a insertarse en el medio fílmico porteño².

El compositor había ganado experiencia en el cine checoslovaco trabajando en una veintena de largometrajes, principalmente comedias producidas para diversos estudios en Praga. A su llegada a Buenos Aires se encontró con un medio cinematográfico que estaba creciendo con gran fuerza. Desde su arribo hasta el declive de su carrera a mediados de los cincuenta compuso música para más de ochenta producciones, la mayoría con Lumiton, uno de los estudios más relevantes del periodo, pero también con otras compañías argentinas. Además, tuvo un breve pero significativo paso por Chile cuando fue contratado por la empresa fílmica estatal Chilefilms entre 1945 y 1947 (Farías 2021: 46-47).

Considerando el total de realizaciones en que trabajó, estamos ante uno de los compositores más prolíficos del cine clásico en Argentina y Chile y que, además, tuvo experiencia en industrias fílmicas de diferentes países. Asimismo, su carrera se circunscribe claramente en el llamado periodo clásico del cine argentino que, siguiendo la periodización propuesta por Claudio España (2000: 22), comprende desde 1933 –cuando surgen las primeras películas sonoras– hasta 1957 –con el declive del modelo de estudios–.

Por estas razones, considero necesario el estudio de la obra de Andreani, no con el afán de destacar su figura en particular ni enarbolar retóricas de unicidad y genio. Por el contrario, el análisis de su labor musical para el cine puede aportar luces valiosas acerca de cómo era ser compositor en aquellos años, cuáles eran los requerimientos y necesidades que se esperaba de estos trabajadores y, sobre todo, de qué manera utilizaron la música para articular significado en diálogo con la imagen en movimiento.

El texto se divide en dos secciones. La primera establece una discusión pertinente a la base de fuentes de archivo y prensa para situar la llegada e inserción de Andreani al medio artístico argentino. Al mismo tiempo, se propone un panorama del oficio musical para el cine en aquellos años subrayando las necesidades y modalidades de trabajo que los compositores asumieron en la industria fílmica local.

En la segunda sección se despliega un análisis de su música para cine producida tanto en Argentina como en Chile, con el objetivo de dilucidar sus principales estrategias compositivas. Ante la ausencia de partituras originales se transcriben desde las películas mismas una selección de piezas³. Mediante el análisis, se establecen varios aspectos que se perfilan en su labor musical: el tipo de música y la instrumentación utilizada, el uso de

¹ Este trabajo forma parte del proyecto *Transnational Sounds: Modernity and Cosmopolitanism in Argentinian and Chilean Film Music (1937-1949)*, a cargo del autor de este artículo y financiado por el programa de postdoctorado ANID folio 74200021. Versiones preliminares de esta pesquisa fueron presentadas en encuentros académicos realizados en abril, mayo y junio de 2022 por la ARLAC-IMS, la Cineteca Nacional de Chile y la Sociedad Chilena de Musicología, respectivamente.

² Con el objetivo de facilitar la lectura y evitar reiteraciones se omiten los nombres de los directores de las cintas en el cuerpo del texto. Toda la información se encuentra detallada en la filmografía incluida en las páginas finales.

³ A lo largo de esta investigación ha sido imposible dar con las partituras originales de Andreani para el cine. Solamente sobreviven partituras de canciones escritas por el compositor y conservadas en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, en Buenos Aires.

temas y variaciones, el trabajo con el *leitmotiv*, los recursos para representar tensión, otredad y romance, el uso de efectos musicales y la inclusión de citas, reciclajes y posibles plagios⁴.

Es importante considerar que el grueso de los procedimientos analizados no son en ningún caso elementos que puedan atribuirse solamente a Andreani. Estas prácticas eran comunes a la música de cine de aquel periodo, notoriamente influida por lo que ha sido descrito como el modelo de acompañamiento del Hollywood clásico (Gorbman 1987: 73-91). Más que intentar distinguir aspectos únicos en el trabajo de Andreani, lo que nos interesa es poder comprender de qué manera este materializa las convenciones que se esperaban de la música de cine en su prolífica filmografía⁵.

MÚSICA PARA CINE EN ARGENTINA: ALGUNAS DEFINICIONES

La tarea de comprender cuáles eran las búsquedas y discusiones de la composición musical para cine en el medio argentino de los años treinta y cuarenta está limitada por varias dificultades. Las fuentes son escasísimas y están muy dispersas. Existen pocos testimonios por parte de los compositores del rubro. Asimismo, el grueso de los comentarios en la prensa y medios especializados aborda aspectos más generales de las producciones y solo muy excepcionalmente menciona la banda sonora.

Tras una exhaustiva revisión de fuentes, lo primero que hay que destacar es la notoria distancia entre los compositores académicos y los que trabajaban en la radio y la canción popular. Varios comentarios destacaron la labor de los primeros, augurando que ese sería el camino por seguir para mejorar la calidad de la música en el cine argentino (Bautista 1944; Maiztegui 1950: 139; Kimovsky 1943).

Sin embargo, salvo contadas excepciones, los compositores clásicos tuvieron una acotada participación en el cine argentino. Por ejemplo, hasta 1955, el reputado Alberto Ginastera había escrito la partitura de solo siete cintas, mientras que Roberto García Morillo escribió apenas dos. Por su parte, compositores con intereses más amplios y ligados al mundo de la canción popular como Mario Maurano, Tito Ribero o el mismo Andreani se ganaban la vida en el cine y podían llegar a trabajar en siete producciones en un solo año. Por tanto, su desempeño necesariamente estaría cruzado por otros factores. De hecho, una de las críticas que Andreani (1942) hacía de la música para cine en Argentina apuntaba a lo que consideraba una excesiva preocupación por la música misma en desmedro de los aspectos técnicos, sin considerar las condiciones materiales en que se producían esas obras.

En cuanto a las modalidades de trabajo y los requerimientos por parte de las compañías hacia los compositores encontramos ciertos puntos a considerar. El primero es que la composición se solía realizar una vez que la cinta estaba finalizada y, por ello, los tiempos de entrega debían ser rápidos para estrenar pronto. Los plazos iban entre los diez y los veinte días y

⁴ Las cintas argentinas fueron visionadas en el sitio web Cine.ar y por medio de la plataforma Youtube.com. Mientras que las chilenas se encuentran disponibles en el sitio web de la Cineteca Nacional. Su estado de conservación es diverso y, si bien en algunos casos existen materiales restaurados y con una buena calidad de sonido, en otros se trata de copias de calidad muy baja donde cuesta distinguir los elementos sonoros. Para una discusión acerca de estos problemas ver Navitski (2014) y Farías (2022).

⁵ Los estudios que han analizado la música en el cine argentino clásico distinguen con mucha claridad cómo las convenciones del cine hollywoodense permearon en el medio local. Lo relevante no era la originalidad sino la capacidad de componer de acuerdo con las necesidades requeridas. Para más detalles ver Chalkho (2019 y 2020) y Fouz Moreno (2022).

normalmente se requería entre 25 a 40 minutos de música⁶. Estos acelerados plazos eran considerados como una de las razones que limitaba la calidad de los resultados (Kimovsky 1943).

Una vez concluida la composición, la música debía ser grabada, cuestión que ocurría generalmente en una sala de la compañía filmadora y no necesariamente en un espacio acondicionado para la grabación musical, cuestión que repercutía en el resultado. El compositor Isidro Maiztegui, por ejemplo, se lamentaba de que las grabaciones se realizaran “en la galería que esté disponible, en medio de los decorados de la filmación del día y en el mejor de los casos con una rudimentaria caja acústica” (Maiztegui 1950: 137). A los problemas relacionados con la grabación hay que sumar el hecho de que no había en los estudios una orquesta estable, sino que se reclutaba a conjuntos para cada película. La revista *Cine Argentino* veía este hecho como un descuido grave por parte de las empresas filmadoras y añadía que esto se traducía en que los intérpretes muchas veces llegaban a la grabación sin conocer la partitura y prácticamente sin haber ensayado (*Cine Argentino* 1939: 40). El testimonio de Maiztegui coincide con esto, señalando que normalmente la orquesta grababa “después de dos o tres rápidas lecturas” y que las sesiones de grabación duraban entre seis y ocho horas, lo que, a su juicio, era un esfuerzo “sobrehumano” (1950: 137).

Lo cierto es que las compañías ni siquiera tenían a los compositores contratados, por lo que la posibilidad de tener una orquesta estable parecía aún más lejana. En un reporte acerca de los distintos estudios que existían hacia 1940 en Argentina, se observa que solamente dos tenían a músicos contratados: Mario Maurano en Argentina Sono Film y Rodolfo Sciammarella con Francisco Balaguer en Lumiton (*Heraldo del cinematografista* 1940).

Las relaciones entre compositores y compañías filmadoras no eran del todo fluidas y los resultados plasmados en las películas debieran ser entendidos como fruto de diálogos y negociaciones entre ambas partes. Andreani se lamentaba de que, pese a la importancia de la música, los productores la descuidaban (*Qué sucedió en 7 días* 1947). Asimismo, ciertos recursos musicales, como el *mickeymousing*, eran a menudo solicitados por los directores y productores. Esta técnica, proveniente de los dibujos animados, consistía en seguir e imitar los movimientos de los personajes por medio de la música. Para el compositor Julián Bautista eran simplemente “recursos fáciles” (Bautista 1944). De igual modo, la revista *Cine Argentino* lo consideraba un efecto ingenuo y reiterado que no aportaba a “crear estados de ánimo” y que solo causaba risa (*Cine Argentino* 1939: 40). No obstante, este tipo de recursos fueron ampliamente utilizados en la composición para cine de aquellos años, probablemente por petición de directores y productores, y se fueron estableciendo como marcas de lo cinematográfico⁷. En el caso de Andreani observamos un uso muy frecuente de estas estrategias. En la siguiente sección analizaremos cómo estos recursos funcionaban en casos específicos.

Más allá de los requerimientos puntuales, había varias tareas que los compositores debían asumir. A diferencia del gran referente de la época que fue Hollywood, donde los estudios contaban con departamentos dedicados a la música, en Argentina y Chile la situación fue mucho más precaria. Como sostiene Peter Wegele (2014: 13-15), biógrafo del célebre compositor de cine Max Steiner, los grandes estudios de Hollywood tenían un ritmo tan intenso de producción que establecieron una división muy específica del trabajo. Con el fin de tener a los compositores disponibles, contrataban orquestadores que completaban esas tareas. Steiner tenía orquestadores expertos que entendían sus requerimientos y terminaban el trabajo para que el compositor tuviera tiempo de componer para otra cinta. En esta línea, Kathryn Kalinak (1992: 17-19) sostiene que la música que finalmente

⁶ Tomando como referencia los testimonios incluidos en Maiztegui 1950: 137; Bautista 1944 y *Qué sucedió en 7 días* 1947.

⁷ Incluso las partituras del propio Bautista incorporaron estos elementos, como se aprecia en su música para la comedia *Cuando florezca el naranjo* (1943).

se escuchaba en las películas del Hollywood clásico era el producto de un trabajo colectivo que incluía al compositor, a orquestadores, copistas y a veces también arreglistas.

Sin embargo, en el cine argentino no hubo una división del trabajo como en Hollywood. Los compositores tenían a su cargo todas las labores descritas. No solamente debían componer las distintas piezas sino también orquestarlas, hacer arreglos cuando fuera necesario, ensayar con los intérpretes y dirigir la orquesta durante la grabación⁸. Como sugería Maiztegui, en el medio argentino los compositores se llevaban el trabajo que en Hollywood o Europa correspondía a “tres o más músicos (director musical del filme, compositor, instrumentador, director de orquesta)” (1950: 138)⁹. En el caso de Andreani vemos una situación muy similar, pues tanto en Argentina como en Chile estuvo a cargo de todas las labores relativas a la música. Solo en casos excepcionales sus funciones fueron más acotadas, aunque esto respondió a cuestiones coyunturales¹⁰.

ANÁLISIS MUSICAL DEL TRABAJO DE GEORGE ANDREANI

El visionado y análisis de la filmografía de Andreani arroja informaciones generales que son relevantes para comprender mejor su trabajo. Un primer punto es la diversidad de géneros cinematográficos en que participó. A diferencia de su labor en Checoslovaquia, donde trabajó principalmente en comedias, en Argentina y Chile abordó cintas dramáticas, de terror, policiales, melodramas, románticas y de aventuras.

Entre sus colaboraciones con diversos directores, el nombre que más se repite es el de Carlos Hugo Christensen, con quien trabajó en 23 realizaciones. También colaboró con otros directores relevantes en la época, como Manuel Romero, Carlos Schlieper y Mario Lugones. En una primera aproximación al material, mi hipótesis era que sería posible distinguir modalidades de trabajo que Andreani hubiera desarrollado con determinados directores. Sin embargo, el análisis no dio luces categóricas acerca de un modo de trabajo específico con un determinado director. De hecho, en algunos casos resulta llamativo cómo varía en diversos sentidos la música compuesta para filmes de un mismo realizador. Por ejemplo, cintas en que la música cubre el grueso de las acciones, como en *Águila blanca* (1941), o donde lo musical es muy acotado, como en *Noche de bodas* (1942), ambas dirigidas por Christensen para el sello Lumiton y estrenadas con menos de un año de diferencia.

Algo que sí se distingue con mayor claridad es que los dramas solían llevar más música, así como un desarrollo temático mayor. En las comedias, por su parte, el trabajo se concentraba en acompañar acciones con motivos breves, subrayar las situaciones cómicas y proponer un estado de ánimo general. Siguiendo los planteamientos del compositor Julián Bautista, en la comedia predominaba la “música del gesto” mientras que en el drama se debía crear el clima, “intensificar la acción dramática” y “subrayar las escenas culminantes” (Bautista 1953). Debido a que las narrativas del drama son generalmente más complejas, resulta lógico que se apostara por un trabajo más elaborado a nivel musical para poder guiar a la audiencia, recordándole la narrativa, los personajes y situaciones. Por el contrario, las comedias solían ser más sencillas y, por tanto, la música siguió derroteros diferentes. Se apostó más por los efectos musicales, valiéndose de pequeños motivos para reforzar acciones o movimientos, invitar a la risa y crear un clima lúdico y liviano desde la esfera sonora.

⁸ Las orquestas normalmente fluctuaban entre cuarenta y sesenta músicos. Ver más detalles en *Cine Argentino* (1938) y *Ecran* (1947).

⁹ La afirmación debe ser matizada para el caso europeo, pues en Checoslovaquia, por ejemplo, Andreani realizaba normalmente todas estas tareas.

¹⁰ Para una discusión en profundidad acerca de la inserción de Andreani en el cine argentino ver Farías (2023).

Ahora bien, la cantidad de música no se traducían siempre en un trabajo más elaborado o detallado en cuanto a temas y recursos. Esto se aprecia, por ejemplo, en la mencionada *Águila blanca*, cuya partitura cubre prácticamente toda la cinta, aunque el grueso de la música tiene un carácter atmosférico y se va repitiendo en las distintas escenas sin una función clara. A ratos, incluso, resulta incoherente el cambio de un tema a otro.

INSTRUMENTACIÓN: CONVENCIONES Y VARIANTES

Como dictaba la convención en aquellos años, Andreani privilegió la orquesta sinfónica y un lenguaje musical muy ligado al romanticismo y al postromanticismo tanto en comedias como en dramas. Como sostiene Mark Slobin, el uso de la orquesta sinfónica como el instrumento central de la música del cine clásico funcionó como “el verdadero definidor” del estilo (2008: 11). Sin embargo, hacia mediados de los cuarenta, Andreani pareció seguir la tendencia estadounidense y comenzó a incorporar arreglos e instrumentos cercanos al *swing*. Sin alejarse completamente del sinfonismo, el compositor articuló una síntesis entre orquesta clásica y *big band* muy en línea con las comedias hollywoodenses que apelaban a esas sonoridades para retratar el espacio urbano y la vida moderna. Este recurso se incluyó en filmes como *Adán y la serpiente* (1946) y *30 segundos de amor* (1947). El alejamiento del sinfonismo hizo parte de un proceso internacional que se inició en esos años y que se distinguirá más claramente en los cincuenta, cuando comienzan a aparecer otros formatos instrumentales para la musicalización del cine (Smith 1998: 3). A pesar de estas innovaciones, el grueso de la obra de Andreani está enmarcada en el modelo sinfónico que caracterizó al cine clásico.

TEMAS GENERADORES

Una de las estrategias que desarrolla el compositor es la utilización de un tema principal que no identifica necesariamente a un personaje, sino que engloba toda la trama y va variando a lo largo de la cinta para responder a los distintos estados de ánimo. *El inglés de los güesos* y *16 años* (1943) son dos casos representativos de este método.

El inglés de los güesos retrata el romance entre Balbina, una joven campesina, y James, un inglés que llega a la pampa en busca de fósiles. El tema musical recurrente subraya los desencuentros entre ambos. A diferencia de muchas piezas de Andreani, en este caso no hay una armonía fija y se acompaña en algunos momentos solo por la tónica en tono menor o en otros momentos añadiendo el acorde dominante en el segundo compás. Lo escuchamos por primera vez cuando Balbina saca agua de un pozo. James le pide agua, pero en un gesto de desprecio, ella la arroja al suelo (ver Ejemplo 1).



Ejemplo 1: Tema de *El inglés de los güesos*¹¹.

¹¹ Todas las transcripciones que se presentan fueron realizadas por el autor tomando como referencia el audio de las copias disponibles de las cintas. Los títulos de las piezas son solamente referenciales.

El tono menor y el movimiento descendente en la melodía establecen un estado de ánimo apesadumbrado. El tema en el oboe y un tenso tremolando en las cuerdas marcan el acorde menor que acompaña, anunciando la incomodidad de Balbina. Posteriormente escuchamos el tema en el oboe solo mientras James guarda sus pertenencias para volver a su país. Cuando se despiden de Balbina entran un par de guitarras acústicas haciendo arpeggios en tono menor. Los instrumentos evocan un aire folclórico que nos sitúa en la pampa, aunque no tocan una melodía reconocible. Balbina está triste porque se ha enamorado de James, pero no se atreve a confesárselo. En ese momento las guitarras ejecutan el tema subrayando las emociones de la protagonista. En la siguiente escena un coro *a cappella* canta el tema al tiempo que vemos al inglés despedirse de todos.

En *16 años* encontramos una estrategia similar de tema con variaciones. La película cuenta la trágica historia de Lucía, una adolescente que, por conflictos con su madre, Alicia, intenta suicidarse. Andreani trabaja con un motivo breve que sirve como material generador de variaciones de acuerdo con los propósitos narrativos (ver Ejemplo 2).



Ejemplo 2: Tema principal de *16 años*.

Siguiendo el análisis que realiza Rosa Chalkho (2019: 74), podemos ver que el tema aparece en los primeros minutos de la cinta en la esfera diegética, interpretado por una orquesta de jazz mientras Alicia baila con Gustavo. En varios momentos funciona como una representación del amor entre la pareja. Sin embargo, al avanzar el relato, el tema va adquiriendo un carácter trágico para representar la molestia de Lucía ante la relación de su madre con Gustavo.

En algunos momentos el tema se desarrolla, cambia de tono y asume diferentes arreglos. Pero en otros, bastan las cuatro primeras notas sin siquiera un acompañamiento armónico para destacar alguna conversación o una acción que será importante en la historia. En este caso, por su brevedad, el uso que Andreani le da a la melodía se asemeja mucho al que hace de los llamados *stingers* que veremos más adelante.

Si bien estos procedimientos podrían ser descritos simplemente como un *leitmotiv*, considero que la ambigüedad respecto de lo que representan los temas plantea la necesidad de una distinción. Mientras el *leitmotiv*, como veremos, se caracteriza por representaciones concretas, en este caso estamos ante temas que no simbolizan algo específico, sino que aglutinan todo el relato.

Mediante estos temas generadores, el compositor saca partido a elementos musicales breves aportando unidad a la banda sonora. Por medio de variaciones en instrumentación y estilo se adecúa a las distintas situaciones, aunque manteniendo siempre reconocible la melodía. Podemos suponer que, ante la exigencia de los estudios por finalizar rápidamente la música, este tipo de recursos resultaban eficaces para que los compositores pudieran cumplir con los plazos.

LEITMOTIV PARA EL DRAMA

El *leitmotiv* es un recurso que proviene del mundo de la ópera y que fue luego adoptado en la música de cine. Refiere a un tema musical usado para identificar a un personaje, un

objeto o incluso una idea (Buhler, Neumeyer y Deemer 2010: 200). Como apunta Kalinak (1992: 104), su utilización ha sido uno de los métodos más comunes para crear un sentido de unidad en la música de cine. El *leitmotiv* se va desarrollando mediante variaciones, diferentes arreglos e instrumentación, y en diálogo con las acciones que ocurren en la trama. Por estas razones, los compositores privilegiaron el uso de este recurso, que además se había establecido como una característica central del modelo de acompañamiento de Hollywood y de los cines que siguieron esa corriente.

Una estrategia que se distingue especialmente en la música de los dramas que escribió Andreani es la creación de un *leitmotiv* con métricas irregulares, armonía o líneas melódicas poco convencionales para presentar a personajes atormentados o que son vistos con desdén. Esto se aprecia, por ejemplo, en *Safo, historia de una pasión* (1943) en donde el vals que identifica a Selva, la protagonista, la presenta en un tono lúgubre y apesadumbrado (ver Ejemplo 3).

Ejemplo 3: Vals de Selva (*Safo, historia de una pasión*).

La melodía incluye tritonos en los compases 2, 4, 10 y 12. Este intervalo ha sido comúnmente asociado con ideas de lo diabólico y la muerte¹². Así, el tema presenta a la protagonista como una mujer marcada por la fatalidad. En cuanto a la armonía, la prominencia de acordes disminuidos subraya la disonancia sugiriendo tensión. Junto con esto llama la atención la sucesión de acordes que en lugar de dirigirse hacia los grados principales como el iv y el V, tiene movimientos muy limitados, pasando desde el si menor hacia el do#, el do natural o el do semidisminuido. Así, el tema parece dibujar desde la esfera armónica el ambiente opresivo y sin posibilidad de movimiento en que vive la protagonista.

En sus trabajos para el cine chileno, Andreani hace también uso de estos recursos. Por ejemplo, en *La dama de la muerte* (1946) que cuenta la historia de Roberto, un hombre que ante la desesperanza decide unirse a un club de suicidas. Para retratar al protagonista, el compositor escribe un tema en tono menor, con una serie de motivos descendentes, muchas notas de paso cromáticas y usando una métrica irregular de 7/8. Conjugando todos estos elementos, construye una pieza sombría y errática que dibuja al personaje (ver Ejemplo 4).

¹² Janet Halfyard (2010: 23) sostiene que en la música medieval el tritono adquirió un simbolismo especial, pues se le asoció con la presencia del diablo en la música. Este hecho ha sido aprovechado por la composición musical para aludir a ideas de lo diabólico y la alteridad.

Ejemplo 4: Tema de Roberto (*La dama de la muerte*).

En suma, advertimos cómo el trabajo con el *leitmotiv* no se limita a la simple identificación de personajes, sino que se busca retratarlos y establecer un comentario acerca de ellos. Es oportuno señalar que Selva en *Safo, historia de una pasión* es, a decir de Chalkho (2020: 147), una *femme fatale* que se aleja de la convención social de mujeres correctas e ingenuas. Así, la música funciona como una marca que la apunta y la distingue de otros personajes femeninos que poseen los atributos de corrección¹³. Al mismo tiempo, tanto en Selva como en Roberto, el tratamiento temático opera como un augurio de fatalidad. La música sugiere, mediante el uso de estas estrategias, que los personajes retratados no podrán escapar a los designios que cada historia les ha deparado.

EXOTISMO Y OTREDAD EN LA MÚSICA

Ralph Locke (2007: 483-484) define el exotismo musical como un proceso en el que se evoca, por medio de la música, a un lugar y su gente, que son percibidos como diferentes por quienes elaboran este producto cultural. Además, el autor clarifica que la exotividad dependerá no solo de las notas musicales sino también del contexto en que estas se enmarcan (Locke 2007: 479). Este punto es relevante al pensar en cómo la música sugiere exotismo en vínculo con la imagen cinematográfica. Locke (2009: 51-54) propone varios recursos musicales que son utilizados para apelar al exotismo en la música occidental: modos y armonías poco convencionales, escalas pentafónicas, cromatismo y cambios en la armonía, modos y escalas con alteraciones, ritmos o patrones melódicos repetitivos, sobrecarga de ornamentos y uso o evocación de instrumentos foráneos, entre otros.

Ya desde la era silente, el cine comenzó a hacer propios estos elementos para retratar a determinados lugares y personajes, como se distingue en las compilaciones de piezas musicales para el cine de aquellos años. Con la llegada del sonido sincrónico estas prácticas continuaron sin grandes cambios y, según sostiene Claudia Gorbman, varios estereotipos musicales han sido utilizados para la representación exotista como la pentafonía, patrones rítmicos repetitivos y las cuartas o quintas abiertas (2000: 235-236).

Siguiendo esta tendencia, Andreani hizo uso de varios de los recursos mencionados para construir retratos exotistas. En la mayoría de los casos se trata de representaciones

¹³ Como sostiene Kelly Hopfenblatt, Christensen pone en tensión el modelo del cine de ingenuas con melodramas eróticos que “presentaban modelos de feminidad alternativos” (2019: 76). Para un análisis en detalle de la música de esta cinta, ver Chalkho (2020).

caricaturescas de personajes que son acompañados con una música que subraya su origen foráneo y su comportamiento poco convencional. Pero en otros casos no se trata de extranjeros sino de personajes que, por diversas razones, son presentados como el otro. Así, el exotismo funciona no solo como un modo de establecer distinciones de nacionalidad u origen sino sobre todo para señalar personajes y comportamientos que se apartan de la norma y que, por tanto, deben ser marginados o temidos.

En *Con el diablo en el cuerpo* (1947), Valentina y Severo viajan desde Buenos Aires a la provincia, pero tienen un problema con su vehículo. En ese momento aparece el personaje llamado Alí, quien se detiene en la carretera para ayudarlos. Valentina le pregunta con coquetería si es musulmán y luego sugiere que estos se caracterizan por ser polígamos. Alí decide llevarlos a su casa a almorzar y entonces oímos la música que caracteriza a su hogar (ver Ejemplo 5):



Ejemplo 5: Tema de la casa de Alí (*Con el diablo en el cuerpo*).

La pieza utiliza una armonía muy sencilla de i-iv-V7-i, pero el gesto exotista se distingue por el tipo de melodía plagada de cromatismos y una figura rítmica que se reitera en cada compás. A esto se suman varios ornamentos que acompañan la melodía principal. Valentina coquetea con Alí para provocarle celos a Severo. Al entrar a la casa la música retorna mientras vemos al padre de Alí vistiendo un fez, sombrero marroquí, fumando una pipa de agua y disparando una pistola como si fuera un juguete. De este modo, se presenta un retrato caricaturesco de estos personajes y se destacan sus comportamientos extravagantes.

El personaje de Alí es interpretado por el actor Tito Gómez, conocido por su marcado acento cordobés. Al situarlo también como musulmán se produce una suerte de doble exotismo que lo distancia aún más de los protagonistas. Gómez era conocido en aquellos años por su acento que lo apartaba de la entonación rioplatense que dominaba la pantalla.

El viaje por la provincia que emprende la pareja protagonista se exacerba con esta representación exotista de los personajes que habitan la región cordobesa. Así, la cinta parece sugerir una forzosa relación entre la Córdoba argentina y la Córdoba española con la consabida influencia musulmana en aquella región ibérica.

Otro ejemplo de exotismo lo encontramos en *¿Por qué mintió la cigüeña?* Apolinario termina su relación con Cristina creyendo que ella le fue infiel. El hombre viaja a Brasil y le paga a una bailarina para que finja tener un romance con él y así producirle celos a Cristina. La situación ocurre en un local nocturno luego de dos números de baile con música brasileña y un número de *swing*. Sin embargo, cuando la bailarina llega, el estilo de la música cambia (ver Ejemplo 6):



Ejemplo 6: Tema de la bailarina (*¿Por qué mintió la cigüeña?*).

En esta pieza se condensan estereotipos que apelan al orientalismo: la armonía que transita entre la menor y si bemol mayor, es decir, la supertónica descendida que ha sido comúnmente asociada con ideas de exotismo y fatalidad¹⁴. A su vez, la rápida sucesión de motivos descendentes en el tercer compás, y los permanentes ornamentos en flauta que acompañan la melodía tocada por las cuerdas. Pero la representación del personaje no parece coincidir con la locación. A pesar de que oímos géneros brasileños durante la sección de números musicales, al momento de retratar a la bailarina, Andreani apela a otros recursos que asocian lo exótico con un comportamiento reprochable por los demás personajes. Los recursos musicales puestos en juego en esta escena sugieren que la bailarina es una mujer seductora o incluso una prostituta. Por tanto, la música la distingue de todos los demás personajes para castigar su comportamiento.

El retrato de este personaje está en una clara oposición al modo en que se presenta a la pareja protagonista utilizando una pieza alegre en tono mayor, con corchea *swing* y que incorpora varias notas *blues* articulando un sentido de sofisticación asociado al imaginario norteamericano. Si bien en su origen el *blues* tiene un carácter muy distinto y está directamente asociado a la cultura afroamericana, en el contexto argentino de la época y con el arreglo musical que propone Andreani, funciona como una alusión más banal hacia las sonoridades del jazz y el *swing* como sinónimos de glamur y cosmopolitismo (ver Ejemplo 7).

1 F C#7 Gm F G7 C

5 Am7b5 D7b9 Gm7b5 C7b9 F G7 Gm C7

Ejemplo 7: Tema de la pareja protagonista (*¿Por qué mintió la cigüeña?*).

En los casos analizados escuchamos una representación estereotipada que adscribe a los personajes a una supuesta otredad al tiempo que castiga sus acciones y comportamiento. El exotismo en estas películas nos muestra cómo los cines clásicos de la región reprodujeron los discursos hegemónicos en cuanto a raza y clase. Así, se presentaban países predominantemente blancos, cosmopolitas y modernos mientras lo que se apartaba de esa norma solía ser retratado desde estereotipos y exotismos, como los que hemos visto. En términos musicales, los procedimientos con los que Andreani trabajaba se enmarcaban de forma clara en los paradigmas del Hollywood clásico con las convenciones incorporadas de los cines anteriores y las formas escénicas previas como la ópera y el teatro.

¹⁴ Diego García-Peinazo afirma que el modo frigio, el intervalo de segunda menor y la supertónica descendida fueron “cruciales para representar España en el marco del exotismo y el orientalismo” en la música desde el siglo XIX (2019: 140). A su vez, Sarha Moore (2014: 210) subraya que en la música occidental la supertónica descendida ha sido generalmente asociada con la idea del otro y añade que se ha utilizado para retratar fatalidad, angustia o lo exótico.

EL VALS COMO ROMANCE

Siguiendo una larga tradición cinematográfica de asociaciones entre vals y romance, Andreani utilizó este ritmo permanentemente a lo largo de su filmografía para evocar una y otra vez el amor de pareja, el enamoramiento o el comienzo de una relación amorosa. Sorprende la similitud entre varias de estas piezas tanto por sus melodías muy estables y estructuradas como por sus armonías que hacen uso de secuencias asociadas con la música popular.

En *La novia de primavera* (1942), Cristina, una adolescente, se enamora secretamente de Pablo, un escritor. Un distintivo vals aparece en varias escenas empatizando con el embelesamiento de la protagonista hacia el hombre. Incluso en una escena vemos a ambos bailar al ritmo del vals que aparece en la esfera diegética como música de fiesta (ver Ejemplo 8).

The musical notation for Ejemplo 8 is presented in two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, an eighth note G4, and a quarter note F4. Above this staff are the chords F, Gm7, and C7. The second staff continues the melody with a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, an eighth note G4, and a quarter note F4. Above this staff are the chords F and Ebdim7.

Ejemplo 8: Vals de Cristina y Pablo (*La novia de primavera*).

La melodía tiene un breve movimiento cromático en el alzar, pero que desemboca en un acorde mayor creando una sensación de estabilidad. En términos armónicos, la primera sección utiliza un I-ii-V7-I, secuencia muy asociada a la canción popular. Es importante recordar que Andreani fue un cancionista prolífico en el cine checoslovaco y que ese bagaje fue quizás el que lo llevó a utilizar algunas secuencias armónicas habituales de la música popular, creando una atmósfera de frescura y jovialidad.

Este tipo de recursos aparece particularmente en las comedias. No obstante, Andreani utilizó el vals con propósitos similares en un oscuro drama, como fue *La dama de la muerte*. Alejado completamente de la frescura e ingenuidad de *La novia de primavera*, el ritmo de vals funciona en este caso para retratar el breve romance entre Roberto y Ofelia. Las tribulaciones del protagonista parecen calmarse temporalmente cuando conoce a esta mujer y comienzan una relación. Sin embargo, Roberto está condenado a morir y la música parece augurar que este romance terminará de una manera trágica (ver Ejemplo 9).

The musical notation for Ejemplo 9 is presented in two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (D minor), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note D4, an eighth note E4, a quarter note F4, an eighth note G4, and a quarter note A4. Above this staff are the chords Am, G#aug, C, D, and Dm. The second staff continues the melody with a quarter note D4, an eighth note E4, a quarter note F4, an eighth note G4, and a quarter note A4. Above this staff are the chords G7, C, E7, A7, and Dm.

Ejemplo 9: Vals de Roberto y Ofelia (*La dama de la muerte*).

La melodía que traza Andreani a simple vista parece sencilla, usando intervallos de terceras y cuartas. Sin embargo, si observamos las notas largas de cada compás en el primer sistema podemos distinguir una suerte de melodía interna que dibuja un movimiento cromático descendente. Desde el la en el primer tiempo fuerte, sol#, sol, fa# hasta el fa natural en el último compás del primer sistema. En cuanto a la armonía, destaca el uso de un acorde aumentado que subraya la tensión implícita en la escena. Los constantes cambios de acordes y modulaciones enfatizan la inestabilidad. Con todos estos recursos en juego, el vals retrata la relación amorosa, pero al mismo tiempo augura un destino fatal.

ARMONÍA DE AMOR

Una de las secuencias armónicas más características asociadas con la canción romántica es la célebre I-vi-ii-V7. Esta estructura fue la base de canciones norteamericanas célebres de los años treinta como “Blue Moon” de Richard Rodgers y Lorenz Hart o “Heart and Soul” de Hoagy Carmichael y Frank Loesser. Asimismo, Rubén López Cano (2005: 2-3) ha sugerido que esta progresión fue masificada en América Latina por medio del bolero y se convirtió en un recurso característico para aludir al romance¹⁵.

Esta secuencia armónica representa la relación entre Delia y Gerardo, pareja protagonista en *De turno con la muerte* (1951). Si bien en el grueso de la cinta predomina un tono lúgubre, el tema de amor articula un momento de alegría y cierta melancolía. Es relevante considerar que toda la acción está presentada como un recuerdo en que la pareja rememora su relación y posterior quiebre. Es quizás por eso que el compositor imprime un tono melancólico que se expresa en los arreglos para cuerdas muy dulces e íntimos, así como en las negras con punto del primer y quinto compás que parecen desajustar el ritmo (ver Ejemplo 10).

Ejemplo 10: Tema de amor (*De turno con la muerte*).

Escuchamos la pieza por primera vez cuando Delia ayuda a Gerardo con sus estudios de medicina. Más adelante, se vuelve a oír cuando Gerardo le obsequia un collar y, en un arreglo a toda orquesta con mayor expresividad, se oye nuevamente durante su despedida en el aeropuerto. Mediante esta secuencia armónica se establecen los momentos de amor y plenitud que vive la pareja, en contraste con las situaciones trágicas que surgen a partir de su separación.

¹⁵ En la misma línea, Philip Tagg (2014: 407) ha sugerido que esta secuencia armónica fue la base de innumerables éxitos del pop romántico estadounidense hacia fines de los años cincuenta.

En un tono más fresco y lúdico, la misma secuencia armónica funciona como tema central de *La pequeña señora de Pérez* (1944) y su secuela *La señora de Pérez se divorcia* (1945). La primera cuenta el romance entre el doctor Carlos Pérez y Julieta, una adolescente. El tema aparece en diversas ocasiones retratando el enamoramiento de la pareja (ver Ejemplo 11).

The image shows two staves of musical notation in treble clef, 2/4 time. The first staff contains four measures with chords C, Am, Dm, G7, C, Am, G7. The second staff contains four measures with chords F, Ab, G7, Am, C, D7, G7, C. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests.

Ejemplo 11: Tema de Carlos y Julieta (*La pequeña señora de Pérez*).

Escuchamos una versión rápida luego de su matrimonio cuando parten de luna de miel en tren. Luego, un arreglo más lento y algo melancólico cuando llegan a su nueva casa empatizando con las inseguridades de Julieta ante lo que será su nueva vida. Una versión diegética se oye posteriormente durante una fiesta mientras las parejas bailan alegremente. La secuencia armónica que da inicio al tema establece desde el primer momento la asociación con las ideas de romance y enamoramiento.

Sin embargo, en la secuela la relación se tensiona cuando Julieta piensa que su marido la engaña. La vemos muy triste llorando y observando una foto de él mientras entra una versión melancólica del tema que subraya su amor por él al tiempo que establece una atmósfera de tristeza. Más adelante, la protagonista conoce a Mauri, quien rápidamente se enamora de ella e intenta conquistarla. El tema retorna mientras ambos van en un automóvil y Mauri le expresa sus sentimientos. La escena es muy romántica y la música pareciera haber roto el vínculo con Carlos, pero en el momento en que Mauri besa la mano de Julieta, ella dice involuntariamente: “Carlitos”. Así, la música subraya que el amor representado por el tema sigue existiendo entre la pareja protagonista.

La secuencia armónica I-vi-ii-V7 funciona en diferentes contextos como una herramienta para aludir al enamoramiento. Apelando a las múltiples asociaciones con la canción popular romántica, el compositor recurre a estos acordes para comunicar rápidamente que existe una relación de amor entre los personajes retratados o que hay algún vínculo amoroso en juego.

EFFECTOS MUSICALES

Muchas veces las tareas de los compositores no pasaban solo por el desarrollo de temas y variaciones, sino por recursos o efectos musicales que se requerían. Andreani utilizó dos de estos muy característicos del modelo de acompañamiento de Hollywood: el *stinger* y el *mickeymousing*. El *stinger* es un acorde fuerte o también un motivo breve que se utiliza para acentuar una acción y dirigir la atención (Buhler, Neumeyer y Deemer 2010: 87). El *mickeymousing*, recordemos, es la técnica donde la música imita las acciones y

movimientos, como suele ocurrir en los antiguos dibujos animados (Buhler, Neumeyer y Deemer 2010: 85)¹⁶.

El *stinger* puede reducirse a una sola nota repentina que marca una acción o la aparición de un personaje, pero también puede tener usos más elaborados. En *La dama de la muerte*, Andreani compone un *stinger* muy característico que tiene una figura de quintillo que enfatiza la sensación de malestar y horror. Además, emplea un acorde muy disonante: un Mi menor al que le agrega una sexta y una novena (do# y fa#). Con esto, se construye una capa sonora muy densa que va a aparecer en los distintos momentos en que se anuncia la muerte (ver Ejemplo 12).

Ejemplo 12: *Stinger* (*La dama de la muerte*).

Escuchamos el *stinger* en el comienzo, durante la obertura y, posteriormente, cuando se presenta a Roberto, quien ha perdido todo su dinero apostando. Este hecho será el que lo lleva a unirse al mencionado club de suicidas. Por eso, la entrada del *stinger* funciona como un primer anuncio de muerte. El mismo *stinger* se volverá a oír cuando el protagonista se une al club y es elegido para morir. Hacia el final del filme, Roberto parece haber escapado de su destino y, sin embargo, la aparición del *stinger* señala su muerte a manos del hombre que inicialmente lo había llevado al club.

En cuanto al *mickeymousing* es posible distinguir su uso prácticamente en todos los trabajos de Andreani. Por ejemplo, *En el último piso* (1942) es una comedia cuya acción transcurre en un edificio y los personajes utilizan mucho los ascensores. Ante esto, Andreani incorpora un efecto de *glissando* en el violoncello para cada subida o bajada en ascensor. De este modo, se le da importancia a una acción que podría ser considerada secundaria, pero que con la música adquiere un atractivo especial.

Uno de los momentos predilectos del compositor para usar el *mickeymousing* son las bajadas y subidas de escaleras. Los escuchamos tanto en las comedias como en los dramas, aunque con estados de ánimo muy diferentes. Tal es el caso de *Una luz en la ventana* (1942) considerada como la primera cinta de terror argentina (Moore y Wolkowicz 2005: 61). Andreani incluye pizzicatos cuando los personajes bajan a un subterráneo donde se encuentra el misterioso protagonista. No hay una intención cómica, sino la de subrayar la acción y contribuir a crear una atmósfera de misterio. Por el contrario, en la comedia

¹⁶ En su estudio del cine sonoro temprano en Hollywood, Michael Slowik (2014: 162 y 274) plantea cómo el *mickeymousing* y el *stinger* eran utilizados como efectos cómicos, tomando prestadas convenciones de la era silente y los dibujos animados, y sostiene que estos usos persistieron desde el sonoro temprano hasta el periodo clásico.

Noche de bodas (1942) unos alegres pizzicatos acompañan los pasos de la protagonista que baja las escaleras para abrir la puerta principal.

Durante el periodo clásico existió un sentido de la ficción que se apoyó en gran medida en efectos musicales como el *mickeymousing* o los *stingers*. A pesar de las críticas hacia este tipo de recursos, como vimos en la primera sección, las realizaciones volvieron una y otra vez a ellos, pues funcionaron como verdaderas marcas de lo cinematográfico.

MARCHAS NUPCIALES

Uno de los recursos más característicos de la música de cine y que se ha convertido en un verdadero cliché es el uso de las marchas nupciales de Wagner y Mendelssohn para simbolizar matrimonios. Según Rick Altman (2004: 259) estas piezas aparecían ya en 1911 como parte de una compilación de músicas para acompañar películas que fue publicada en Nueva York. Luego, en 1924 fueron también incluidas en la célebre compilación de piezas para cine editada por Ernő Rapée (1974: 671-672)¹⁷. Al igual que muchos compositores de su época, Andreani usó estas piezas con diferentes propósitos. Así ocurre en *El último guapo* cuando el protagonista cuenta que ha estado ahorrando dinero para el matrimonio de su hija. En ese momento escuchamos las cuatro primeras notas de la marcha nupcial de Wagner en una trompeta con sordina. De este modo, se anuncia el matrimonio de la pareja (ver Ejemplo 13).



Ejemplo 13: Cita a la marcha nupcial de Wagner (*El último guapo*).

En otros casos vemos un uso más complejo de estas piezas. Por ejemplo, *Arroz con leche* (1950) comienza con una ceremonia de matrimonio. El padre de Mónica, la protagonista, la toma del brazo para llevarla al altar mientras suena una alegre versión de la marcha de Mendelssohn en violín con acompañamiento de pizzicatos. Pero de pronto, la novia cambia de opinión y decide arrancar del lugar. La música anuncia la decisión variando el arreglo de la marcha nupcial, esta vez con el pulso acelerado y en ritmo de *swing* mientras vemos a Mónica corriendo hacia la salida y marchándose en un auto. El motivo inicial se va repitiendo cada vez en un tono más alto, creando una tensión que va en ascenso (ver Ejemplo 14).



Ejemplo 14: Marcha nupcial de Mendelssohn y variaciones (*Arroz con leche*).

¹⁷ La referencia corresponde a la reedición publicada con motivo de su cincuentenario.

El ágil ritmo de *swing*, que promueve aquí ideas de goce y juventud, imprime un carácter completamente distinto a la solemne marcha nupcial. El giro hacia el *swing*, el recorte de la melodía y la seguidilla de cambios de tono subrayan la decisión de Mónica por permanecer soltera, rompiendo desde la esfera sonora con lo que se espera de una marcha nupcial.

Otra transformación de estas piezas se distingue en la mencionada *Con el diablo en el cuerpo*. Hacia el final se revela que Valentina quiere casarse con Severo. La sorpresa del protagonista al enterarse de la situación es subrayada por esta breve melodía (ver Ejemplo 15).



Ejemplo 15: Marcha nupcial de Wagner disonante (*Con el diablo en el cuerpo*).

Es una alusión a la marcha nupcial de Wagner, aunque completamente disonante. En lugar del intervalo inicial de cuarta justa que caracteriza a la pieza, Andreani usa una cuarta aumentada, es decir un tritono, apelando a las connotaciones negativas de este intervalo. A continuación, modifica también las notas del segundo motivo formando un descenso cromático desde fa# a mi. Con esta transformación se representa la idea de matrimonio, pero enfatizando la sorpresa y el desajuste que la noticia provoca en el protagonista.

Al describir su trabajo de compilación musical para el cine silente estadounidense, Max Winkler apuntaba que las marchas nupciales de Wagner y Mendelssohn se solían usar tanto para matrimonios, peleas matrimoniales y divorcios, cambiando el carácter tocándolas fuera de tono. De igual modo, señalaba que si estas se usaban para finales felices las convertían al jazz “sin piedad” (Citado en Altman 2004: 361)¹⁸. Las prácticas descritas se asemejan mucho a las que utiliza Andreani en su trabajo para el cine sonoro en Argentina y Chile. En la disyuntiva entre conservar o modificar las piezas originales, los músicos de cine optaron invariablemente por la segunda alternativa, cambiando, recortando y acomodando las obras a las necesidades de la película. Este tipo de piezas resultaban particularmente útiles para esos propósitos, pues eran fácilmente reconocibles por la audiencia. El mencionado ejemplo de *El último guapo* ilustra esta familiaridad, pues bastan solo las primeras cuatro notas para establecer el significado de la pieza. De igual modo, la marcha de Wagner en *Con el diablo en el cuerpo* sigue siendo reconocible, pese a los cambios que aplica Andreani, permitiendo una conjunción de símbolos que complejiza el discurso musical en un tiempo breve.

CITAS, RECICLAJE Y POSIBLES PLAGIOS

Uno de los principales hallazgos de esta investigación es que, al revisar, transcribir y analizar la música de la filmografía de Andreani, fue posible distinguir la reutilización de varias piezas preexistentes. Estas podemos clasificarlas en dos tipos: piezas compuestas por Andreani para una cinta que luego fueron reutilizadas en otra película, y uso de obras pertenecientes a otros compositores que no fueron debidamente acreditadas.

Respecto del primer caso, hacia el final de *La señora Pérez se divorcia*, la protagonista Julieta, levemente borracha, baila con su novio Carlos un vals que suena en la radio. Este

¹⁸ En inglés original: *If they were to be used for happy endings we jazzed them up mercilessly.*

vals pertenece a *Safo, historia de una pasión* y representa a Selva, la misteriosa protagonista que, como hemos visto, lleva una vida marcada por la tragedia y es considerada como una prostituta por otros personajes. Por medio de este recurso, la música establece que Julieta ha dejado de ser una joven ingenua y se ha convertido en una mujer adulta. El vínculo que se establece entre ambas cintas funciona como un comentario crítico acerca del rumbo que la joven Julieta podría tomar, asemejándolo con el de Selva.

Algunos años más tarde, en *¿Por qué mintió la cigüeña?* Andreani realiza una operación similar. La protagonista Cristina silba alegremente el tema central de *La señora Pérez se divorcia*. De este modo, se genera un vínculo entre los personajes de ambas películas, sugiriendo que Cristina se apronta a vivir una crisis matrimonial como la que sufrió Julieta en *La señora Pérez se divorcia*.

En otros casos, el uso de materiales preexistentes parece responder a otras necesidades. En *María Magdalena* (1954), Andreani utiliza un tema para identificar a la protagonista, el que ya había incluido años antes en *Deshojando margaritas* (1946) para retratar el romance entre la pareja principal. A pesar de que el arreglo es un poco más elaborado y con un mayor número de instrumentos, la melodía y la armonía son exactamente iguales. A diferencia de los casos anteriores, no se distingue un sentido claro en la reutilización de la pieza y difícilmente se podría establecer una relación entre tramas o personajes. Todo indica que el uso de este tema en *María Magdalena* responde simplemente al reciclaje de material para poder cubrir las necesidades de la cinta.

Además, encontramos la utilización de piezas de otros compositores, pese a que los créditos no lo especifican y la música aparece firmada en su totalidad por Andreani. Ejemplo de esto es *De turno con la muerte*, donde se incluye un arreglo del segundo movimiento de la Sinfonía VII, op. 92, de Beethoven. La pieza se usa tres veces a lo largo de la película marcando situaciones trágicas: la primera vez cuando Delia se entera de la muerte de su padre. Luego, cuando esta recuerda los maltratos que recibía de su jefe y, hacia el final, cuando Delia muere.

De igual modo, en la mencionada *María Magdalena* suena el aria de Bach perteneciente a su Suite para orquesta N° 3 en Re mayor, BWV 1068. La pieza acompaña la secuencia final cuando la protagonista emprende una larga caminata. Se establece un clima reflexivo que subraya la redención de la mujer.

Estos dos ejemplos corresponden a obras canónicas que podrían ser reconocidas por la audiencia. Pero en el siguiente caso se trata de una pieza menos conocida. *Los chicos crecen* (1942), cuenta la historia de Antonio, un hombre que se hace cargo de unos hijos ajenos. Andreani escribió el grueso de la partitura basado en este tema (ver Ejemplo 16):

Ejemplo 16: Tema principal (*Los chicos crecen*).

Como de costumbre, el compositor presenta el tema en un arreglo a toda orquesta, luego ofrece algunas dulces variaciones con la melodía en el oboe acompañado de celesta para retratar a los niños jugando. Posteriormente vemos a Antonio cuidando a los niños y escuchamos otro arreglo, esta vez cantado por un coro como una canción de cuna. En momentos de mayor dramatismo, se oye una fanfarria con el motivo descendente del primer compás o variaciones que toman aquel motivo para luego continuar hacia otras melodías. Pareciera ser uno de los característicos temas compuestos por Andreani. Sin embargo, esta pieza corresponde a una sección de “Als die alte Mutter” (*Canciones gitanas*, op. 55, N° 4) del compositor checo Antonín Dvořák que no fue acreditada en la cinta¹⁹. Al comparar las dos piezas se distinguen solo variaciones mínimas, pero tanto la armonía como la melodía son idénticas²⁰.

Casi una década después del estreno de *Los chicos crecen*, Andreani volvió a utilizar la obra de Dvořák en *De turno con la muerte*, y la autoría tampoco fue reconocida en los créditos. La pieza aparece en dos ocasiones en un melancólico arreglo para cuerdas retratando la triste situación de Delia, cuyo hijo enferma y finalmente fallece. El uso que Andreani da al tema en ambas películas tiene relación con el mundo infantil. En *Los chicos crecen* se trata de los hijos que quedan al cuidado de un hombre mientras que en *De turno con la muerte* es la enfermedad del pequeño niño que su madre cuida. No obstante, es difícil distinguir un uso simbólico o que pudiera conectar la trama de ambas producciones más allá de la genérica referencia a lo infantil.

Es plausible suponer que, ante el exigente ritmo de trabajo impuesto por los estudios, Andreani tomara, en determinados momentos, la decisión de reutilizar piezas propias e incluso obras de otros compositores aún sin las menciones correspondientes, para poder cumplir con sus obligaciones. Estos procedimientos van en contra de lo que el medio artístico esperaba de los compositores: la creación de música original escrita especialmente para la cinta. De hecho, en ese tiempo, la crítica en Chile cuestionó en duros términos a algunas producciones locales por usar músicas preexistentes de compositores como Debussy, Chaikovski, Schubert y Mozart en lugar de contratar a un compositor que escribiera una partitura original²¹.

Si bien este tipo de prácticas parecen haber sido habituales en el cine de la época, sabemos poco respecto de las razones y decisiones que hubo detrás. No tenemos certeza si esto era algo consensuado con la producción o si, por el contrario, era una decisión que tomaba el compositor por su cuenta. Es probable que algunas de estas piezas hayan sido reconocidas por el público y la crítica. Resulta difícil que se trate simplemente de plagiar obras tan célebres como las mencionadas de Bach o Beethoven y esperar que nadie se dé cuenta, pero el hecho de que no se incluyeran los nombres de las obras o alguna mención en los créditos plantea la interrogante. Recordemos que, en otros trabajos del mismo Andreani, el uso de piezas de otros autores fue consignado debidamente en los créditos, como en *La dama del collar* (1948) o *Volver a la vida* (1951), cuya música está basada en piezas de Chopin y Chaikovski, respectivamente.

Como bien sabemos, en la era silente el uso de músicas preexistentes era la práctica más habitual; con la llegada del sonido sincrónico, la partitura original fue ganando terreno y ya

¹⁹ Agradezco a Laura Angélica Carrasco Curíntzita quien me señaló esta información.

²⁰ La diferencia más notoria es que los tresillos en la pieza de Dvořák son de semicorchea. El fragmento usado por Andreani corresponde a la sección que va entre los compases 29 y 46 de la pieza de Dvořák. Partitura disponible en: [https://imslp.org/wiki/Gypsy_Songs,_Op.55_\(Dvořák,_Antonín\)](https://imslp.org/wiki/Gypsy_Songs,_Op.55_(Dvořák,_Antonín)) [acceso: 3 de noviembre de 2023].

²¹ Para mayores detalles ver Farías (2021: 49).

en el llamado periodo clásico se convirtió en la norma (Slowik 2014: 184). Una excepción fueron las mencionadas marchas nupciales de Mendelssohn o Wagner, que eran a menudo utilizadas sin referir a sus autores. No obstante, estos son casos excepcionales por tratarse de piezas con un simbolismo tan particular que no se puede comparar con otras obras, incluso de los mismos compositores.

Es difícil dilucidar las razones de estos hechos y las implicancias que pueden haber tenido para Andreani. Si bien en la época hubo algunas disputas por derechos de autor en la música del cine argentino, estas fueron principalmente reclamos y acusaciones entre compositores que estaban vivos²². En el caso de la utilización de músicas como las que hizo Andreani, los límites pueden haber sido más difusos, especialmente cuando se trataba de obras que ya estaban en el dominio público.

CONCLUSIONES

El medio cinematográfico tanto en Argentina como en Chile durante el periodo analizado fue un terreno de debates y negociaciones respecto de lo que se buscaba de la música. La labor de los compositores estuvo a menudo tensionada por las preferencias de estilo y forma que buscaban los estudios, así como por exigencias muy estrictas en torno a los tiempos de entrega. Por su parte, los compositores consideraban que su trabajo no era suficientemente valorado por las compañías filmadoras y que esto repercutía en la calidad de las obras resultantes.

En cuanto al análisis de la música de Andreani para el cine argentino y chileno podemos destacar varios puntos. En primer lugar, el hecho de concentrarnos en la carrera de un compositor en particular nos permite distinguir cuestiones que las miradas más panorámicas acerca de la música en el cine tienden a pasar por alto. En segundo lugar, la revisión de la filmografía del compositor en su conjunto, sin limitarse solo a los casos más llamativos musicalmente o a las películas más reconocidas, nos entrega luces valiosas de las diferentes aristas del trabajo musical en el cine. La comparación entre un gran número de producciones permitió, por ejemplo, notar la recurrencia de efectos como el *mickeymousing* o los *stingers*, de ciertas estructuras armónicas, así como de piezas y estilos característicos para representar la otredad, el matrimonio y el romance. Asimismo, fue el factor gravitante para reconocer la reutilización de piezas en películas diferentes.

Un tercer punto a considerar es que la transcripción de las piezas aporta una dimensión valiosa para el análisis, pues permite distinguir procedimientos melódicos, rítmicos y armónicos. Estos aspectos aportan un mayor entendimiento acerca de los usos de la música en las películas analizadas. Además, las transcripciones son una contribución para futuros estudios que puedan continuar esta línea de trabajo.

Un hallazgo llamativo de esta pesquisa es la reutilización de piezas propias y de otros compositores en las partituras de Andreani. Si bien son prácticas bastante habituales en la época, el hecho de poder revisarlas y constatar en detalle su utilización nos da luces más concretas acerca de un tema que no ha sido suficientemente abordado hasta ahora en el estudio de la música en el cine. Resulta difícil dilucidar las razones que llevaron a los compositores a tomar estas decisiones y cuáles fueron las implicancias que estas tuvieron en su trabajo. La situación plantea interrogantes respecto de la relevancia que tenían los derechos de autor y la acreditación de este tipo de usos en las cintas. Además, nos permite preguntarnos por las fronteras porosas entre utilizar piezas del dominio público, como de

²² Ver por ejemplo *Radiolandia* 1939 y *Heraldo del cinematografista* 1947.

hecho era la norma en la era silente, y la creciente valoración de la partitura original que se establecería durante el periodo clásico.

A modo de cierre, quisiera volver a subrayar cómo el análisis del trabajo de Andreani nos permite entender de mejor manera cómo era ser compositor de cine en aquellos años. El desafío ha sido poder dilucidar de forma desprejuiciada los distintos aspectos que implicaba este trabajo y cómo la música hacía parte de la construcción de significado en estos cines.

BIBLIOGRAFÍA

ALTMAN, RICK

2004 *Silent film sound*. Nueva York: Columbia University Press.

ANDREANI, GEORGE

1942 “La música ya tiene el lugar que merece”, *Heraldo del cinematógrafo*, Buenos Aires (8 de julio), s/p.

BAUTISTA, JULIÁN

1944 Entrevista hecha por Ricardo Yrurtia, Radio La Voz del Aire de Buenos Aires, 22 de octubre. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20100816144540/http://julianbautista.com.ar/espanol/varios/entrevistas.htm> [acceso: 4 de marzo de 2023].

1953 Entrevista hecha por Chas de Cruz, Radio Belgrano de Buenos Aires, 21 de octubre. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20100816144540/http://julianbautista.com.ar/espanol/varios/entrevistas.htm> [acceso: 4 de marzo de 2023].

BUHLER, JAMES, DAVID NEUMEYER, Y ROB DEEMER

2010 *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press.

CHALKHO, ROSA

2019 “Tópicos y dramatismo en la música de George Andreani para dos películas de Carlos Christensen”, *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología*. Pablo Jaureguiberry y Clarisa Pedrotti (editores). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, pp. 67-77.

2020 “Las figuras femeninas y su representación musical en la película Safo, historia de una pasión (1943)”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 91, pp. 147-66. DOI: 10.18682/cdc.vi91.3832

CINE ARGENTINO

1938 “Música de fondo”, *Cine Argentino*, Buenos Aires (16 de junio), s/p.

1939 “Un problema de fondo: la música de idem”, *Cine Argentino*, Buenos Aires (8 de julio), p. 40.

ECRAN

1947 “Paquete de noticias”, *Ecran*, 837, Santiago (4 de febrero), pp. 20-21.

ESPAÑA, CLAUDIO

2000 “El modelo institucional”. *Cine Argentino. Industria y clasicismo I y II. 1933-1956*. Claudio España (editor). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 22-157.

FARÍAS, MARTÍN

2021 *Identidad y política en la música del cine chileno (1939-1973)*. Santiago: Ariadna.

2022 “Música y sonido en el cine chileno: nuevas voces para viejas historias”. *Aniki*, IX/1, pp. 280-302.

2023 “Música en el cine argentino clásico: perspectivas a través del trabajo de George Andreani”. *Imagofagia*, 27, pp. 159-81.

FOUZ MORENO, MARÍA

2022 *La música de Isidro B. Maiztegui Pereiro en el contexto hispano-argentino. Migración, cine y sonidos de la identidad*. Granada: Libargo Editorial.

GARCÍA-PEINAZO, DIEGO

2019 “Héroes fríos, nación y distorsión. La batalla por la supertónica descendida como signo musical en el metal español”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32, pp. 137-57. DOI: 10.5209/cmib.65528

GLOCER, SILVIA

2018 “George Andreani: Varsovia, Berlín, Praga, Buenos Aires”. *Cuadernos Judaicos*, 35, pp. 46-83. DOI: 10.5354/0718-8749.2018.52016

GORBMAN, CLAUDIA

1987 *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.

2000 “Scoring the Indian: Music in the Liberal Western”. *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Georgina Born y David Hesmondhalgh (editores). Berkeley: University of California Press, pp. 234-253.

HALFYARD, JANET

2010 “Mischief Afoot. Supernatural Horror-comedies and the *Diabolus in Musica*”, *Music in the Horror Film*. Neil Lerner (editor). Nueva York: Routledge, pp. 21-37.

HERALDO DEL CINEMATOGRAFISTA

1940 *Heraldo del cinematografista*, Buenos Aires (3 de julio). p. 113.

1947 *Heraldo del cinematografista*, Buenos Aires (30 julio), p. 141.

KALINAK, KATHRYN

1992 *Settling the Score Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

KELLY HOPFENBLATT, ALEJANDRO

2019 *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40*. Buenos Aires: Ciccus.

KIMOVSKY, LEÓN

1943 “Debe mejorarse la calidad musical del film argentino”, *Heraldo del cinematografista*, Buenos Aires (7 de julio), pp. 127-129.

LOCKE, RALPH

2007 “A Broader View of Musical Exoticism”, *The Journal of Musicology*, 24, pp. 477-521.

2009 *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press.

LÓPEZ CANO, RUBÉN

2005 “Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”, *Nassarre*, XXI/1, pp. 59-76.

MAIZTEGUI, ISIDRO

1950 “La música en el cine”, *Anuario musical argentino*, 1, pp. 135-140.

MOORE, MARÍA JOSÉ Y PAULA WOLKOWICZ

2005 “Sobre monstruos, dobles y otras anomalías. El cine de terror argentino en las décadas de 1940 y 1950”, *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Ana Laura Lusnich (editora). Buenos Aires: Biblos, pp. 61-83.

MOORE, SARHA

2014 “The Other Leading Note: A Comparative Study of the Flat Second Pitch Degree in North Indian Classical, Ottoman or Arabian Influenced, Western, Heavy Metal and Film Musics”. Tesis doctoral, University of Sheffield.

NAVITSKI, RIELLE.

2014 “Reconsidering the Archive: Digitization and Latin American Film Historiography”, *Cinema Journal*, LIV/1, pp. 121-128.

QUÉ SUCEDIÓ EN 7 DÍAS

1947 “Diez días para una partitura”, *Qué sucedió en 7 días*, Buenos Aires (21 de enero), s/p.

RADIOLANDIA

1939 “Carta de Sciamarella”, *Radiolandia*, Buenos Aires (13 mayo 1939), s/p.

RAPÉE, ERNÖ

1974 *Motion picture moods, for pianists and organists*. Nueva York: Arno Press.

SLOBIN, MARK

2008 “The Steiner Superculture”, *Global Soundtracks. Worlds of Film Music*. Mark Slobin (editor). Middletown: Wesleyan University Press, pp. 3-35.

SLOWIK, MICHAEL

2014 *After the Silents: Hollywood Film Music in the Early Sound Era, 1926-1934*. Nueva York: Columbia University Press.

SMITH, JEFF

1998 *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. Nueva York: Columbia University Press.

TAGG, PHILIP

2014 *Everyday Tonality II. Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*. Nueva York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.

WEGELE, PETER

2014 *Max Steiner: Composing, Casablanca, and the Golden Age of Film Music*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

Filmografía

16 años (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1943).

30 segundos de amor (Luis Mottura, Lumiton, 1947).

Adán y la serpiente (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1946).

Águila blanca (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1941).

Arroz con leche (Carlos Schlieper, Emelco, 1950).

Con el diablo en el cuerpo (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1947).

Cuando florezca el naranjo (Alberto de Zavalía, Estudios San Miguel, 1943).

De turno con la muerte (Julio Porter, Lumiton, 1951).

Deshojando margaritas (Francisco Mugica, Lumiton, 1946).

El canto del cisne (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1945).

El diamante del Maharaja (Roberto de Ribón, Chilefilms, 1946).

El inglés de los güesos (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1940).

El último guapo (Mario Lugones, Chilefilms, 1947).

En el último piso (Catrano Catrani, Estudios San Miguel, 1942).

Fuera de la ley (Manuel Romero, Lumiton, 1937).

La dama de la muerte (Carlos Hugo Christensen, Chilefilms, 1946).

- La dama del collar* (Luis Mottura, Estudios San Miguel, 1948).
La muerte camina en la lluvia (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1948).
La novia de primavera (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1942).
La pequeña señora de Pérez (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1944).
La señora de Pérez se divorcia (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1945).
La serpiente de cascabel (Carlos Schlieper, Estudios San Miguel, 1948).
La trampa (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1949).
María Magdalena (Carlos Hugo Christensen, Argentina Sono Film, 1954).
Noche de bodas (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1942).
¿Por qué mintió la cigüeña? (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1949).
Safo, historia de una pasión (Carlos Hugo Christensen, Lumiton, 1943).
Una luz en la ventana (Manuel Romero, Lumiton, 1942).
Volver a la vida (Carlos Borcosque, Estudios San Miguel y Emelco, 1951).