



vol.
2

Reconozco la canción

Exploraciones en torno
de la canción en los cines
de Argentina y América Latina

**Pablo Piedras, María Valdez
y Lucía Rodríguez Riva**
editores

ediciones
**IMAGO
MUNDI**

PABLO PIEDRAS, MARÍA VALDEZ Y LUCÍA RODRÍGUEZ RIVA
(EDITORES)

Reconozco la canción
(volumen 2)

Exploraciones en torno de la canción en los
cines de Argentina y América Latina

ediciones
**IMAGO
MUNDI**



COLECCIÓN AUDIOVISUAL

Pablo Piedras, María Valdez y Lucía Rodríguez Riva (eds.)

Reconozco la canción (vol. 2). 1a ed. Buenos Aires: 2024.

282 p.; 15.5x23 cm. ISBN 978-950-793-447-6

1. Cine Contemporáneo. I. Título

CDD 302.2343

Fecha de catalogación: 24/04/2024

© 2024, Pablo Piedras, María Valdez y Lucía Rodríguez Riva

© 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, María Valdez y Lucía Rodríguez Riva	
	Palabras preliminares	XI
	Pablo Piedras, María Valdez y Lucía Rodríguez Riva	
	Introducción	XIII
	Parte 1 Géneros narrativos y cantantes	
1	Lucía Rodríguez Riva	
	Quizás un simulador: las películas de Leonardo Favio, el cantor	3
1.1	Leonardo Favio, intérprete de canciones	5
1.2	Expectativas y sorpresas: producción y recepción crítica.	7
1.3	De cómo filmar un <i>longplay</i> y documentar un fenómeno	11
1.4	Un compilado de <i>clichés</i>	16
1.5	Conclusiones. La difícil tarea de dar imagen a un disco	19
2	Valeria Arévalos	
	Los sonidos del horror. La configuración musical para la construcción de falsos monstruos en <i>Alguien te está mirando</i> (Gustavo Cova y Horacio Maldonado, 1988)	21
2.1	Introducción	21
2.2	Pesadilla en lo profundo de la transición	23
2.3	Ante todo, el cuerpo	25
2.4	Contra toda autoridad	28
2.5	A modo de cierre.	32
3	Viviana Montes	
	Naufregar en los noventa: tensiones entre bohemia, industria cultural y neoliberalismo en <i>Tango feroz: la leyenda de Tanguito</i> (Marcelo Piñeyro, 1993)	35
3.1	Introducción	35
3.2	La construcción de la leyenda, el éxito comercial y el enfrentamiento con los protagonistas de la historia	38

3.3	Mirar el pasado desde los años noventa: entre la mística del rock, la narrativa de la represión y el consumo masivo	45
4	Ayelén Turzi La amistad como motor: el musical de <i>Plaga zombie: Revolución tóxica</i> (Pablo Parés y Hernán Sáez, 2012)	49
4.1	El origen de una tendencia fantástica	50
4.2	Zombies y canciones	53
4.3	A modo de cierre.	57
Parte 2 La nación y sus melodías		
5	Tamara Accorinti Dime lo que cantas y te diré quién eres. Canciones para la infancia en la excursión de Gaby, Fofó y Miliki al cine argentino.	61
5.1	Introducción	61
5.2	Breve contextualización. La producción audiovisual dirigida a las infancias en los años sesenta y setenta.	62
5.3	<i>Había una vez un circo</i> (1972): la canción popular entre lo narrativo y lo conativo.	64
5.4	Entre madres y madrastras: la consolidación de la familia argentina como núcleo central de la patria	70
5.5	A modo de conclusión	74
6	Luisina García Una canción de Julián Aguirre para <i>El Fausto criollo</i> (Luis Saslavsky, 1979)	75
6.1	Introducción	75
6.2	Aguirre y Saslavsky. Dos artistas argentinos	77
6.3	<i>El Fausto criollo</i> de Saslavsky y su aspecto musical	78
6.4	La <i>Canción n.º 1</i> de Aguirre y sus versiones en <i>El Fausto criollo</i>	83
6.5	Reflexiones finales	88
7	María Julia Carrazana «El juego del amor». Aproximación al análisis de la música y la danza en la película <i>El último perro</i> (Lucas Demare, 1956)	89
7.1	Introducción	89
7.2	Contexto de producción	90
7.3	«El juego del amor».	93
7.4	Reflexiones finales	98
8	Lía Gómez <i>Los Taxis</i> (1970): una experiencia colectiva	101
8.1	Ejercicio 1	103
8.2	Entreactos	105
8.3	Ejercicio 5	107

8.4	Final del recorrido	108
9	Mónica Gruber y Patricia Russo	
	Entre el bolero y la fatalidad: una Medea mexicana	111
9.1	Introducción	111
9.2	Medea de la tragedia al cine	113
9.3	Conclusiones para un final	122
	Parte 3 Disidencias y cultura queer	
10	Lucas Martinelli	
	Canciones y labios trans: <i>Tangerine</i> (Sean Baker, 2016) y <i>Una mujer fantástica</i> (Sebastián Lelio, 2018)	127
10.1	Introducción	127
10.2	Canciones, voces y personajes trans en el cine	128
10.3	Una mujer fantástica y los extremos de la canción	137
10.4	Conclusiones	140
11	Agustina Trupia	
	Fonómica y transformismos en el cine cubano: <i>Vestido de novia y Viva</i>	143
11.1	Primeros acordes	143
11.2	<i>Vestido de novia</i> : entre el bolero y la música litúrgica	144
11.3	<i>Viva</i> : encontrar una voz propia por medio de otra	150
11.4	Últimos acordes	155
12	Triana Pujol y Martina Giambartolomei	
	¿Vamos a bailar? Música electrónica y <i>cultura queer</i> en dos films argentinos del nuevo milenio	157
12.1	Paisajes sonoros	158
12.2	Cultura electrónica: raíces diversas y derivas locales	160
12.3	A propósito de <i>Un año sin amor</i>	163
12.4	Sobre <i>Breve historia del planeta verde</i>	166
12.5	Consideraciones finales	169
13	Agostina Invernizzi	
	Transgresiones de la canción e intensidades de la voz en dos filmes de Manuel Romero. El caso de <i>Mujeres que trabajan y Muchachas que estudian</i>	171
13.1	Promesas emancipatorias	172
13.2	Transgresiones de la canción	174
13.3	Un cuarto entero para nosotras.	179
13.4	Intensidades de la voz	183
13.5	Reflexiones finales	185

Parte 4 Experiencias contemporáneas

14 Mariano Ferrari

Ficciones, realidades y canciones de rock. Un análisis a partir de la música de las películas *El Ángel* (Luis Ortega, 2018), *El Clan* (Pablo Trapero, 2015) y la miniserie *Historia de un Clan* (Luis Ortega, 2015) 189

14.1 Introducción 189

14.2 Alicia en el país de las maravillas. Entre la realidad y la espectacularización 191

14.3 Frecuencia modulada. Reflejos de una época a través de las canciones 196

14.4 Sin disfraz. La sexualidad de los personajes 198

14.5 La casa del sol naciente. La canción a modo de síntesis narrativa. 201

14.6 Consideraciones finales 203

15 Tomás Cardín

Disputas estéticas entre el Nuevo Cine Argentino y los géneros narrativos: el uso de dos canciones en el film *Los Paranoicos* . . . 205

15.1 Introducción 205

15.2 Características y contextos de composición de las canciones 207

15.3 Divergencias políticas y disputas estéticas 210

15.4 Presente inestable y «orden sedentario» 212

15.5 Entre el Nuevo Cine Argentino y los géneros: reformulación de arquetipos y recuperación de la corporalidad 214

15.6 Nuevos afectos y nuevos espacios 218

16 Matías Corradi

Representación de la música popular en el cine sobre migración reciente. Entre la cumbia y el rock-folk 221

16.1 Introducción 221

16.2 Estímulo sonoro y *ethos* social 223

16.3 Sincretismo sonoro y resistencia contracultural 228

16.4 Conclusión 232

Sobre los autores y autoras 235

Referencias 241

Índice de autoras y autores 259

Palabras preliminares

PABLO PIEDRAS, MARÍA VALDEZ y LUCÍA RODRÍGUEZ RIVA

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 «Dr. Raúl H. Castagnino» 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

[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.

que muchas de las personas que escriben en estos libros puedan dedicar horas de su jornada laboral a la investigación.

Si bien estos volúmenes se encuentran en manos de la editorial desde hace algún tiempo, 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, la administración encabezada 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.

Argentina, 11 de marzo de 2024

Introducción

PABLO PIEDRAS, MARÍA VALDEZ y LUCÍA RODRÍGUEZ RIVA

Las cualidades catalíticas de los estudios sobre cine y canción

El presente volumen,^[1] alineado conceptualmente con *Conozco la canción* (Piedras y Dufays 2018), 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, mayormente de corte industrial, han construido comunidades de sentido desde la década de los sesenta hasta nuestros días. Como señalamos en el primer volumen, «explorar esta problemática es clave para pensar el cine, para pensar la canción, y para entender el trabajo de la ecología mediática que se desarrolla en/desde un marco amplio: el marco 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».

Si bien el aparato teórico y la propuesta analítica que sostienen este volumen se desarrollan en «El encuadre de la canción» (Piedras y Dufays 2024), es menester destacar los elementos novedosos del conjunto de ensayos que componen este libro.

[1] Esta presentación se enfoca mayormente en el 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 primer volumen: *Reconozco la canción* (vol. 1). *Tramas musicales en los cines posclásicos de América Latina y Europa*, editado por Pablo Piedras y Sophie Dufays. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 2024.

En primer lugar, los textos aquí reunidos están especialmente enfocados en el cine argentino y, posteriormente, en los cines de otros países latinoamericanos como México, Cuba y Chile. En este sentido, producen acercamientos y articulaciones provocadoras entre el análisis de la canción y otros asuntos como los géneros cinematográficos (el terror, el melodrama), las problemáticas *queer* y de género, y los debates acerca de la identidad nacional.

En segundo lugar, las y los investigadoras/es que contribuyen con sus ideas a este volumen^[2] formaron parte del Segundo Coloquio Internacional «Canciones populares, géneros y afectos en los cines posclásicos (América Latina y Europa)» (2021).^[3] Para dicha ocasión ellos respondieron al desafío que les planteó la organización del evento: ¿de qué modo el estudio de la canción popular puede contribuir y proyectar una nueva luz a sus respectivos objetos de estudio? Con esta premisa, y apuntalados por algunos pilares teóricos y bibliográficos que discutimos en el aquel coloquio y en el proceso de desarrollo de cada uno de los capítulos, nos han brindado textos agudos e innovadores, ya sea por sus temáticas inesperadas, por sus casos de estudio o por sus herramientas analíticas.

El libro está compuesto de cuatro secciones. La primera se encuentra dedicada a los géneros narrativos (terror, *biopic*) y a los cantantes. En el capítulo inicial, Lucía Rodríguez Riva se enfoca en dos producciones de Leonardo Favio que han sido desestimadas en el análisis general de su obra: sus películas como cantor. A partir de la articulación entre canciones, trama y puesta en escena, la autora no solo plantea las diferencias en el acercamiento a la poética del cantante, sino que también sugiere que *Fuiste mía un verano* (Eduardo Calcagno, 1969) funcionó para Favio como ámbito de experimentación hacia un cine masivo, como una correa de transmisión entre su primera trilogía (de corte modernista) y la segunda (que incluyó sus mayores éxitos de taquilla).

Los capítulos siguientes se centran en películas producidas hacia fines de los años ochenta y en los primeros noventa. Valeria

[2] Con la excepción de Lucía Rodríguez Riva y Tamara Accorinti, quienes son investigadoras permanentes del Grupo CineLat&Pop (IAE, FFyL-UBA) y publicaron en *Conozco la canción* (Piedras y Dufays 2018).

[3] UBA, UNQ, Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires, 7-9 de abril de 2021 (coordinado por Sophie Dufays, Pablo Piedras y María Valdez).

Arévalos sostiene que *Alguien te está mirando* (Gustavo Cova y Horacio Maldonado, 1988) postula un desplazamiento local del género *slasher* en consonancia con los cambios producidos a partir del retorno democrático en relación con la liberación de los cuerpos. La banda sonora incorpora canciones de importantes bandas de rock argentino de los ochenta, como Soda Stereo y Los Violadores (estos últimos, incluso, actúan) y permiten no solo el anclaje espaciotemporal, sino que también participan en la noción de otredad variable que el film construye. Viviana Montes examina la canción *El amor es más fuerte*, leitmotiv de *Tango feroz: la leyenda de Tanguito* (Marcelo Piñeyro, 1993), que fue compuesta especialmente para la película y construyó una memoria auditiva sobre el personaje histórico. Asegura que allí se halla una negociación entre la historia del músico y la de un movimiento que pretendió llegar a un público masivo, pero sin traicionar sus ideales de resistencia. La autora enmarca ese proceso dentro de la construcción de memorias audibles durante el retorno de la democracia, las cuales incluyen pliegues de la historia y exponen su complejidad.

Como cierre de sección, el capítulo de Ayelén Turzi vuelve sobre las particularidades del género de terror local. Desde el número musical final de la trilogía *Plaga Zombie* (Pablo Parés y Hernán Sáez, 1997, 2002 y 2012), la autora desovilla la construcción de ese universo de sentidos que se produjo a partir de la experimentación con cámaras VHS y la apropiación de formatos y códigos del cine hollywoodense en clave local. Según Turzi, en la última canción se cifra –de modo paródico, como es el estilo de la trilogía– la consolidación de un modelo de producción que tiene la construcción grupal como base.

La segunda sección reúne capítulos que en su reflexión apuntan a la asociación entre los imaginarios musicales y nacionales. Tamara Accorinti aborda una experiencia de intercambio de artistas entre España y Argentina, de las que eran habituales en las décadas de los sesenta y setenta. El texto estudia la función de las canciones en el cine para las infancias a partir de la excursión de los famosos payasos ibéricos Gaby, Fofó y Miliki en el cine argentino. La autora desentraña el modo en que estas películas operan dentro de las narrativas nacionales y los imaginarios sobre la familia. A Luisina García le interesa estudiar qué transformaciones operaron sobre una breve pieza para piano de Julián Aguirre hasta convertirla en una canción de corte popular para *El Fausto criollo* (Luis Saslavsky,

1979). Esta obra se asocia a pinturas de Héctor Basaldúa y Cándido López, y así conforman el imaginario nacionalista del film, colaborando en la constitución de una memoria musical orientada hacia el criollismo. Asimismo, García presta atención a cómo la transformación de la pieza en una canción facilita su uso en la trama sentimental de la película. María Julia Carrazana examina en *El último perro* (Lucas Demare, 1956) las escenas en que la danza cobra un lugar primordial, en el marco de una década en la que hubo un boom folklórico. A partir de la contextualización histórica, a la investigadora le importa observar cómo se incorporan distintos ritmos (como el yaraví y la zamba) para enfatizar el romance y el erotismo desde el lenguaje corporal de la danza.

Lía Gómez se enfoca en un mediometrage de fines de los años sesenta recuperado recientemente. Se trata de una producción colectiva realizada por estudiantes de cine de la Universidad de La Plata que, a través de historias situadas en un taxi, construyen una atmósfera sonora, política y estética de la ciudad estudiantil por aquellos años. Por último, Mónica Gruber y Patricia Russo indagan en el largometraje mexicano *Así es la vida* (Arturo Ripstein, 2000) las conexiones entre el mito de Medea, el *pathos* y el bolero. Les atrae especialmente estudiar cómo se articulan esos discursos a través del dispositivo televisivo, en las recurrentes apariciones que el trío musical realiza a modo de coro griego sobre la trama.

La tercera sección está dedicada a las disidencias y a la cultura *queer*. Lucas Martinelli presta atención a las escenas de *lipping* (aquellas en las que la mímica de las cantantes repite los versos de la canción) en films que tienen como protagonistas a mujeres trans. A partir de ello, realiza un recorrido por la historia de estos momentos en el cine, cuando se ponen en juego claramente los nexos entre cuerpo, voz y género. En una sintonía similar, Agustina Trupía también focaliza en escenas de fonomímica, puesto que allí encuentra un doble montaje (temporal y corporal), que permite cuestionar el sistema sexo-género. Las dos películas que la autora elige transcurren en Cuba y utilizan canciones románticas populares, las cuales, en dichas escenas, cobran una carga afectiva que acentúa la potencia de sus poéticas.

Hasta ahora, la música electrónica en el cine argentino ha merecido escasa atención, falta que viene a subsanar, en su medida, el último capítulo de esta sección. Las fiestas electrónicas han sido desde sus inicios un espacio de encuentro y resistencia para la

comunidad *queer*. Triana Pujol y Martina Giambartolomei reconstruyen la historia de estos ámbitos, subrayando su importancia en la posdictadura y en los años noventa, para luego observar cómo opera esta música en *Un año sin amor* (Anahí Berneri, 2005) y *Breve historia del planeta verde* (Santiago Loza, 2019). Por último, en una revisión feminista del cine clásico argentino, Agustina Invernizzi explora la manera en que las canciones, los sonidos e incluso los murmullos contribuyen a consolidar ámbitos sororos, de confianza y complicidad, en los films *Mujeres que trabajan* (1938) y *Muchachas que estudian* (1939) del director Manuel Romero.

La última sección está destinada a experiencias contemporáneas, las cuales se relacionan de diversas maneras, bien con el pasado reciente, bien con problemáticas de la acuciante coyuntura. Mariano Ferrari indaga la utilización de canciones de rock en producciones que revisan violentos episodios de la historia argentina reciente: *Historia de un clan* (Luis Ortega, 2015), *El Ángel* (Luis Ortega, 2018) y *El clan* (Pablo Trapero, 2015). El autor propone que la diferencia fundamental entre estas viene dada por la manera en que esos relatos se acercan a la historia real, lo cual se halla de modo claro en la banda sonora. Así, enfatiza el modo en que Ortega utiliza una combinación de ritmos musicales para complejizar los personajes y construir un ambiente donde prevalece lo ficcionalizado por sobre la reconstrucción de los hechos. Tomás Cardín recupera una película en los bordes del Nuevo Cine Argentino, *Los paranoicos* (Gabriel Medina, 2008), para pensar, a partir del contrapunto entre un tema musical punk y otro pop, cómo se reconfiguran las experiencias y sensaciones en torno a la última dictadura cívico-militar y el estallido de 2001 en la Argentina. La forma en que funcionan estos temas musicales permite observar cómo el propio film se posiciona en el límite del NCA y recupera elementos de los géneros narrativos tradicionales. Finalmente, Matías Corradi examina la configuración de la banda sonora en dos películas (*El otro lado de la esperanza*, *Toivon tuolla puolenaka*, Aki Kaurismäki, 2017 y *Ya no estoy aquí* Fernando Frías de la Parra, 2019) que tratan un tema de extrema actualidad: los procesos de migración forzada. Propone que la manera en que la música se articula en estos relatos genera un acercamiento más sensible que racional al problema. Así se conjugan cuestiones identitarias a través de los usos de las músicas, que pueden apelar al estímulo, el sincretismo o la resistencia.

Esperamos que el conjunto de textos aquí presente abone la discusión sobre estos temas, sobre los cuales aún queda mucho por indagar, pensar y debatir.



COLECCIÓN AUDIOVISUAL

Recordar una película es también oír sus canciones. Esto sucede porque las tramas entre música y cine están inevitablemente enlazadas desde los orígenes del medio. Si durante el período silente las proyecciones se realizaban con orquestas o músicos en vivo, luego ese vínculo se consolidaría en prolíficas alianzas, en especial durante la organización de los cines industriales.

La canción popular es un pilar fundamental para comprender el modo específico en que los cines narrativos, mayormente de corte industrial, han construido comunidades de sentido. Los diversos capítulos que conforman estas obras colectivas se dedican a pensar cómo se dieron esos procesos desde la década de los sesenta hasta nuestros días. A partir de entonces, las articulaciones que se forjan entre las productoras cinematográficas, las discográficas, la televisión y otros medios de la industria cultural son fecundas y abren novedosas perspectivas para pensar la cuestión.

Las investigaciones que originan estos libros parten de la siguiente pregunta: ¿de qué modos el análisis de las canciones populares puede contribuir y proyectar una nueva luz a los estudios sobre cine? Explorar esta cuestión es clave para pensar el cine, para pensar la canción, y para entender el trabajo de la ecología mediática que se desarrolla dentro del marco de las historias y las memorias que las canciones populares traen consigo, despiertan, invocan o representan en la gran pantalla.

Los dos volúmenes que constituyen el díptico *Reconozco la canción* reúnen colaboraciones de investigadores de América Latina, Estados Unidos y Europa, y prestan atención a casos muy diversos en estas geografías, especialmente de Argentina, Brasil, México, Cuba, Chile, España y Francia. Algunos de los ejes principales que atraviesan estas exploraciones sobre la canción son sus conexiones con los géneros narrativos, los imaginarios nacionales, las identidades sexuales y los contextos políticos. De este modo, se reúnen reflexiones sobre filmografías tan disímiles como las de Alonso Ruizpalacios, Jacques Demy, Jaime Chavárrri, Marcel Camus, Leonardo Favio, Enrique Carreras, Kleber Mendonça Filho, Pedro Almodóvar, Luis Saslavsky, Aki Kaurismäki, Santiago Loza y Arturo Ripstein, entre otros.

www.edicionesimagomundi.com

ISBN 978-950-793-447-6



9 789507 934476