

Sobre Guilherme Maia y Lauro Zavala (orgs.). *O cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas*. Salvador de Bahía: EDUFBA, 2018, 639 pp., ISBN: 978-85-232-1801-0 y sobre Pablo Piedras y Sophie Dufays (eds.). *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: Librería, 2018, 352 pp., ISBN: 978-987-3754-21-0.

Por Cecilia Nuria Gil Mariño\* e Irene Depetris Chauvin\*\*



Estas reseñas forman parte de un **Dossier de Reseñas en Diálogo** organizado por la Comisión de Estudios Audiovisuales Brasileños de AsAECA que tiene como objetivo reflexionar sobre los intercambios y las conexiones entre el audiovisual brasileño y el latinoamericano a partir de la producción académica reciente. Asimismo, se busca dar cuenta del crecimiento de las redes de trabajo a nivel regional que dan fuerza a la idea de Brasil como parte de los estudios comparativos de cine latinoamericano.

### **Nuevas redes y miradas sobre las interacciones entre el cine y la música**

Los últimos años han sido testigos de una revaloración de los trabajos sobre las relaciones entre el cine y la música en sentido amplio. Este renovado interés también vino acompañado de un mayor dinamismo en los intercambios académicos y la aparición de espacios de discusión y proyectos sobre estos temas. En esta dirección, en el año 2018 han aparecido dos libros colectivos que se hermanan y complementan por sus propuestas metodológicas y los objetos de estudio seleccionados en los diferentes artículos que los componen. *O cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas*, editado en colaboración entre Guilherme Maia (Universidade Federal da Bahia, Brasil) y Lauro Zavala (Universidad Autónoma de México), se presenta como un estado de la cuestión sistemático sobre el cine musical en América Latina. Aunque fue un género dominante durante la “época de oro” de varias cinematografías de la región, las películas musicales no han recibido suficiente atención por parte de los académicos y académicas del área de cine.

Por su parte, el volumen editado por Pablo Piedras (Universidad de Buenos Aires, Argentina) y Sophie Dufays (Université Catholique de Louvain, Bélgica), *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*, reúne los trabajos de veintidós investigadores e investigadoras latinoamericanos y europeos con el ambicioso objetivo de “[...] abordar el funcionamiento semántico, narrativo, pragmático y comercial de las canciones —para definir mejor sus valores culturales e identitarios en un sentido amplio— a partir de los años sesenta” (11). Sus editores remarcan que se trata del primer libro publicado en español sobre los múltiples papeles de la canción en los cines posclásicos de América Latina y Europa, incluyendo los trabajos de especialistas del sonido y de la canción en el cine como Phil Powrie, Dominique Nasta y Martin Barnier, que fueron traducidos por primera vez a este idioma.

Desde la década de 1980 han crecido las investigaciones referidas a la música en el cine a partir de estudios que privilegiaron el género de la comedia musical, el período clásico y el corpus estadounidense. De este modo, este libro realiza una serie de desplazamientos temáticos y metodológicos sumamente originales. En primer lugar, el desplazamiento es de orden temporal y geográfico al enfocarse en los cines posclásicos y sobre regiones como América Latina, donde predominó el estudio de estos temas en relación con los inicios de las cinematografías nacionales. En segundo lugar, el desplazamiento se produce sobre las dimensiones del objeto, alejándose de la música instrumental y clásica, y enfocándose sobre la canción popular y su capacidad de producir emoción, identificación, empatía o distanciamiento.

Con respecto al libro editado por Maia y Zavala, los artículos están organizados cronológicamente y por países pero también establece una primera separación entre estudios teóricos, panoramas historiográficos nacionales que ofrecen una incursión erudita en el tema y aportan importantes fuentes históricas, estudios de caso representativos de la producción musical latinoamericana y, por último, una sección con entrevistas que incluye una conversación particularmente interesante con el famoso crítico João Luiz Vieira quien arriesga que las cinebiografías musicales son el camino de renovación más prometedor para el género en Brasil.

Los diferentes artículos examinan temas centrales del cine musical como la adscripción genérica, la relación de las películas con otras expresiones populares como el teatro, el carnaval, la radio o la industria del disco y la importancia de la música en géneros vinculados ya tradicionalmente a las emociones como el melodrama. El corpus a analizar es amplio ya que aquí no se trata solo de atender al cine musical de ficción, sino también a documentales musicales, telenovelas, videos musicales e incluso números musicales en películas no musicales. La primera parte del libro reúne una serie de artículos que funcionan como aportes para la articulación teórica y los estudios

comparativos. Aquí se destacan en particular el modelo paradigmático para el análisis musical propuesto por el mexicano Lauro Zavala quien vincula distintos tipos de musicales a elecciones estéticas específicas. Así el filme musical clásico, universal y didáctico adoptaría la estética de lo maravilloso, el cine moderno incorporaría estrategias de lo fantástico y el postmoderno, que yuxtapone los estilos previos, también hibridizan los paradigmas genéricos y los cita de manera irónica o paródica. En esta sección, también Guilherme Maia ofrece una mirada comparativa sobre los musicales durante la época de oro del cine argentino, brasileño y mexicano y sus preferencias genéricas musicales.

Hay una tendencia en el libro a un análisis socio cultural e histórico que vincula las distintas versiones del cine musical con el contexto de producción y su inserción en el mercado cultural de la época. Por ejemplo, la intervención de Arthur Autran sigue la trayectoria del productor Wallace Downey buscando establecer una relación entre su actividad en la industria fonográfica y los primeros filmes sonoros producidos en Brasil, las comedias musicales carnavalescas —precursoras de las chanchadas de las décadas de 1940 y 1950— destacando la importancia del productor como un gestor cultural que abrió vías para el desarrollo de un nicho dentro del campo cultural. Otros artículos vinculados al cine brasileño también analizan el género musical fuertemente anclado en la consideración de los nichos, las audiencias y los consumos culturales. Fred Góes, André Uzeda y Leonardo Bora proponen en su ensayo una revalorización simbólica de la chanchada en la década de los '40 y '50, al destacar su importancia no como un mero instrumento de alienación de las masas sino como una manifestación del hibridismo de la cultura popular brasileña marcada por los canales comunicativos entre los mundos de la canción popular, los discos, la radio, el teatro, el circo y el carnaval. También Zuleika de Paula Bueno analiza estrategias de segmentación del mercado musical y se focaliza en el nicho de los filmes musicales brasileños orientados al público joven, una tarea que también emprenden en el mismo volumen Javier Campo y Tomás Crowder-Taraborrelli en relación al rock en el cine argentino.

Mediante un trabajo exhaustivo de archivo y la utilización de la intermedialidad como método historiográfico, Rafael de Luna Freire arriesga un estudio sobre el filme *O samba da vida* (Luiz de Barros, 1937), vinculándolo con la pieza teatral que le dio origen y destacando al mismo tiempo los esfuerzos del director por desarrollar un producto eminentemente cinematográfico. Otro conjunto de artículos del volumen orientan los estudios del cine musical a la comprensión de su rol en la creación o retroalimentación de memorias o atmósferas afectivas. Heloisa de A. Duarte Valente y Simone Luci Pereira estudia el drama musical *O ébrio*, como un ejemplo de “cine de las lágrimas”. Apelando al concepto de “mediaciones culturales”, las autoras vinculan el éxito de la película al éxito radiofónico y fonográfico de la canción utilizada en el filme, al capital mediático de su actor-cantante protagonista y a la potencia retórica de los artefactos culturales masivos cuya matriz cultural común del melodrama revelan la existencia de una “integración sentimental latinoamericana”. Los artículos de Maria Gabriela Marinho y de Márcia Carvalho vinculan atmósferas sonoras a construcciones de memoria. En el caso del primero, el análisis del filme *Cabaret mineiro* (Carlos Alberto Prates Correia, 1980) establece relaciones entre el cancionero, el imaginario onírico de la región del *sertão mineiro* donde tiene lugar la acción, la memoria infantil del director e imaginarios literarios previos. El documental musical biográfico *Fabricando Tom Zé* (Décio Matos Júnior, 2006) es abordado por Márcia Carvalho destacando la paradójica preeminencia de la voz hablada y la creación de memorias cargadas de nostalgia.

Dos artículos de la colección destacan por los desafíos que asumen en términos de análisis formal y de intermedialidad entre música, cine y literatura que va más allá de los vínculos referenciales para intentar trasladar modos de pensar/sentir de una expresión cultural en la otra. En su apasionante ensayo, Cristiane da Silveira Lima se pregunta por los desafíos que suponen para los documentales el registro de performance musicales marcadas por la improvisación y los modos en que filmes como *A cantoria* (Geraldo Sarno, 1969-1970), *Partido alto* (Leon

Hirszman, 1976-1982) y *Hermeto, campeão* (Thomaz Farkas, 1981) se abren o no la improvisación de los músicos y dejan que su tejido narrativo o audiovisual se vea permeado o no por ese encuentro. En otro ensayo dentro de la sección dedicada al siglo XXI, Rosario Radakovich explora el impacto del público y las características estilísticas y narrativas de los filmes musicales uruguayos contemporáneos. La comedia musical *Miss Tacuarembó* (Martín Sastre, 2010) es rescatada en su uso de una estética kitsch que funciona como una resistencia contracultural a una sociedad heteronormada. El “musical silencioso” *Hiroshima* (Stoll, 2009) le permite a la autora explorar el carácter vicario de la experiencia de la escucha por parte de los espectadores que solo ven (pero no escuchan) a los personajes disfrutar de la música.

En líneas generales esta colección de ensayos académicos sistematiza un abordaje historiográfico y sociocultural para establecer una cartografía muy necesaria de un género escasamente estudiado a fin de consolidar un campo de estudio. A nivel formal la mayoría de los ensayos siguen privilegiando un enfoque representativo de la música (de la lírica, o de los géneros musicales decodificados culturalmente), mientras que otros se arriesgan a un entramado crítico que tuerce las disciplinas y promueve la concreción de vías analíticas que desafían cada uno de los corpus y lecturas previas sobre esos objetos culturales cuando se enfrentan a la música no como objeto sino como experiencia que siempre tiene algo de imprevisible y mágico.

En consonancia con estos enfoques novedosos, el libro editado por Piedras y Dufays también podría enmarcarse dentro de la renovación historiográfica de los últimos años denominada *new cinema history* que pone en primer plano la dimensión de las audiencias. Los análisis sobre las canciones populares recogen aspectos identitarios y afectivos de sus públicos, así como también los entramados transmediales de las industrias culturales que forjan y dialogan con hábitos de consumo cultural en los distintos contextos socio-históricos. Piedras y Dufays, retomando los aportes de investigaciones precedentes, señalan que



la capacidad de remitir a la memoria individual y colectiva de estas canciones activan un fuera de campo de múltiples significaciones. Las canciones constituyen espacios de interrogación sobre las representaciones e identificaciones sobre la raza, el género y la nación. En su nivel narrativo y diegético, las tensiones provocadas por la inserción de una canción popular se pueden abordar desde conceptos como el de “canción cristal” de Phil Powrie —desarrollado en su ensayo y retomado por varios de los demás autores—, o bien desde la noción de *analogie différante* de Dominique Nasta, o la de “canción dialéctica” de Pietsie Feenstra. Por otra parte, las canciones también pueden ser abordadas desde su rol en la trama como en los trabajos de Martin Barnier, Ricardo Manetti y María Valdez.

Como se ha señalado, los estudios de este libro indagan tanto sobre los usos textuales de las canciones —en relación con la diégesis, con la estructura narrativa y el ritmo de las películas— como sobre los extratextuales en términos de recepción y el rol comercial de las mismas.

Estas categorías y perspectivas teóricas cruzan los diferentes trabajos organizados en tres secciones. La primera de ellas, “Indagaciones conceptuales, históricas e historiográficas”, reúne investigaciones que aun a partir de casos específicos muy disimiles, buscan dar miradas panorámicas y conceptuales de las diferentes dinámicas de la canción popular en el cine desde la década de 1960. En esta se encuentran los ensayos de Powrie y Nasta que desarrollan las nociones anteriormente citadas remarcando la potencia evocadora de la canción cristal y el papel potenciador de sentido de la canción en el análisis de diferentes filmes.

En esta misma parte se encuentra el trabajo de Manetti que analiza para el caso argentino las relaciones entre el cine, la televisión y la industria discográfica a través de la construcción de los nuevos ídolos “nuevaoleros”, como lo fueron Palito Ortega y Sandro. Por medio del análisis de sus canciones

en los filmes, el autor indaga sobre las transformaciones socioculturales de la juventud de los sesenta y sus deseos, así como también la consecuente tentativa de fortalecer un modelo conservador enmarcado en la alegría. Otro de los trabajos de esta sección que se centra en el análisis del rol que asume la canción en la trama es el de Barnier sobre “Sans toi” en el filme *Cleo de 5 a 7* (Agnès Varda, 1961-1962).

En los cruces de la radio, el disco y el cine, Fernando Carmena Barrachina indaga sobre el fenómeno de la canción “More” y el documental italiano *Mondo cane* (Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara y Franco Proserpi, 1962). Por su parte, el trabajo de Guilherme Maia analiza cómo se manifiesta la tradición cancionista del cine brasileño en películas de la década del ‘90, y el de Marianne Bloch-Robin estudia el rol de las canciones en la obra de ficción no musical del español Carlos Saura. Según la autora, el uso de canciones preexistentes en estas películas tienen una relación indirecta con el relato fílmico y permite abrir el espacio y activar el fuera de campo.

Con respecto a la dimensión de la memoria y el uso de las canciones, el trabajo de María Luisa Ortega sobre el cine español del siglo XXI aborda la activación afectiva que provocan las canciones populares y cómo estas construyen una memoria sonora nacional y transnacional desde una perspectiva generacional.

La segunda sección, “Pugnas, contaminaciones, celebraciones: entre lo popular y lo masivo” agrupa ensayos que analizan las interacciones comerciales y semánticas entre la cultura popular y la de masas a partir del estudio del lugar de la canción en los reposicionamientos de lo nacional y lo transnacional hasta la actualidad. Así, esta sección se abre con los trabajos de Marina Díaz López y Dana Zylberman. Con respecto al estudio de Díaz López, la autora analiza la dupla conformada por la chica yeyé Rocío Dúrcal y el argentino Luis César Amadori. La cultura yeyé está identificada con lo musical pero también con una actitud social. Por su parte, Zylberman indaga sobre las



estrategias comerciales apuntando que la combinación de una chica yeyé con un teleídolo —Palito Ortega— garantizaban un éxito transnacional. Otro de los trabajos, el de Elina Adduci Spina, se enfoca sobre estas relaciones —cine, TV y disco— observando el caso del Club del Clan. Todos estos estudios dan cuenta de la complejidad de las relaciones entre lo popular y lo masivo, así como también del carácter conservador y transgresor de estas películas en sus contextos socio-históricos.

Tal como remarcan los editores en la introducción al libro, el estudio de la canción popular permite poner en cuestión categorías enfrentadas en relación a la cultura popular y la de masas, el cine comercial y el de autor, así como el espectacular y narrativo para ofrecer zonas más porosas en relación a los usos. Proponen como hipótesis que “[...] en los diferentes géneros y las variadas formas de los cines posclásicos, esta aparece como un lugar crucial de articulación y de negociación de las identidades locales o globales (nacionales y transnacionales) y de la memoria individual, sociocultural y cinematográfica” (13).

Asimismo, en esta sección encontramos el trabajo de Lucía Rodríguez Riva sobre la ya mencionada Miss Tacuarembó que señala que las canciones en el filme son los momentos privilegiados para pensar los cruces entre la cultura popular y la de masas. Los siguientes artículos, el de Rita De Maesener y el de Tamara Accorinti, se enfocan en el análisis histórico-cultural de las canciones en las películas. De Maesener lo hace a partir del caso del cine dominicano problematizando a través de las canciones cuestiones relativas a lo nacional, lo sexual y lo lingüístico, mientras que Accorinti por medio del cine de animación.

El ensayo de los editores, Dufays y Piedras, cierra esta segunda sección. El mismo presenta un análisis comparativo de dos películas a priori muy dispares —la mexicana *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, 1975) y la venezolana *El pez que fuma* (Román Chalbaud)—, pero que compartieron un mismo

momento cultural en el cual las relaciones entre cine y canción popular asumieron una nueva envergadura. Las canciones no solo comunican dentro de la diégesis, sino que ofrecen información sobre su inscripción contextual, su intertextualidad y su relación con los públicos. De este modo, los autores señalan que lo que en los '50 era marca de otredad y exotismo, en los '70 se convirtió en un lenguaje panlatino común a todos.

Por último, la tercera y última sección, retoma otra de las perspectivas en boga en los estudios de cine de la actualidad, que se vincula con la dimensión de los afectos. La sección "Políticas y afectos de la canción" aborda la interpelación de las canciones a las audiencias y su lugar en el entorno del texto fílmico a partir de casos específicos. El artículo de María Valdez analiza la película *Mía* (Javier Van de Couter, 2010) y las funciones de su tema musical principal "Zamba para no morir". La autora señala que la canción vehiculiza las relaciones entre los cuerpos del filme y la revisión de la performance de la maternidad.

En esta última sección, los artículos de Magalí Kabous y José Ángel Lázaro López son los que dan relieve a la dimensión de la utopía y a nostalgia. En varios trabajos, como los del modelo de Palito Ortega y el de *Miss Tacuarembó*, la noción de utopía también aparece en términos compensatorios con respecto a la canción. Esta última se proyecta como lenguaje común a todos, como imagen utópica interclasista y de autorrealización. Ese pasado directamente vivido o vehiculizado por los medios de comunicación genera una experiencia de memoria común.

El trabajo de Julia Kratje amplía el universo de la canción al del sonido para proponer algunas categorías sumamente interesantes. En *Ana y los otros* (Celina Murga, 2003), las canciones privilegian una relación física y corporal con la música y constituyen capsulas de memoria con gran poder de evocación. Asimismo, la autora plantea una serie de desplazamientos del

sonido que considera el habla —del centralismo porteño al interior—, el sonido ambiente o sonido-territorio —correrse del verbocentrismo— para la creación de la atmósfera afectiva del filme.

Por último, los artículos que cierran el libro se corresponden con un análisis de Pietsie Feenstra sobre *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975) y *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) y el rol de las canciones en la posmemoria, definida como la memoria transmitida a una generación que no vivió directamente el trauma; y el de Mónica Tovar-Vicente sobre la tensión entre los cuerpos físicos y digitales portadores de la canción en la obra de Pedro Almodóvar.

La publicación de estos dos volúmenes, asimismo, da cuenta de la creación y consolidación de redes de trabajo a nivel internacional que están generándose con las universidades latinoamericanas. En vistas de los golpes que han sufrido las universidades públicas en varios países latinoamericanos en los últimos años, estos libros, además de su valor académico, tienen una potencia política muy valiosa.

---

\* Cecilia Nuria Gil Mariño es Doctora en Historia y Magíster en Estudios de Teatro y Cine Argentino y Latinoamericano por la Universidad de Buenos Aires. Profesora invitada de la Universidad Torcuato Di Tella y Coordinadora de la Comisión de Estudios Audiovisuales Brasileños de AsAECA. Obtuvo becas y premios del Fondo Nacional de las Artes, del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) y de la Fundación Alexander von Humboldt. Es autora de *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30* (Teseo, 2015) y de *Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil* (Editorial UNQ, 2019). E-mail: [cecigilmariño@gmail.com](mailto:cecigilmariño@gmail.com)

\*\* Irene Depetris Chauvin es Magister en Literatura Latinoamericana y Doctora en Romance y Visual Studies (Universidad de Cornell). Es Investigadora Adjunta del CONICET y miembro de SEGAP (Seminario sobre Género, Afectos y Política, FFyL, UBA). Ha publicado artículos sobre subjetividades musicales y sobre las relaciones entre juventud, cultura de mercado y afecto en el cine y la narrativa de los '90. Es co-editora de *Afectos, historia y cultura visual* (con Natalia Taccetta. Prometeo, 2019) y *Más allá de la naturaleza. Imaginarios geográficos en la literatura y el arte latinoamericano reciente* (con Macarena Urzúa. UAH, 2019) y autora de *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y modos de estar juntos en el cine de Argentina, Brasil y Chile* (LASA, en prensa). E-mail: [ireni22@gmail.com](mailto:ireni22@gmail.com)