



vol.
1

Reconozco la canción

Tramas musicales en los cines
posclásicos de América Latina
y Europa

Pablo Piedras y Sophie Dufays
editores

ediciones
**IMAGO
MUNDI**

PABLO PIEDRAS Y SOPHIE DUFAYS
(EDITORES)

Reconozco la canción
(volumen 1)

Tramas musicales en los cines posclásicos
de América Latina y Europa

ediciones
**IMAGO
MUNDI**



COLECCIÓN AUDIOVISUAL

Pablo Piedras y Sophie Dufays (eds.)

Reconozco la canción (vol. 1). 1a ed. Buenos Aires: 2024.

382 p.; 15.5x23 cm. ISBN 978-950-793-446-9

1. Cine de Vanguardia. I. Título

CDD 302.2343

Fecha de catalogación: 24/04/2024

© 2024, Pablo Piedras y Sophie Dufays

© 2024, Ediciones Imago Mundi

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina, tirada de esta edición: 200 ejemplares

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito del editor. Este libro se terminó de imprimir en el mes de junio de 2024 en San Carlos Impresiones, Virrey Liniers 2203, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina.

Sumario

	Pablo Piedras y Sophie Dufays	
	Palabras preliminares	XI
	Pablo Piedras y Sophie Dufays	
	Introducción	XIII
	Parte 1 Conceptos. Reflexiones teóricas e historiográficas	
1	Marvin D'Lugo	
	Dos escenarios para la canción mediatizada	3
1.1	Orígenes del relato acústico	3
1.2	Mediatización e imaginación acústica popular	4
1.3	<i>Melodía de arrabal: un musical modélico</i>	8
1.4	<i>Zama</i>	12
1.5	Diseño acústico	13
1.6	La imaginación acústica del espectador	16
2	Kathleen M. Vernon	
	<i>Tatuaje: biografía cinematográfica de una canción</i>	21
3	Julia Kratje	
	¿Qué puede una canción?	37
3.1	Allá brilla algo	37
3.2	«Tiempo al tiempo».	41
3.3	«No hay nada, che».	45
3.4	«Y bueno, la vida es una sola y hay que disfrutarla»	50
4	María Aimaretti	
	<i>Ausencia de mí</i> (Melina Terribili, 2018): un retrato sonoro del exilio	53
4.1	Ese extraño zumbido del exilio-desexilio	56
4.2	La voz poética, el murmullo de las cosas y el pulso en el archivo	58
4.3	Canciones para encontrarse	63
4.4	Murmurar, empozar el alma	71
4.5	Memorias auditivas pendientes.	73

Parte 2 Historias. Revisiones del pasado colectivo

5	Marina Díaz López	
	Verbenas nostálgicas para el cine español de los años cincuenta	77
5.1	Nostalgia a la europea	80
5.2	La zarzuela	83
5.3	Topografías de la zarzuela en el cine de los cincuenta	88
5.4	Verbenas nostálgicas	90
5.5	Aquí llegan los bises	105
6	Guilherme Maia y Iara Sydenstricker	
	<i>Tropicália, Cinema Novo</i> y protesta. Nostalgia y utopía en el proyecto de canciones de <i>Bacurau</i> (Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles, 2019)	109
6.1	Un ié-ié-ié en los cielos de una ciudad del interior	111
6.2	«Es hora de <i>Bacurau</i> »: <i>bumba-meu-boi</i> en la Tierra del Sol	116
6.3	«Tú que no me entiendes, no pierdas por esperar»	118
6.4	Regionalismo, recuerdos, nostalgia y utopías	120
7	Jacqueline Avila	
	Los sonidos y silencios de nostalgia: interjecciones musicales en la película <i>Güeros</i> (Alonso Ruizpalacios, 2014)	129
7.1	Música en la <i>road movie</i> : influencias y modelos	132
7.2	Narrativas y corrientes nostálgicas	134
7.3	<i>Farolito y Palmeras</i> , la época de oro y la nostalgia restauradora	136
7.4	Epigmenio Cruz, música «implícita» y nostalgia reflexiva	141
7.5	Conclusión	144

Parte 3 Herramientas. Acercamientos desde la musicología y el análisis musical

8	Roberto Calabretto	
	Música para cine: entre el pasado y el presente y una hipótesis hacia el futuro.	149
8.1	La época del cine mudo	149
8.2	La llegada del sonoro	155
8.3	El digital y los nuevos universos de la música para films	163
8.4	Nuevos modelos compositivos	170
8.5	Como explica el propio compositor	171
9	Angélica Adorni	
	Canciones litoraleñas argentinas en <i>Tacuara y Chamorro, pichones de hombre</i> (Catrano Catrani, 1967)	173
9.1	Paisaje y literatura regional	175

9.2	Pantallas, ídolos, circuitos musicales	179
9.3	Canciones litoraleñas	185
9.4	Canción-cristal	189
9.5	Coda y final	192
10	Lisa Di Cione	
	El rock y otros géneros musicales en el cine orientado al consumo juvenil en Argentina: del Twist a la Nueva Ola	195
10.1	Bill Haley y <i>Semilla de maldad</i>	196
10.2	<i>Teenpics</i>	198
10.3	Venga a bailar el rock	199
10.4	La recepción de <i>Venga a bailar el rock</i>	203
10.5	El lugar de la canción en el film	204
10.6	Algunas precisiones sobre el lenguaje musical del rock and roll y la evolución del género a partir de la década de 1960	205
10.7	Lo no dicho en <i>Venga a bailar el rock</i>	207
11	Silvina Luz Mansilla	
	Homenajes y relecturas del pasado argentino: la canción <i>Soldado Desconocido</i> en <i>Revolución</i> (Leandro Ipiña, 2010)	211
11.1	Introducción	211
11.2	La canción <i>Soldado desconocido</i>	215
11.3	Los autores, la discografía y la canción	216
11.4	El sanmartiniano Jorge Cafrune	219
11.5	Homenajes y relecturas	221
	Parte 4 Referencias. Resignificaciones de la cultura popular	
12	Robin Lefere	
	Usos y funciones de la copla en <i>Las cosas del querer</i> (Jaime Chávarri, 1989) y <i>Las cosas del querer 2</i> (Jaime Chávarri, 1995)	227
12.1	La copla	227
12.2	Copla y cine	229
12.3	<i>Las cosas del querer</i> (Jaime Chávarri, 1989).	230
12.4	Usos y funciones de las coplas	231
12.5	Funciones de la copla	234
12.6	<i>Las cosas del querer 2</i> (1995), a modo de conclusión.	239
13	Mónica Tovar-Vicente	
	Una mirada al pasado, una conservación cultural: la escenificación y el significado de <i>La bien pagá</i> de Miguel de Molina según Pedro Almodóvar	243
13.1	El cine también se escucha: la música en la obra almodovariana	243
13.2	Expresar la emoción desde la canción: la copla, un sonido sentimental popular	245

13.3	Canciones desde la frontera: <i>La bien pagá</i> y su mirada sobre el pasado filmico y social.	248
13.4	Escuchar el pasado musical en la contemporaneidad, una seña autoral	257
14	Raúl M. Illescas	
	Recepciones y repercusiones de la bossa nova. Claves del internacionalismo musical en <i>Orfeu negro</i> (Marcel Camus, 1960)	259
14.1	A la memoria de Federico Monjeau	259
14.2	Introducción	260
14.3	Sobre el texto teatral	264
14.4	Historia de la película	265
14.5	Sobre el mito en clave carioca	269
14.6	El análisis de las composiciones en el film	270
14.7	A modo de conclusión	277
15	Martin Barnier	
	Canciones populares en el cine posclásico de Demy y Legrand	279
15.1	Canciones populares	282
15.2	Legrand y Demy	283
15.3	Técnica de producción artística.	284
15.4	Una producción posclásica	286
15.5	Análisis de una secuencia de <i>Los paraguas de Cherburgo</i>	287
15.6	<i>Les Demoiselles de Rochefort</i> : encontrar la versión adecuada	289
15.7	Conclusión: de lo posclásico a lo posmoderno	292
16	Dana Zylberman	
	«... la fuerza que da un par de pantalones (bien puestos)»: <i>remake</i> y canciones en <i>Luisito</i> (Luis César Amadori, 1943) y <i>Más bonita que ninguna</i> (Luis César Amadori, 1965)	295
16.1	<i>Luisito</i> y <i>Más bonita que ninguna</i> o cómo resignificar el pasado	296
16.2	De Luisas a Luisitos.	298
16.3	Mujeres de pantalones tomar	299
16.4	El peso de las canciones en el <i>remake</i>	301
16.5	Delicias de la vida ¿moderna?	306
16.6	<i>Luisito</i> se va sin decir adiós	309
	Sobre las autoras y autores	311
	Referencias	317
	Índice de autoras y autores	353

Palabras preliminares

PABLO PIEDRAS y SOPHIE DUFAYS

Los dos volúmenes que componen el díptico *Reconozco la canción* son el resultado de una investigación, que se prolongó durante cuatro años, desarrollada en el marco del Grupo de estudio interdisciplinario sobre cine y culturas populares en América Latina (CineLat&Pop), radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La principal fuente de financiamiento provino de un subsidio del Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica (FONCyT) de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.^[1] La investigación también se nutrió de fondos UBACyT^[2] y, naturalmente, del apoyo invaluable del sistema de universidades públicas de la República Argentina del que forman parte tanto las/los editoras/es como la mayoría de las/los autoras/es: principalmente la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de las Artes y la Universidad Nacional de Quilmes. El Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) ha sido un respaldo importante que permitió que muchas de las personas que

[1] Proyecto de Investigación «La canción en los cines de Argentina y América Latina (1960-2010). Variantes genéricas, hibridaciones estéticas y caracteres transnacionales», Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica, (FONCYT), Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, 2019-2023. Código 2018-00993.

[2] Proyecto de Investigación «Canciones populares, memorias y géneros en las cinematografías latinoamericanas posclásicas». Grupos formados. Modalidad 2. UBACyT 2020-2023. Código: 20020190200095BA.

escriben en estos libros puedan dedicar horas de su jornada laboral a la investigación.

Si bien estos se encuentran en manos de la editorial desde hace algunos meses, escribimos estas líneas en el mes de marzo de 2024, cuando se cumplen tres meses de la asunción de uno de los gobiernos más nefastos de la historia argentina (y esto incluye las dictaduras militares). En solo noventa días, el gobierno encabezado por Javier Milei ha avanzado en la destrucción –cargada de crueldad, revanchismo e ignorancia– de todo el sistema público de educación, de cultura, de ciencia y tecnología. El desguace de los engranajes del Estado en materia de salud, de derechos sociales, de soberanía territorial, de distribución de la riqueza y de políticas de igualdad de género avanza a pasos de gigante, y buena parte del sistema político es socio o cómplice de esta depredación, de la que no existen antecedentes desde la recuperación de la democracia en 1983. Los medios masivos de comunicación (el grupo Clarín a la cabeza), las cúpulas del poder judicial, y la persistente amenaza de los aparatos represores del Estado, son los garantes de que esta situación se perpetúe.

En este contexto, sostener la publicación de estos libros es, a nuestro entender, un acto de resistencia, de reivindicación de las políticas públicas de los organismos científicos y educativos que fortalecieron y apoyaron los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner. Es difícil saber qué tipo de continuidad tendrá este tipo de trabajos en la Argentina de estos días. Seguramente habrá que dar batallas más importantes, cruentas y esenciales antes de que se pueda recuperar un país que vuelva a valorar la construcción de soberanía educativa, cultural, científica, tecnológica y política a través de la investigación científica en ciencias sociales y humanas.

Argentina, 11 de marzo de 2024

Introducción

PABLO PIEDRAS y SOPHIE DUFAYS

El encuadre de la canción

En prolongación de la investigación cuyos resultados por primera vez publicamos en nuestro libro *Conozco la canción: melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa* (2018), el presente volumen^[1] reafirma la premisa de que el examen de la canción popular es fundamental para comprender el modo específico en que los cines narrativos de América Latina y Europa, mayormente de corte industrial, han construido comunidades de sentido desde la década de los sesenta hasta nuestros días. Explorar esta problemática es clave para pensar el cine, la canción, y para entender el trabajo de la ecología mediática que se desarrolla en/desde un marco amplio: el de las historias y las memorias de diversa índole que las canciones populares (sean preexistentes o no) traen consigo, despiertan, invocan o representan en el cine.

En el contexto actual de digitalización acelerada de los medios, las canciones populares están cada vez más intrínsecamente ligadas a las imágenes en movimiento (YouTube, Vimeo, VEVO, TikTok, etcétera). Este giro audiovisual, en el que los parámetros sonoros

[1] Esta introducción se aboca mayormente al libro que el lector/la lectora tiene en sus manos (o en su pantalla), no obstante, es parte de una investigación más amplia que también comprende un segundo volumen: *Reconozco la canción* (vol. 2). *Exploraciones en torno de la canción en los cines de Argentina y América Latina*, editado por Pablo Piedras, María Valdez y Lucía Rodríguez Riva. Buenos Aires: Imago Mundi, 2024.

y visuales se han intensificado y acelerado, ha sido examinado principalmente en libros colectivos que ofrecen una multiplicidad de casos de estudio y de métodos (Burns y Hawkins 2019; Encabo 2015; Fraile Prieto y Viñuela Suárez 2012; Navas *et al.* 2018) y en algunas monografías (Lexmann 2008; Vernallis 2013). Este campo emergente promueve enfoques multimodales, inter y transmediales de canciones en la esfera audiovisual (con una orientación privilegiada sobre los videos de música pop), y algunos han comenzado a articular estéticas y prácticas de *remixing*/remezcla (Navas *et al.* 2018) y de *remediation*/remediación (cfr. Bolter y Grusin 2000) con discursos, formas o prácticas de la memoria, como la «nostalgia vicaria» (Strachan 2019) y la «memoria palimpsestica» (Kelly 2019), matizando la primera sensación de que la estética intensificada audiovisual actual inspirada en los vídeos musicales tiende a «resistir a la memoria» (Vernallis 2013, págs. 38-39).

Más allá del ámbito audiovisual, otros estudiosos han examinado las interrelaciones entre canciones populares, medios de comunicación (incluyendo films) y memorias, en otro (sub) campo emergente que algunos denominan *media memory studies*. En los libros editados por Bijsterveld y Van Dijck (2009) y Niemeyer (2014), se abordan los efectos nostálgicos y «tecnostálgicos» de las tecnologías analógicas (y otras anteriores) mediante las cuales se reproducían las canciones en tiempos pretéritos.

La digitalización acelerada de materiales audiovisuales del pasado y la creciente disponibilidad de archivos en manos de los cineastas contemporáneos son dos de las cualidades más relevantes que impactan sobre el modo en que el cine actual ejecuta su acercamiento a la historia y a la memoria. Y no caben dudas de que en estos procesos de rememoración las canciones populares juegan cada vez un rol más destacado. Esto consolida nuestra necesidad de insistir en la utilidad de estudiar la canción en el cine y desde el cine, para entender «lo que puede una canción» (según el título de un capítulo de este libro), pero también para volver a pensar «lo que puede el cine» a partir de la canción popular.

Tradiciones, herencias y actualizaciones

Las canciones orales y folclóricas han sido una práctica cultural crucial de «apropiación resistente» de la herencia colonial española, por ejemplo, los villancicos y las nanas (Lázaro López 2018; Pedelty

2004; Waisman 2018), un concepto que se podría utilizar para explorar ciertas mediatizaciones cinematográficas de las canciones. Por otra parte, las canciones urbanas grabadas y mediatizadas han jugado un papel notorio en la formación de identidades culturales populares tanto nacionales como transnacionales en América Latina a lo largo del siglo XX. Han estado simbióticamente vinculadas al cine desde sus orígenes, así como a otros medios audiovisuales emergentes; han sido vehículos y factores de una doble relación con la modernidad occidental (colonizadora): los tempranos usos cinematográficos y audiovisuales de las canciones (a partir de la década de los treinta) manifiestan un deseo de identificación con una idea de modernidad definida por las tecnologías de la comunicación y los medios masivos, al tiempo que, en muchos casos, las canciones mismas (a través de su letra, orquestación, género musical, voz del cantante e interpretación) suscitan una nostalgia restauradora (Boym 2001) de un espacio aural perdido conectado a un ideal de autenticidad cultural (D'Lugo 2010, 2017; Garramuño 2011; A. López 2017; sobre la noción de modernidad aural, véase también Ulhôa y Ochoa Gautier 2005).

Si la tradición de la canción sentimental (boleros, tangos y más tarde baladas románticas) inspiró y nutrió sustancialmente las producciones audiovisuales industriales de los años treinta, y si de manera más general las canciones industriales urbanas en el cine de América Latina han sido signos esenciales de «apropiación resistente» del modelo occidental de modernidad y de la idea occidental de «revolución» (en sí misma paradójica, entre el progreso lineal y la repetición circular), la singular profusión de «canciones sociales» y «canciones de protesta» de raíz oral-folklórica en la región, especialmente ligadas a los proyectos socialistas revolucionarios de los años sesenta y setenta, como la Nueva Canción chilena y la Nueva Trova cubana, se puede relacionar con la emergencia de nuevas formas de crítica sociopolítica en el campo audiovisual, entre ellas el Nuevo Cine Latinoamericano (cfr. Guerrero y Vuskovic 2018, sobre el cine chileno).

Llamativamente, la línea histórica de la canción de protesta se reactiva y se hace cada vez más escuchada y visible en los últimos años, en un contexto de irrupción de movimientos populares y sociales contra diferentes tipos de autoritarismos, mientras que la canción sentimental tradicional se resignifica como herramienta tanto nostálgica como crítica en diversas obras audiovisuales.

Lo que la canción le hace al cine y a sus espectadores nos interesa también por el «inconsciente político» que acarrea, por su capacidad para (des)colonizar el oído de las comunidades locales: Denning (2015, págs. 140-147) sugiere que la descolonización fue (y sigue siendo) una cuestión tanto musical como política; y concretamente, que la aparición de las músicas vernáculas fonográficas a partir de los años treinta fue un acto de descolonización: «No fue simplemente una actividad cultural que contribuyó a la lucha política; fue una descolonización somática, la descolonización del oído y del cuerpo danzante» (Denning 2015, págs. 137-138).^[2]

Las canciones rockeras y nuevaoleras –algunas de ellas devenidas baladas melódicas– de los sesenta y setenta que dominaron los mercados discográficos latinoamericanos y fueron ampliamente consumidas por las clases mayoritarias son un enclave fundamental de los films contemporáneos que aspiran a representar el locus sociocultural de aquella época. Esto puede comprobarse en películas como *El ángel* (Luis Ortega, 2018), *La larga noche de Francisco Sanctis* (Francisco Márquez, Andrea Testa, 2016), *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018), o *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles, 2019). Creemos que el uso de este repertorio produce una ampliación del archivo de los años setenta, para resignificarlo, y para darle veridicción y estado público a historias supuestamente menores o retiradas, al menos parcialmente, del territorio de la política institucional. Las canciones funcionan como un archivo afectivo extendido de los setenta y su potencia es todavía más sustancial porque estos temas musicales no siempre están asociados al cancionero político de protesta sino al universo de los afectos y de los sentimientos. Este archivo extendido es el que configuró aquella época y convivió, de manera menos conflictiva de lo que se piensa, con el mundo de la política partidaria y de la actividad militante.

El hecho de que estas películas con canciones, que remiten de modo afectivo a los imaginarios sentimentales y románticos de las décadas de los sesenta y setenta, utilicen además archivos audiovisuales que tuvieron circulación en documentales anteriores (fragmentos de programas televisivos, publicidades, noticiarios), permite suponer que las obras promueven una reafectivización de imágenes que habían perdido su poder de interpelación subjetiva

[2] Esta traducción y las subsiguientes son propias.

y colectiva. Las canciones, al igual que los archivos, tienen una capacidad fuertemente evocativa del pasado, pero a la vez, sus cualidades son diversas: mientras los archivos suelen remitir a hechos y circunstancias precisas, las canciones reponen el universo de una época, una cosmovisión, una «estructura de sentimiento» (Williams 2000, pág. 25) antes que información sobre una situación específica. Además, en algunos casos, estas pueden llegar a interpelar a los espectadores respecto de su vínculo específico con dichos temas musicales.

Canciones, afectos y memoria

Puesto que uno de los ejes que atraviesa diversos capítulos de este volumen (y también del vol. 2) es la interacción entre las canciones populares y el cine en el marco de la expansión de una «cultura de la memoria» (Feld y Stites Mor 2009) que caracteriza la producción cultural del siglo XXI, es preciso recuperar ciertas reflexiones sobre los nuevos roles de los archivos y de la música, en sus dimensiones afectivas, respecto de las representaciones culturales y artísticas del pasado. Van Dijck (2009) argumentan en torno de la capacidad de persistencia en la memoria que tienen las canciones a través de narrativas intergeneracionales. De acuerdo con esta autora, las canciones populares son consideradas vehículos de reminiscencias, ya que unen experiencias individuales a la memoria colectiva. No importa si estas experiencias han sido realmente vividas, lo importante es cómo se las recuerda. En palabras de Van Dijck (2009, pág. 110), «las narrativas sobre música suelen trenzar reminiscencias privadas con las de los demás o con legados más grandes. Ciertas canciones se convierten en “nuestras canciones” al estar junto a experiencias de varios colectivos, ya sean familiares o de grupos de pares». De Kosnik (2016) –en un estudio sobre la memoria cultural digital en la era del *fandom*– da cuenta de un fenómeno que entronca con la función de las canciones en los films contemporáneos. La autora indica que la explosión de la digitalización y la propagación colaborativa de producciones culturales del pasado, a través de internet, ha originado una extensión de los archivos, que, en cierta medida y de facto, implica una desregulación de estos en relación con el Estado. Consideramos entonces que un proceso similar acontece en las películas contemporáneas sobre las décadas de los sesenta y setenta particularmente: las jerarquías

de los materiales culturales incorporados en las obras ya no responden a los criterios de la historia política tradicional sino a la voluntad de los realizadores de reponer un universo de afectos, en este caso, asociado a la violencia política.

A partir de las ideas de estas dos autoras, lo que nos interesa subrayar es que las transformaciones que ha sufrido el cine latinoamericano (y cierto cine europeo) reciente para representar el pasado histórico se hallan inscriptas en un proceso cultural y artístico más amplio, que busca conmover e interpelar a las audiencias echando mano de materiales heterogéneos (especialmente de las canciones). Esta asimilación de estéticas impulsa un tipo de involucramiento distinto con el pasado traumático y con la violencia política, cuando otras estrategias discursivas parecen haber agotado su capacidad de involucrar las subjetividades de los espectadores. Podría sostenerse que los films invitan a sus audiencias a que se reapropien afectivamente de un pasado del que estas fueron agentes y que, actualmente, sigue condicionando sus vidas.

Quien conceptualiza con claridad el espacio y el tipo de interacciones que se abren entre las canciones y las audiencias es J. Smith (1999). En su abordaje de las formas específicas en que la música de cine produce sentido y moviliza a las audiencias, el autor combina enfoques de la teoría musical y de la filosofía analítica. Su hipótesis general es que los espectadores brindan sentido a las propiedades afectivas de las canciones en el cine en diferentes niveles que pueden ser comprendidos profundamente aplicando una combinación de teorías cognitivistas y emotivistas de los afectos musicales. Mientras las primeras afirman que la música puede construir significados emocionales en los oyentes, pero no necesariamente los moviliza corporalmente; las segundas señalan que la música (no siempre, pero en ocasiones) provoca respuestas emocionales y fisiológicas en las audiencias. No obstante, existe una distinción fundamental de acuerdo con Smith: las emociones *evocadas* por una escena son diferentes a las *comunicadas* por una escena. Hay una diferencia entonces entre lo que demuestran vivir los personajes y aquello que sienten los espectadores con lo que estos vivencian. En línea con lo anterior, las y los autoras/es del presente volumen se ocupan de desentrañar los caracteres cognitivos, comunicativos y emotivos que portan ciertas canciones populares utilizadas en películas desde los años sesenta hasta bien entrado el siglo XXI.

El repertorio y sus intérpretes

Los capítulos de este libro se refieren más específicamente a dos grandes tradiciones de la canción popular hispánica y latinoamericana (entre otras transnacionales como el rock). Por un lado, la tradición de la canción sentimental, en un sentido amplio (la finalidad de la canción es expresar y transmitir sentimientos), con el tango *Melodía de arrabal* en la película homónima, la canción romántica *Corazón de oro* de Dyango en *La siesta del tigre* (Maximiliano Schonfeld, 2016), la copla *Tatuaje* y las coplas incluidas en *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989) y en las películas de Pedro Almodóvar; las canciones de zarzuelas que se escuchan en películas españolas de los años cincuenta, los boleros de Agustín Lara que se escuchan en *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2014), o las canciones litoraleñas argentinas incluidas en *Tacuara y Chamorro* (Catrano Catrani, 1967). Resultan (excesivamente, crucialmente, intrínsecamente) sentimentales también, las canciones de bossa nova incluidas en *Orfeu negro* (Marcel Camus, 1960) y, más allá del ámbito latinoamericano, las canciones compuestas por Michel Legrand en el cine de Jacques Demy.

Otros capítulos se acercan a la tradición de la canción de protesta: la figura del cantautor uruguayo Alfredo Zitarrosa es el sujeto del documental *Ausencia de mi* (Melina Terribili, 2018); la canción *Soldado desconocido* de Jorge Cafrune cumple un rol relevante en *Revolución: el cruce de los Andes* (Leandro Ipiña, 2010), y los temas musicales del film *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles, 2019) pueden pensarse en la misma línea.

Este libro sostiene la idea de que las mediaciones audiovisuales de las canciones –singularmente las cinematográficas– son cruciales en la construcción de memorias colectivas (afectivas y sentimentales) que activan respuestas de orden personal, local, nacional, transnacional y global, mientras que, al mismo tiempo, adquieren formas asociadas a la protesta, a la resistencia y a la participación política. Es justamente en América Latina el espacio en el que los nexos entre canciones populares, medios audiovisuales, crítica social y memoria son particularmente notables; el lugar en que las mediaciones tecnológicas de las canciones sentimentales y de protesta han contribuido fuertemente a fundar comunidades transnacionales nostálgicas y utópicas, y a definir una relación ambivalente con la modernidad.

En las siguientes páginas consideraremos como «canciones populares» tanto las canciones orales tradicionales como las urbanas mediatizadas (siguiendo a [Mendívil y Spencer Espinosa 2015](#)) y creemos que el valor de resistencia que reciben en los medios audiovisuales proviene precisamente de las formas en que estos remedian su «soporte mediático» original (la voz sola, en el primer caso).

¿Qué hay de nuevo?

Como señalamos al inicio, este libro recupera los lineamientos teóricos y las definiciones que desplegamos por primera vez en *Conozco la canción: melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa* (2018), razón por la cual remitimos a dicho volumen para revisar ciertos conceptos como «cines posclásicos», «canción popular», «canción cristal», «canción dialéctica» y otros. No obstante, también se asienta en un territorio teórico y analítico que creció enormemente desde el año 2018. Prueba de ello son una serie de publicaciones, investigaciones y eventos académicos que se sucedieron desde aquella fecha. De modo sincrónico al lanzamiento de nuestro anterior libro, [Maia y Zavala \(2018\)](#) editaron un volumen sobre el cine musical de América Latina, cuyo foco no es específicamente la canción popular, pero que explora este problema como uno de los elementos centrales para la constitución de una tradición industrial en el cine de la región. El libro editado por [Dufays et al. \(2018\)](#) permitió que algunos de los capítulos de *Conozco la canción: melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa* tuvieran una circulación más fluida dentro del campo de estudios francoparlante y profundizó el trabajo sobre la canción en los cines europeos posclásicos. El interés por el funcionamiento de las canciones populares en los cines de Hispanoamérica también se verifica en *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1969) Vol. 1* (2018), el trabajo editado por Laura Miranda y Lucía Rodríguez Riva que lanzará su segundo volumen próximamente, o el más reciente *The Routledge Companion to Global Film Music in the Early Sound Era* (2024), editado por Jeremy Barham. La perspectiva transnacional y comparada se ha convertido en un método de abordaje recurrente en los volúmenes citados, aunque también el interés por las canciones y la música en los cines de

América Latina y Europa requiere de enfoques de orden histórico y totalizante que permitan comprender las grandes líneas de desarrollo de la cuestión musical en el marco de las historias nacionales del cine. En esa dirección se encuentra «Film Music in Argentina», el extenso texto que Rosa Chalkho y Pablo Piedras han elaborado para la *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World* cuya publicación es inminente.^[3]

En general, estos y otros volúmenes se han gestado a partir del impulso y de la conversación abierta por una serie de eventos científicos, entre los que nos gustaría destacar el Congreso Internacional del Grupo de Reflexión sobre el Mundo Hispano (GRIMH) dedicado a «Imagen y Música», Universidad de Lyon, 19, 20 y 21 de noviembre de 2020; el Segundo Coloquio Internacional «Canciones populares, géneros y afectos en los cines posclásicos (América Latina y Europa)», UBA, UNQ, Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires, 7-9 de abril de 2021 (coordinado por Pablo Piedras, María Valdez y Sophie Dufays) y el Segundo Congreso Internacional «Cine e Identidades. Industrias Culturales, Flujos Musicales y Discursos Transnacionales», Universidad de Oviedo, 15 y 16 de septiembre de 2022 (coordinado por Laura Miranda, Cecilia Nuria Gil Mariño, Alejandro Kelly Hopfenblatt).

El presente volumen recupera algunos de las firmas que formaron parte de *Conozco la canción: melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*, puesto que se trata de investigadores e investigadoras que desde hace años estudian los universos mediáticos del cine y de la música en el cine de Hispanoamérica, Francia y Brasil. En esta línea aparecen los capítulos de Marina Díaz López sobre las verbenas en el cine español; de Guilherme Maia y Iara Sydenstricker sobre el funcionamiento de tres canciones de corte tropicalista en *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles, 2019); de Mónica Tovar-Vicente sobre el sentido de *La bien pagá* en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* (Pedro Almodóvar, 1984); de Dana Zylberman, quien retorna al análisis de las canciones en el proceso de una *remake* de su propia obra realizado por el cineasta argentino Luis César Amadori; de

[3] El texto se halla actualmente en prensa y su publicación está prevista para 2025. La referencia provisoria es: Chalkho, Rosa y Pablo Piedras. «Film Music in Argentina». John Sheperd, David Horn. eds., *The Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, vol. 3, Bloomsbury Publishing.

Julia Kratje, en su examen de inspiración spinoziana del tema musical *Corazón mágico* en el film de Maximiliano Schonfel *La siesta del tigre* (2016); y de Martin Barnier sobre la colaboración entre dos figuras sobresalientes de la cinematografía francesa como Jacques Demy y Michel Legrand.

En este libro contamos con el privilegio de que se sumen las contribuciones de estudiosos y estudiosas de amplia trayectoria que han explorado temáticas afines a las anteriores. Tales son los casos de Marvin D'Lugo, Kathleen M. Vernon y Jacqueline Avila que se dedican a desentrañar el modo en que las canciones y sus mediaciones articulan las narrativas de películas emblemáticas del cine latinoamericano y español. Por otro lado, dos colegas de la academia argentina proponen análisis sobre films escasamente estudiados en el contexto de los estudios sobre cine y canción. Mientras que María Aimaretti se encuentra a cargo del único capítulo dedicado a una película documental, sobre el cantautor uruguayo Alfredo Zitarrosa: *Ausencia de mi Melina* Terribili (2018), Raúl Illescas se aboca a la internacionalización del género de la bossa nova en la coproducción francesa, italiana y brasileña *Orfeu negro* (Marcel Camus, 1960).

Creemos que uno de los elementos distintivos de *Reconozco la canción* (vol. 1) son los capítulos desarrollados por especialistas provenientes del campo de la musicología y de los estudios sobre música. Silvina Mansilla y Angélica Adorni nos acercan dos estudios de caso que navegan las aguas del folclore argentino para proponer versiones de la identidad nacional. La primera examina la canción *Soldado desconocido* incluida en *Revolución* (Leandro Ipiña, 2010), una de las películas realizadas en torno de las celebraciones del Bicentenario sobre la figura de José de San Martín. La segunda analiza un conjunto de canciones litoraleñas introducidas en la narrativa de *Tacuara y Chamorro, pichones de hombre* (Catrano Catrani, 1967). Por último, contamos con uno de los primeros textos en castellano del gran especialista en el estudio de las relaciones entre cine y música, Roberto Calabretto.