

Migración, identidad y tópicos musicales en el cine clásico argentino

María Fouz Moreno

CEIP Plurilingüe de Monterroso¹

1. LA MIGRACIÓN EN EL CINE CLÁSICO ARGENTINO

Durante la segunda mitad del siglo XIX y, sobre todo, las primeras décadas del siglo XX, Argentina recibe, de forma constante, diferentes oleadas migratorias procedentes del «viejo» continente, principalmente, de Italia y de España, además de otros países del sur y del este europeo. Argentina era un país que se encontraba en plena expansión económica, en la época de las grandes migraciones masivas por cuestiones económicas y sociales que tienen lugar en el siglo XX, y la mayoría de los migrantes se instalaron en la capital bonaerense o en zonas urbanas, donde las posibilidades de acceso al trabajo eran mayores.

Este proceso migratorio tuvo una influencia destacada desde el punto de vista social, político, económico y cultural, principalmente en los núcleos urbanos y, sobre todo, una importancia significativa en la configuración de la sociedad argentina moderna. De este modo, los diferentes medios de comunicación argentinos, así como determinadas formas de expresión artística en auge en la época, como la literatura, el teatro, la radio y el cine se hicieron eco de las múltiples transformaciones derivadas del asentamiento de los diferentes grupos de migrantes. Además, también es importante destacar que dentro de los diferentes grupos sociales que llegaron a Argentina hubo un considerable sector de inmigrantes que se insertaron en el mundo intelectual y artístico, dejando una importante huella en el desarrollo de la producción cultural.

La representación del inmigrante en el cine tuvo una especial relevancia en aquellos países con una importante presencia migratoria como Argentina, debido al interés de los cineastas por reflejar la realidad de su época, mediante de la narración de acontecimientos históricos o a través de la ficción (Hernández Borge y González Lopo, 2007). Además, hay que tener en cuenta la huella que dejaron en el cine argentino y, consecuentemente, en la representación que desde esta industria se realizó del mundo de la emigración, los numerosos directores, actores, compositores o técnicos, entre otros, que llegaron desde Europa a lo largo del siglo XX. La industria cinematográfica argentina de la década de los treinta

¹ Este artículo se enmarca dentro del Proyecto de investigación “Música en España y el cono sur americano: transculturación y migraciones (1939-2001)” [MCI-20-PID2019-108642GB-I00].

y cuarenta, época que pertenece al denominado por España (2000) como período clásico o «años dorados» del cine argentino, refleja, desde diferentes puntos de vista, la mencionada diversidad migratoria y las situaciones de los emigrantes asentados en el país. Esto sucede ya desde una de las primeras películas del cine sonoro argentino *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933), producción a la que le seguirán otras como *El Conventillo de la Paloma* (Leopoldo Torres Ríos, 1936), *Así es la vida* (Francisco Múgica, 1939), *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939), *Los celos de Cándida* (Bayón Herrera, 1940), *Galleguita* (Julio Irigoyen, 1940), *Corazón de Turco* (Lucas Demare, 1940), *Cándida millonaria* (Bayón Herrera, 1941), *La Quinta Calumnia* (Adelqui Migliar, 1941), *El Comisario de Tranco Largo* (Leopoldo Torres Ríos, 1942) o *Esta guerra la gano yo* (Francisco Múgica, 1943), entre muchas otras.

Estas producciones de la industria cinematográfica argentina ponen de manifiesto, como cabría esperar, la diversidad migratoria desde diferentes puntos de vista, principalmente, a través de los personajes incluidos en los filmes, ya sean protagonistas o secundarios, así como en las historias narradas. Así, en los argumentos de las producciones cinematográficas encontramos una serie de tópicos referidos a la emigración que se repiten contantemente. En este sentido, en ellas se describe el arduo viaje que deben soportar hasta llegar a su destino; las dificultades de adaptación en el lugar de asentamiento, los contrastes socioculturales con la sociedad receptora y con otros grupos de migrantes; las adversidades y penurias económicas que debe superar; la búsqueda de progreso y de ascenso social; o la asimilación de las costumbres de la sociedad receptora, entre muchas otras. Estos aspectos se ponen de manifiesto apelando, en muchas ocasiones al sentimentalismo del espectador y, en algunas de ellas, a la comicidad. De igual modo, dentro de la aspiración de los cineastas por reflejar la sociedad multicultural de la época, en el cine argentino se crearon numerosos personajes paradigmáticos, que representaban los diferentes grupos de migrantes, por un lado, aquellos cuyo origen era europeo como el español, el gallego, el tano, el turco o el ruso; y, por otro, los que representaban los propios movimientos internos de los argentinos dentro de su territorio, con figuras como el gaucho, la china o el cabecita negra. Como indica Mestman, se reflejan de modo más explícito o alusivo los vaivenes de su inserción en la sociedad argentina, principalmente la porteña, con «historias que se remontan a los comienzos; a la presencia del inmigrante en el conventillo, lugar de cruce de tradiciones, costumbres y lenguas (y de gestación de los decires *cocoliche*), que el cine incorpora del sainete y el grotesco teatral» (2015: 190-191).

Así la realidad mostrada por las imágenes, las tramas empleadas o los personajes estereotipados y fácilmente reconocibles por el público provocaron que los propios inmigrantes aceptaran a figuras que les parodiaban y que dichos tópicos y estereotipos perdurasen en el tiempo. Es decir, en estas producciones cinematográficas no solo se ofrece la visión que los productores o directores tenían de los inmigrantes sino, también, los estereotipos que tenían incorporados los espectadores como miembros de la sociedad, por lo que en ocasiones se podían llegar a identificar con la imagen proyectada en la pantalla. Es necesario aclarar que entendemos por estereotipo, en el sentido apuntado por Núñez Seixas (2002: 11) es decir, como un «conjunto de creencias compartidas sobre las características de los miembros de una categoría social o un colectivo humano en sentido amplio, creencias que se refieren a los atributos y trazos personales, a las conductas predictibles y más a la ubicación socioespacial de los miembros de ese colectivo». De este modo, hay que tener en cuenta que, como señala Mestman, en la medida en que el cine «constituyó el principal vehículo audiovisual de construcción y circulación de imaginarios sociales durante la primera mitad del siglo XX», el análisis de las películas «reenvía necesariamente a cuestiones de identidad y ciudadanía, de política y cultura más generales» (2015: 188).

2. TÓPICOS MUSICALES E IDENTIDAD EN EL CINE DE LA DÉCADA DE LOS TREINTA

Como se ha apuntado al comienzo, el proceso de la migración hacia Argentina que tiene lugar, sobre todo, en el siglo XX, fue representado en diversas películas del cine clásico argentino de la década de los treinta. En estos filmes, la música cinematográfica también contribuye a representar la diversidad social y cultural del país a través del empleo de una serie de tópicos musicales, tal y como se puede observar en la banda sonora musical de las películas seleccionadas en este artículo: *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933), *El Conventillo de la Paloma* (Leopoldo Torres Ríos, 1936), *Así es la vida* (Francisco Múgica, 1939), *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939) o *Corazón de Turco* (Lucas Demare, 1940).

Las bandas sonoras de las películas anteriores fueron compuestas por diversos compositores argentinos, algunos de formación académica como es el caso de Isidro B. Maiztegui (formado en el Conservatorio de Música y Arte Escénico de Buenos Aires) o Lucio Demare (estudió con Vicente Scaramuzza, aunque cercano al mundo popular y del cine) y otros procedentes del mundo de la música popular, especialmente del mundo del tango, como Enrique Delfino o Alberto Soifer. Además, encontramos músicos migrantes, de origen europeo, como es el caso del español Francisco Balaguer, formado en el Conservatorio Superior de Música de Valencia bajo la guía de los maestros Ramón Martínez y Pere Sosa, exiliado en Argentina a raíz de la Guerra Civil española; o el músico de origen alemán Juan Ehlert que llega a Argentina huyendo de la Segunda Guerra Mundial².

| Año | Película | Compositor |
|------|------------------------------------|--|
| 1933 | <i>Los tres berretines</i> | Isidro B. Maiztegui Enrique Pedro Delfino |
| 1936 | <i>El conventillo de la paloma</i> | Eugenio De Briganti Enrique Pedro Delfino |
| 1939 | <i>Así es la vida</i> | (Dirección musical: Francisco Balaguer) |
| 1939 | <i>Cándida</i> | Alberto Soifer |
| 1940 | <i>Corazón de turco</i> | Lucio Demare (Instrumentación: Juan Ehlert) |

Coincidiendo con lo apuntado por Ferreyra (2018), acerca de la representación del inmigrante sirio-libanés en el cine argentino, estas películas no se ajustan estrictamente al patrón de géneros estandarizados, sino que presentan características de las comedias con algunos elementos del melodrama. Así, en estos largometrajes, «la bondad y generosidad esencial de los personajes protagónicos, contrastaban con la mezquindad y crueldad de los ricos, pero a la vez socavaban la moral convencional, ya que sus personajes se negaban a aceptar las estrictas reglas del melodrama» (Ferreyra, 2018: 92-93).

La música de las películas analizadas se inserta dentro de las tendencias estilísticas predominantes en el cine argentino del momento. Es decir, por un lado, sus bandas sonoras están compuestas principalmente por el uso del lenguaje sinfónico postromántico europeo y por el empleo de los códigos y técnicas expresivas del cine clásico de Hollywood de la época. Por otro, por la inclusión, siempre que la narrativa de la película lo requiere, de bloques musicales basados en músicas populares de origen rural o urbano, tanto de origen argenti-

² Para ampliar información sobre Isidro B. Maiztegui véase Fouz (2022a); sobre Lucio Demare véase Kohan (1999b: 454-455); sobre Enrique Delfino véase Kohan (1999a 442-443); y sobre Francisco Balaguer véase Arigiuel (2017: 46).

no como de procedencia europea, con el objetivo de reflejar la diversidad cultural y social del país en el siglo XX. Dicha diversidad social y cultural se refuerza a través del empleo de tópicos musicales, entendiendo el término en el sentido planteado por Hatten (2004), Monelle (2006) o Agawu (2009), para quienes el tópico musical es producto de una serie de relaciones entre el material musical y las correlaciones expresivas construidas alrededor del mismo, resultado de un proceso histórico y cultural. Como es sabido, cada cultura crea su propia sintaxis de tópicos musicales, a los que se les atribuyen una serie de cualidades específicas y que se encuentran condicionados por la utilización que se hace de ellos. El empleo de tópicos en el discurso musical genera en el espectador una serie de expectativas en las cuales influye considerablemente su experiencia auditiva previa. Así, desde el análisis musical observaremos las relaciones intertextuales que se generan en bandas sonoras, para lo que se ha tomado como referente metodológico la clasificación de las tipologías intertextuales propuesta por Ogas (2010).

A continuación analizaremos, a través de diferentes escenas de las películas mencionadas, cómo los compositores de estas producciones recurren al empleo diversos tópicos musicales en relación a las diferentes casuísticas migratorias representadas en la pantalla, con el objetivo de: crear tensión entre la tradición y la modernidad, fortalecer o contrastar la procedencia de los protagonistas o ampliar rasgos expresivos y reforzar los estereotipos que se construyen para dar autenticidad a los personajes. No obstante es conveniente aclarar que los ejemplos analizados son una selección de escenas y que en cada película encontramos otros ejemplos que podrían ser analizados en alguna de las otras categorías establecidas en el análisis.

2.1 Crear tensión entre la tradición y la modernidad

La tensión entre la tradición y la modernidad es un aspecto recurrente en las películas del cine clásico argentino. Así, el tópico de lo moderno suele aparecer representado a través del empleo de música popular urbana, generalmente de origen americano, y, en otras ocasiones, del tango, el cual constituye un modernismo propiamente argentino.

La tensión ligada al contraste generacional de los protagonistas se observa en una de las primeras películas del cine sonoro argentino, *Los tres berretines* (Lumiton, 1933) cuya banda sonora pertenece a Isidro Maiztegui y a Enrique Delfino. Como señala Karush (2013: 40) se trata de una reflexión cómica acerca de «la modernización, el consumo y la cultura de masas». En ella un inmigrante español, dueño de una ferretería, observa alarmado cómo su familia desatiende su hogar y trabajo para ocuparse de sus «berretines» de moda en los años treinta, es decir, el cine, el fútbol y el tango, viendo así alterado su sistema de valores tradicionales por estas nuevas prácticas culturales masivas. De esta forma, la tensión entre tradición y modernidad se erige como el hilo conductor del argumento y es reforzado por la música. Es conveniente aclarar que, dentro de la banda sonora, los bloques musicales formados por música popular argentina pertenecen a Enrique Delfino y los que siguen un estilo sinfónico fueron realizados por Isidro Maiztegui.

Aunque en los créditos iniciales del filme la música de jazz reemplaza al tango como signo de modernidad, ubicando el argumento «en una Buenos Aires cosmopolita, caótica y ultramoderna» (Karush, 2013: 40), el tango adquiere una función narrativa central, siendo la obsesión de uno de los hijos del protagonista, Eusebio, quien quiere convertirse en compositor de tango, a pesar de la oposición de su padre (el cual quiere que trabaje en el

negocio familiar) y de no tener conocimientos musicales. Gracias a su entusiasmo no desiste en su empeño y llega a componer la melodía del tango *Araca la cana*, original de Delfino, a partir de los sonidos producidos al golpear unas cacerolas en la tienda familiar, no obstante, debe pagar a un músico italiano para que le transcriba su composición y a un poeta para que le escriba la letra. En un primer momento, el músico engaña y ridiculiza a Eusebio componiendo una tarantela en vez de su ansiado tango. Finalmente, consigue que un músico le transcriba su tango, el cual es estrenado, con gran éxito, en un café por el «Conjunto Nacional Focile – Marafiotti», formado por el cantante Luis Díaz, acompañado por el trío del pianista José María Rizzuti, el violinista Vicente Tagliacozzo y el joven bandoneonista Aníbal Troilo.

Por otra parte, la tensión entre la tradición y la modernidad, ligada a la oposición entre las ideas conservadoras de una familia burguesa de principios del siglo XX y los nuevos porteños reaparece en la comedia, con tintes de melodrama, *Así es la vida* (1939) de Francisco Múgica. Esta producción cinematográfica está basada en la obra teatral homónima de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas de 1934, con la adaptación de Luis Marquina y, tal y como aparece en los créditos del filme, la música pertenece a Enrique Delfino y la dirección musical al músico español Francisco Balaguer.

En esta película se relata el devenir de una familia porteña burguesa a lo largo de treinta años, periodo en el que suceden los conflictos naturales de un hogar: el crecimiento de las tres hijas, el abandono del hogar familiar para crear sus propias historias de vida y la llegada de las nuevas generaciones. Como señala Kelly (2015:10) los sectores que protagonizan *Así es la vida* pertenecen a una burguesía industrial y profesional, que era descendiente de inmigrantes. Este último aspecto es «uno de los factores fundamentales para promover las ideas de ascenso social y la apelación a los sectores medios, ya que el eje fundamental del relato pasaría por la exaltación del trabajo honesto y la cohesión familiar como vías para el bienestar en el mundo moderno». De este modo, el argumento del filme enaltece el trabajo y la familia como sostenes imprescindibles en tiempos de la modernización de la sociedad. Además, como indica este mismo autor, la narración mantenía «gran cantidad de lazos con el cine al que se pretendía que reemplazara, fundamentalmente en los personajes sainetescos de los amigos inmigrantes y en la nostalgia por un pasado idealizado» (Kelly, 2015:19).

Desde el punto de vista musical el contraste entre la tradición y la modernidad se le añade el uso tópico de asociar los personajes de clase social acomodada con la presencia de obras musicales de corte académico, tópico de la alta sociedad, y vincular con las músicas populares urbanas de origen urbano, en concreto al tango, a las clases populares. Al principio del filme (min.: 3:14-4:03) se observa dos chicas jóvenes bailando un vals en un salón de una casa burguesa, aunque en un primer momento no se visualiza la fuente sonora, a medida que avanza la escena se descubre que la que interpreta la obra es la tercera de las hermanas. En el vals se realiza una cita, con variaciones, del motivo principal del vals *La pulpera de Santa Lucía*, compuesto con 1929 por Enrique Maciel, con letra de Héctor Blomberg³.

En los dos siguientes ejemplos se aprecia la similitud melódica entre los compases 16 y 32 de *La pulpera*, y la melodía empleada en el Vals de *Así es la vida*. Así, en el Ejemplo 2, se observa cómo el vals de la película emplea el mismo perfil melódico que la mencionada obra, en el que sobresale el descenso al sexto grado y, a continuación, a la tónica. En las variaciones rítmicas introducidas, el compositor del filme recurre de forma constante a la

³ Véase: Todo Tango “La pulpera de Santa Lucía” <https://www.todotango.com/musica/tema/602/La-pulpera-de-Santa-Lucia/>

célula rítmica descendente de negra con puntillo-corchea-negra, y solo mantiene la célula característica de negra-negra con puntillo-corchea de *La pulpera*, en el tercer compás y en los compases 18 y 19.

Ejemplo 1. Enrique Maciel, *La pulpera de Santa Lucía* (transcripción para guitarra), cc.16-32.

Ejemplo 2. *Así es la vida*, “Vals”, cc.1-28.

Minutos después, una de ellas mira por la ventana y ve cómo se acerca un hombre con un organillo, llena de entusiasmo lo llama, y le da una moneda para que interprete el célebre tango de *El choclo* (min.5:35-8:00). Sus hermanas le reprochan lo que acaban de hacer con frases como: «Sos loca», «si se enterara mamá» o «¡qué dirán los vecinos!»; lo que evidencia que están cometiendo un acto que no es bien visto para unas chicas de su posición social.

No sin ciertas reticencias de una de ellas, dos de las hermanas se ponen a bailar de forma torpe. De repente, son sorprendidas por su tío, quien les dice que no se avergüencen porque, en sus palabras, «el tango es la expresión más popular y yo que soy un hombre derecho, que vengo del pueblo y al pueblo voy, me honro bailándolo», así, el tango se presenta como típico musical de la argentinidad, y se pone a bailar con una de las sobrinas, mientras las otras dos hermanas los imitan. El baile continúa hasta que aparece su madre y les interrumpe, además de reprochar su actitud diciéndoles que si «no les da vergüenza bailar un tango, ay, si las ve su padre» puesto que «¡dónde sea visto a una niña bailar esta música de perdición!». La música continúa de fondo y le recrimina a su hermano el ejemplo que le da a sus hijas, éste le dice que a ella también le gustaría bailar, a lo que la madre o niega y le contesta “a dónde va a parar el mundo con esta juventud”. Estamos ante un ejemplo de una madre que, debido a su clase social, debe fingir que no le gusta el tango y así transmitírselo a sus hijas. A continuación, los dos se trasladan a la calle y comienza a sonar un nuevo tango, ambos se paran a escucharlo y la madre disfruta con la música, sin embargo, cuando se da cuenta que está siendo observada por su hermano, cambia de actitud y se marchan de la escena.

Asimismo, cabe señalar, que en otros momentos del filme el tópico de la alta sociedad aparece ligada a la música académica, por ejemplo, durante una reunión familiar todos se ubican alrededor del piano donde una de las hermanas interpreta la *Serenata* de Franz Schubert (min. 20:41-22:12) o durante la fiesta de celebración de una boda en la que la música es interpretada por un trío de violín, piano y flauta travesera (min. 26:22-29:11).

2.2 Fortalecer o contrastar la procedencia de los protagonistas

Uno de los filmes clásicos en los que se refleja y representa la diversidad migratoria existente en Buenos Aires a comienzo de siglo es *El Conventillo de la Paloma* (1936) de Leopoldo Torres Ríos. Esta producción está basada en el sainete de título homónimo de Alberto Vacadezza de 1929 y se trata de la primera película sonora de Leopoldo Torres Ríos, la cual realizada bajo la supervisión del propio Vacadezza, tal y como se indica en los créditos de la misma. El argumento se desarrolla en uno de los numerosos conventillos que había en Buenos Aires, donde una de las protagonistas, Paloma, intenta huir de su pasado oscuro y vivir un romance con el galán Villa Crespo.

Recordemos que un conventillo era tipo de vivienda urbana colectiva en la que convivían personas de diferentes procedencias, especialmente inmigrantes. Como indica Pilán (2014:106-107), la construcción del espacio se realiza a través de los movimientos de la cámara, el exterior «está marcado por la puerta de acceso al conventillo» y el patio del conventillo actúa como un «personaje principal» más y está descrito a través de «varios planos-secuencias que se detienen en diferentes momentos del film en los distintos sectores del patio: las pérgolas con flores, los piletones para lavar la ropa - microespacio de conversaciones femeninas - la jaula de las palomas, las puertas de las diferentes habitaciones». Así, el patio se convierte en el espacio donde se desarrollan las historias (a menudo escenas cómicas derivadas de pequeños conflictos interculturales); donde tiene lugar la continua entrada y salida de los diferentes personajes, y en donde se pone de manifiesto el contacto entre lenguas y culturas que caracterizó al Buenos Aires cosmopolita de comienzos de siglo XX. En el caso de este filme destaca la presencia de personajes propiamente argentinos así como de una pareja italiana, una española, de origen gallego, y una «turca» que conviven todos dentro del conventillo.

Los tópicos musicales empleados, relacionados con las músicas populares de los países de origen de cada uno de los personajes, contribuyen a reforzar y, al mismo tiempo, contrastar la diversidad cultural presente en el conventillo. Este aspecto se puede apreciar en los primeros minutos de la películas (min.: 5:40-7:38), en una secuencia en la que se presentan a los diferentes personajes, reforzando su lugar de origen a través de la inclusión de canciones populares, esto sucede con el tarareo de una canción italiana, de la canción gallega *Xa fun a Marín*, de un tango o de la presencia de una canción turca. Además, a lo largo de la película son numerosas las escenas, principalmente de carácter festivo, en las que se incluye música popular argentina, no solo de origen urbano como el tango, sino también de origen rural como la vidalita. El uso de estos géneros musicales refuerza la idea, por un lado, de adaptación de los personajes migrantes al nuevo contexto y, por otro, de asimilación de la cultura de adopción.

Otro ejemplo de cómo la música contribuye a fortalecer o reforzar el origen del protagonista, lo encontramos en la comedia romántica *Corazón de Turco* (1940) dirigida por Lucas Demare y protagonizada por el actor argentino Fortunato Benzaquen, en la que se muestra

la idiosincrasia de un inmigrante turco La acción transcurre en el pueblo de Tranco Largo, donde la empresa cervecera del señor Arriaga, perteneciente a una familia aristocrática, está a punto de entrar en bancarota. El protagonista, Alí Salem de Baraja, un inmigrante turco que emigró con su padre a Argentina y que regenta una tienda de ultramarinos, decide ayudar financieramente al dueño de la cervecería y se acaba enamorando de su joven hija.

Como apunta Ferreyra (2018: 77-79), se debe realizar alguna aclaración respecto a la denominación de «turcos» ya que se ha difundido popularmente esa denominación para referirse a los inmigrantes procedentes de Medio Oriente, de países como Siria, Líbano y Palestina, pertenecientes por varios siglos, al Imperio Otomano. Durante mucho tiempo la imagen de este colectivo de inmigrantes fue desvalorizada y mirada con recelo, especialmente por la aristocracia. Alí es un personaje apegado a las tradiciones pero que vive totalmente integrado en la comunidad de acogida gracias a su honradez, aunque, dado su origen, convive con resignación ante los prejuicios de algunas personas de su entorno. No obstante, como indica Ferreyra (2018: 80.81) su bondad y sencillez lo lleva a «a poner en juego su propia identidad de “turco” –su actividad comercial– para ayudar al Sr. Arriaga », además de ocultar su condición de aristócrata ya que, en realidad, es hijo del Marques de Estambul.

En esta banda sonora creada por Lucio Demare e instrumentada por Juan Elhert, el tópic musical del inmigrante de origen árabe se aprecia en los créditos iniciales de la película (min.0:00-1:20). Así, los temas principales de la película son presentados en los créditos a modo de obertura y reaparecen, en diferentes ocasiones, a lo largo del filme. El material musical presenta un tratamiento musical de corte totalmente postromántico donde la orquestación empleada, los cromatismos y los giros melódicos que realizan presentan claras reminiscencias orientalistas y potencia aquellos elementos arabizantes, aludiendo así, sonoramente al origen turco y «exótico» en la época del protagonista.



Ejemplo 3. *Corazón de turco*, comienzo de los créditos iniciales, cc.1-8.

Este tema vuelve a aparecer al final de la película (min.: 1:06:20-1:07:10) cuando el protagonista se marcha en el tren de Tranco Largo con mucha tristeza, con una clara función de cierre del relato.

Por otra parte, a final de los créditos sobresale la presencia segundo tema de corte orientalista (min.00:40-00:54) en el que destaca la presencia de una célula melódico-rítmica que se repite constantemente en el tema (Fig.3)



Ejemplo 4. *Corazón de turco*, célula melódico-rítmica (tema de la parte final de los créditos iniciales)

Dicho tema, reaparece en el momento en el que se muestra en pantalla el cartel de la tienda que regenta, «Almacén y tienda “Viva Turquía y también Viva Italia” de Ali Salem de Baraja» (min.: 4:40- 5:06). La música refuerza el origen del protagonista y, al mismo tiempo, contrasta con la alusión a Italia que aparece en el cartel (que denota el espíritu conciliador y

poco conflictivo de Alí), esto es debido a que en la película se evidencia la presencia de otro inmigrante de origen italiano, Cristponi Rossini, que tiene su almacén «Viva Italia» enfrente al de Alí, con el que está en permanente competencia. Como apunta Ferreyra (2018: 83) «su condición de italiano agrava la rivalidad, por el pasado beligerante entre los pueblos italiano y turco en la Guerra de Tripoli».

Asimismo, en otra escena de esta forma el uso del tópico de la música busca, junto a la imagen, la comicidad como cuando Alí aparece en escena, con un turbante en la cabeza, después de que su amigo lo reclame en la tienda con la frase «oiga usted musulmán» (min.: 5:48 - 15:58:).

2.3 Reforzar los estereotipos relativos al origen de los inmigrantes

Relacionado con punto anterior, dentro de las películas analizadas se encuentran otros ejemplos en los que el tópico del inmigrante se emplea para reforzar aquellos estereotipos asociados al origen de los inmigrantes que se asentaron en el imaginario colectivo con el paso del tiempo. Dentro de las diferentes comunidades de emigrantes, en general, y dentro de la emigración española, en particular, la colectividad gallega fue la más cuantiosa, con una presencia importante en la ciudad de Buenos Aires, donde constituían el grupo poblacional más numeroso.

El cine también creó su propia imagen del emigrante gallego y un ejemplo paradigmático lo encontramos en los filmes protagonizados por Niní Marshall y su personaje de Cándida, conocida con el sobrenombre de “la mucama gallega”, fue creado por la actriz en 1935 para un serial radiofónico que se emitía en Radio Municipal (Sempere Serrano, 2002: 276). En este sentido, el éxito de este personaje queda reflejado en las diez películas realizadas por Niní Marshall entre Argentina y México: *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939) *Los celos de Cándida* (Bayón Herrera, 1940), *Cándida millonaria* (Luis Bayón Herrera, 1941), *Cándida la mujer del año* (Enrique Santos Discépolo, 1943), *Santa Cándida* (Luis César Amadori, 1945), *Una gallega en México* (Julián Soler, 1949), *Una gallega baila mambo* (Emilio Gómez Muriel, 1950), *Los enredos de una gallega* (Fernando Soler, 1951) y *Una gallega en la Habana* (René Cardona, 1955) y *Cleopatra era Cándida* (Julio Saraceni, 1964) (Sempere, 2002)

En todas ellas se muestra una visión estereotipada de la figura del emigrante gallego en la que abundan tópicos recurrentes, como la incidencia en su procedencia rural y, en consecuencia, en la escasa de educación recibida, pero que se ve compensada por cualidades positivas como la capacidad de trabajo, la honradez, la bondad, la generosidad, la lealtad o la preocupación por el ahorro. Todo ello teñido por una cierta dosis de folclorismo que contribuye a ofrecer una visión reducida y simplista de la colectividad gallega socialmente menos favorecida, que nada tiene que ver con esa otra parte de la emigración gallega formada por profesionales, intelectuales, artistas, entre otros, que habían llegado buscando un futuro mejor para sus profesiones e iniciativas o, en muchos casos, huyendo de la guerra civil española y de la posterior dictadura franquista (Fouz, 2022b: 289-310).

La banda sonora de estas películas y especialmente la de *Cándida*, dirigida por el español Luis Bayón Herrera y cuya música pertenece al compositor Alberto Soifer, el tópico de lo «Gallego» se relaciona con el empleo de unos elementos concretos de la música popular gallega, con el objetivo de reforzar los estereotipos relativos al origen de los inmigrantes gallegos. La música se une a la imagen y a los diálogos para resaltar e incluso exagerar ciertas cualidades de la protagonista como la inocencia, la ignorancia o la desinformación, con el objetivo de generar comicidad.

Como ejemplo, en el comienzo del filme, la protagonista llega al puerto de Buenos Aires en un barco procedente de Galicia, un policía le recrimina, no de muy buenas formas, que debe revisar su documentación. En ese momento, inicia un descenso lento por unas escaleras y comienza a sonar un preludio instrumental interpretado por una gaita con una serie de motivos melódico-rítmicos, que se mueven principalmente por grados conjuntos en sentido descendente, que aluden directamente a la alborada gallega (min. 2:14 - 2:37). Este bloque musical cumple una función principalmente expresiva y de identificación del personaje puesto que contribuye a subrayar el origen de la recién llegada a Buenos Aires, ascendencia que se ve reforzada visualmente por la vestimenta de Cándida, por sus movimientos torpes y desorientados y, posteriormente, por su forma de hablar en castellano, un idioma que no es su lengua materna por lo que lo realiza de forma forzada.



Ejemplo 5. Alberto Soifer, *Cándida*, "Alborada", cc.1-16.

Por otra parte, la alusión directa al origen rural de la protagonista es constante a lo largo de la película, así, durante la primera noche en el Hotel de Emigrantes, Cándida sueña con su lugar de origen (minutos 7:24–7:58). Esta secuencia, de carácter onírico, nos muestra primeros planos de la cara de Cándida, durmiendo, fundidos con varias escenas en las que se puede ver a la protagonista, en Galicia, vestida con el traje tradicional gallego y cuidando de sus animales, mientras un conjunto de gaitas y percusión interpretan una melodía popular gallega. La armonía de la escena y la felicidad en su vida anterior idealizada se detiene abruptamente, cuando aparece Cándida en escena, totalmente aturdida y, en cierto modo, asustada en el medio de un Buenos Aires caótico que contrasta con la tranquilidad de su Galicia natal.

Asimismo, encontramos varios tópicos asociados a los momentos de diversión u ocio de los inmigrantes en Argentina en la recreación de una fiesta popular gallega en los que el canto tradicional y al baile de la *muiñeira* adquieren protagonismo. No obstante, conviene aclarar que como apunta Núñez Seixas (2002: 255-256) en la mayoría de celebraciones festivas, organizadas por las diferentes asociaciones de emigrantes, se producía una combinación de materiales culturales diversos, entre los que destacaban la música popular gallega, géneros musicales argentinos como el tango o la música criolla y música de origen español como la jota, el flamenco, pasodobles o cuplés, entre otros. Un momento destacado de esta fiesta se produce cuando entra en escena el reconocido gaitero Manuel Dopazo con su conjunto de gaitas (min.: 52:46). La música apela directamente al sentimiento identitario de

Cándida, quien llevada por la emoción del sonido de las gaitas les pide que interpreten una muiñeira. Manuel Dopazo asiente y comienzan a interpretar la popular *Muiñeira de Rubiás* también conocida como “A Orensana” (min. 53:29-54:30).



Ejemplo 6, *Muiñeira de Rubiás*, cc.1-9.

Una pareja de jóvenes, ataviados con el traje tradicional gallego, danzan sobre el escenario y, poco a poco, se forma un círculo entre el público, en cuyo centro comienzan a bailar Cándida y su pareja ambos vestidos de forma elegante, lo cual es una muestra de evolución o transformación desde el inicio del filme. Cándida y su acompañante, bailan la *muiñeira*, mientras el resto de los observan, se ríen y aplauden. La música asociada a los movimientos exagerados y bastante torpes, acentúa la comicidad de la contribuyen a reforzar los estereotipos asociados al inmigrante gallego en aquella época.

3. EPÍLOGO

Las oleadas migratorias que recibió Argentina desde diferentes países del mundo, principalmente de Italia, España y Medio Oriente, generaron una serie de tópicos y estereotipos que se asentaron en el imaginario de las sociedades receptoras y que se vieron reforzados por su representación en la literatura, el teatro, la prensa, la radio y, el cine. Así, desde los comienzos del cine sonoro la presencia del inmigrante tuvo una especial relevancia en aquellos países con un importante fenómeno migratorio debido al interés de los cineastas por reflejar la realidad de su época a través de la ficción.

Las películas clásicas argentinas como *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933), *El Conventillo de la Paloma* (Leopoldo Torres Ríos, 1936), *Así es la vida* (Francisco Múgica, 1939), *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939) o *Corazón de Turco* (Lucas Demare, 1940) representan esa diversidad social y cultural del país a través de sus tramas argumentales y de los personajes representados. La música de estos filmes no permanece al margen, sino que los compositores de estas películas, recurren al uso de los tópicos musicales de la modernidad, del inmigrante (italiano, gallego o «turco»), de la alta sociedad o de la argentinidad en sus bandas sonoras para lograr diferentes objetivos:

- Crear tensión entre la tradición y la modernidad generando un contraste generacional o de clases sociales: así, el tópico de la argentinidad se representa a través de las músicas populares, en especial del tango, y el tópico de la alta sociedad representado por la música de corte académico.
- Fortalecer o contrastar la procedencia de los protagonistas: reflejando la diversidad migratoria existente en argentina, al recurrir, por un lado, a la estilización de la música popular a través del tratamiento orquestal y, por otro, de la inclusión de músicas populares del lugar de origen de los personajes.
- Reforzar los estereotipos que se construyen para dar autenticidad a los personajes: en el caso de del tópico del gallego, el refuerzo de la ascendencia gallega de los personajes

se realiza de forma directa a partir de la utilización de la música tradicional, de la imagen, los diálogos y de las acciones de los mismos.

En definitiva, en esta investigación se ha llevado a cabo una primera aproximación al uso de los tópicos musicales en las bandas sonoras como medio para representar la diversidad cultural y social de Argentina tras las diferentes oleadas migratorias del siglo XX. Si bien hemos abordado diferentes películas de la década de los treinta del cine argentino en las que se recogen algunos personajes paradigmáticos, sería interesante ampliar este estudio con otros ejemplos representativos de las diferentes colectividades asentadas en Argentina y al contexto cinematográfico de otros países latinoamericanos a principios del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAWU, Kofi: *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music* Oxford: Oxford University Press, 2009.
- ARIGÜEL, Iván: «Balaguer, Francisco», *Diccionario del audiovisual valenciano*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2017, 46.
- MONELLE, Raymond: *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- ESPAÑA, Claudio: *Cine argentino. Industria y clasicismo I y II. 1933 - 1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- FERREYRA, Diego Agustín: «Los “turcos” en el cine argentino de los años 40. El estereotipo del inmigrante sirio-libanés». En: Kriger, C. (ed.). *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018, 75 - 104.
- FOUZ MORENO, María: *La música de Isidro B. Maiztegui Pereiro en el contexto hispano-argentino. Migración, cine y sonidos de la identidad*. Granada: Editorial Libargo, 2022a.
- FOUZ MORENO, María: «Música y tópicos gallegos en las películas de Cándida de Niní Marshall» En: Capelán, M. y Villanueva, C. (eds.). *Galicia-América. Cantos de emigración e exilio (1875-1951)*. Santiago de Compostela: Alvarellos Editora, 2022b, 289-310.
- HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington (Indiana): Indiana University Press, 2004.
- HERNÁNDEZ BORGE, Julio y GONZÁLEZ LOPO, Domingo L: «La emigración en el cine». En: Herández Borge, J. y González Lopo, D. L. (eds.). *La emigración en el cine: Diversos enfoques. Actas del Coloquio Internacional, Santiago de Compostela, 22-23 de noviembre de 2007*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2007, 9-6.
- KARUSH, Matthew B: *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920 - 1946)*. Buenos Aires: Ariel, 2013.
- KELLY HOPFENBLATT, Alejandro: «Un cine en transición: El aburguesamiento del cine argentino visto a través de las revistas especializadas». *IMAGOFAGIA. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 12, (2015), 1-23
- KOHAN, Pablo: «Delfino, Enrique Pedro [Delfy]». En Casares Rodicio, E. (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana, Vol. 4*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999a, 442-443.

- KOHAN, Pablo: «Demare, Lucio». En: Casares Rodicio, E. (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 4. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999b, 454-455.
- MESTMAN, Mariano: «Imágenes del inmigrante español en el cine argentino Notas sobre la candidez del estereotipo». *Odisea. Revista de Estudios Migratorios*, n.º 2, (2015), 187-213.
- MONELLE, Raymond: *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington (Indiana): Indiana University Press, 2006.
- NUÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel: *O inmigrante imaxinario*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2002.
- OGAS, Julio: «El texto inacabado: Tipologías intertextuales, música española y cultura». En: Alonso González, C. (ed.). *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010, 233-252.
- PILÁN, María del Carmen: «Imágenes de inmigración». *RILL Nueva época, De Lenguas y Migraciones. Estudios inter-transculturales*, vol. 19, n.º 1, (2014), 103 - 112.
- SEMPERE SERRANO, Isabel : «Niní Marshall o la imagen de la gallega en el cine argentino». En: Fernández Cortizo, C., González Lopo, D. L. y Martínez Rodríguez, E. (coords.). *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2002, 273-287.
- VILANOVA RODRÍGUEZ, Alberto: «Dopazo Contade, Manuel». En. Casal Vila, B. (dir.). *Gran enciclopedia Galega Silverio Cañada*, tomo 14. Lugo, El Progreso-Diario de Pontevedra, 2003, 128.