

## **Tópicos y dramatismo en la música de George Andreani para dos películas de Carlos Christensen (1943)**

Rosa Chalkho

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. UBA

### Resumen

En 1943 se estrenan dos películas dirigidas por Carlos Hugo Christensen con música compuesta por George Andreani y producción de los estudios Lumiton.

*Safo, historia de una pasión* y *Dieciséis años* inician un cambio narrativo en el canon del cine clásico argentino en la década del '40, al tiempo que consolidan al director y compositor como una dupla creativa que trabajará en otros muchos films.

La ponencia estudia los tópicos presentes en la música incidental de las dos cintas, con el objetivo de evidenciar la manera en que la música para cine colabora en la construcción del sentido, a partir de reforzar climas, emociones y anticipaciones narrativas. Hipotetizamos que estos sentidos no emergen ex nihilo, sino que provienen de un tipo de codificación previa (los tópicos) construida por el lenguaje de la música romántica y post romántica, que la enunciación cinematográfica clásica se encargó de utilizar y como consecuencia, de reificar su fortaleza como código.

La música de las dos películas está construida mediante el recurso del leitmotiv como organizador de la relación entre la trama y la banda sonora. Es así que nos preguntamos especialmente por las maneras en que aquí funcionan y se relacionan los leitmotifs.

Conceptos clave: música cinematográfica, teoría tópica, cine argentino, George Andreani, Carlos Christensen.

## **Topics and drama in the music of George Andreani for two films by Carlos Christensen (1943)**

### Abstract

In 1943 two films directed by Carlos Hugo Christensen with the music score composed by George Andreani and production of the Lumiton studios were released.

*Safo, the story of a passion* and *Sixteen Years* began a narrative change in the canon of Argentine classic cinema in the 40s, while consolidating the director and composer as a creative duo that shall work on many other films.

This paper studies the topics present in the incidental music of the two films, in order to demonstrate the way in which film music collaborates in the construction of

meaning, from reinforcing climates, emotions and narrative anticipations. We hypothesize that these senses do not emerge ex nihilo, but come from a type of previous coding (topics) constructed by the language of romantic and post-romantic music, which classical cinematographic enunciation was commissioned to use and, as a consequence, to reify its strength as a code.

The music of the two films is constructed through the use of the leitmotiv as the organizer of the relationship between the plot and the soundtrack. This is how we question especially about the ways in how and why the leitmotifs work here.

Keywords: film music, topical theory, Argentine cinema, George Andreani, Carlos Christensen.

## Tópicos en la música cinematográfica

La ponencia analiza la música de dos películas argentinas dirigidas por Carlos Hugo Christensen con música de George Andreani estrenadas ambas en 1943.

*Safo, historia de una pasión*<sup>1</sup> y *Dieciséis años*<sup>2</sup> inician un cambio narrativo en el canon del cine clásico argentino en la década del '40 de la mano de Christensen, que comienza a introducir temas que la cinematografía vernácula no había tratado como el erotismo, las pasiones turbulentas, las traiciones o el suicidio adolescente. Desde su primer film comercial *El inglés de los güesos*, Christensen y Andreani forman un tándem estrecho entre director y compositor, que queda evidenciado en los más de veinte títulos en los que trabajaron juntos.

Joseph Kumok (nombre real de Andreani) nace en Varsovia en 1901 y se forma musicalmente en Berlín, Viena y Praga. Antes de llegar a la Argentina, en 1937, ya había compuesto 38 bandas musicales en Checoslovaquia y Francia, ganando un premio por la música de *El Golem* (1935)<sup>3</sup>.

Partimos de la pregunta del porqué de esta relación artística entre Christensen y el compositor, es decir, ¿qué características del estilo y lenguaje compositivo de Andreani ensamblan y refuerzan esta nueva densidad dramática que propone el director? Si bien Andreani, compone la música para unas 75 películas en Argentina incluyendo comedias y películas costumbristas, es especialmente en estas narrativas del melodrama espeso y turbio en donde sus recursos compositivos y de orquestación alcanzan un importante despliegue.

El lenguaje empleado en *Safo* y *Dieciséis* es romántico y post romántico, caracterizado por un uso muy variado de la paleta orquestal. La característica compositiva más sobresaliente es el uso de *Leitmotiv*, de extracción netamente wagneriano y que funciona no solo caracterizando personajes sino también, reuniendo la composición musical como obra durante el film. En coincidencia con la enunciación musical arquetípica para el drama cinematográfico de la época enmarcada en cine clásico o Movimiento de Representación Institucional<sup>4</sup>, la música funciona amalgamando el relato filmico y enlazando morfológicamente la narrativa. Los motivos musicales presentados

<sup>1</sup> Christensen, Carlos Hugo (dir.), *Safo, historia de una pasión*, Lumiton, 1943.

<sup>2</sup> Christensen, Carlos Hugo (dir.), *Dieciséis años*, Lumiton, 1943.

<sup>3</sup> Véase Glocer, Silvia. *Melodías del destierro: músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo (1933-1945)*, Gourmet Musical, Buenos Aires, 2016

<sup>4</sup> Noël Burch describe la enunciación del cine clásico bajo la categoría de Movimiento de Representación Institucional caracterizado por el sistema de estudios, sistema de estrellas y la codificación ético-moral. Véase Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987.

desde la introducción del film van subrayando los distintos climas de las escenas y estados de ánimo de los personajes, por ejemplo, un mismo motivo melódico es tratado mediante variaciones rítmicas, tímbrico-orquestales y armónicas en distintas topicalizaciones que van a semantizar los distintos climas del relato.

Por esta razón, la ponencia toma como marco a la teoría tópica, ya que la cuestión del sentido en el contexto del análisis filmico se vuelve crucial. En particular, tomamos como referentes a autores que asumen el estudio de los sentidos musicales desde una mirada culturalista e histórica como Raymond Monelle<sup>5</sup>, Leonard Ratner<sup>6</sup>, Wye Allanbrook<sup>7</sup> y Melanie Plesch<sup>8</sup> y a autores que aplicaron los tópicos al estudio de la música para cine, Neil Lerner<sup>9</sup> y Alessandro Cecchi<sup>10</sup>.

Metodológicamente, abordamos el estudio de las películas combinando herramientas del análisis filmico con instrumentos del análisis musical enfocado desde los tópicos, y considerando el contexto sociohistórico.

En este trabajo me pregunto específicamente por el proceso de topicalización de las músicas cinematográficas: ¿su sentido se edifica en base a tópicos preexistentes? ¿el cine fabricó nuevas topicalizaciones?

Nuestra hipótesis de partida es que el cine en su etapa fundacional echó mano de topicalizaciones ya construidas por la discursividad social de la música, pero no obstante lo dicho, el cine como el gran aparato discursivo del siglo XX contribuyó para que estas topicalizaciones se estandaricen construyendo verdaderas codificaciones del sentido musical. En otras palabras, los tópicos de la música cinematográfica provienen de la música del siglo XIX y, en una ida y vuelta, la narrativa filmica ejerció a su vez una acción performativa sobre estos sentidos y codificaciones de la música.

---

<sup>5</sup> Monelle, Raymond. *The musical topic: hunt, military, and pastoral*, Indiana University Press, Indiana, 2006.

<sup>6</sup> Ratner, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Schirmer Books, New York, 1980.

<sup>7</sup> Allanbrook, Wye. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze Di Figaro and Don Giovanni*. University of Chicago Press, Chicago, 1984.

<sup>8</sup> Plesch, Melanie. "La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino", *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, Universidad Nacional de Jujuy, Jujuy, 2008, pp. 55-108 y Plesch, Melanie. "Decentring Topic Theory: Musical Topics and Rhetorics", *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2017, 4, 1, pp. 55-108.

<sup>9</sup> Lerner, Neil. "Copland's Music of Wide Open Spaces: Surveying the Pastoral Trope in Hollywood", *The Musical Quarterly*, 85, pp. 477-515.

<sup>10</sup> Cecchi, Alessandro. "Topoi of Technology in Italian Experimental Industrial Film (1959-1973)" In *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle (University of Edinburgh, 26-28 October 2012)*, 394-403. Edinburgh: IPMDS – The International Project on Music and Dance Semiotics, 2013.

El cine internacional construyó un sistema de representación en la década de 1930 que, con el advenimiento del sonoro, consolida códigos de enunciación y en los que la música participa de esta institucionalización conformando operaciones discursivas o tópicos, es decir, modos de decir con música. Es en esta época en la que se instala el sinfonismo cinematográfico como estilo cuasi universal para la música incidental, que, aunque con variantes, sigue aún hoy constituyendo el estándar de la música cinematográfica industrial.

Este orden discursivo ubica a la música extradiegética como un elemento fundamental para la creación del clima de una escena o de toda una película, convirtiéndose en factor privilegiado de la representación de sentimientos y emociones, y como elemento partícipe necesario para la codificación del género.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando estudiamos músicas aplicadas? Es decir, ¿qué cosas cambian cuando la música tiene como función central su potencialidad para construir sentido, para afectar y semantizar la narrativa audiovisual? Y fundamentalmente, ¿qué sucede con la teoría tópica puesta a explicar este fenómeno?

La primera aproximación al análisis de las películas confirma que la narrativa cinematográfica contribuye a la consolidación de tópicos y a la fabricación de otros nuevos<sup>11</sup>.

Es así que observamos que existen elementos recurrentes (tópicos) que permiten agrupar determinadas prácticas de musicalización bajo una operatoria netamente cinematográfica.

Sobre este punto, aparece una variable altamente significativa para el análisis de la música cinematográfica consistente en la relación entre el sentido musical y el sentido narrativo del film, que, en el presente análisis, queda evidenciada por la detección de los tópicos y su relación con la narrativa.

Las músicas de los dos films acompañan y refuerzan una nueva narrativa que introduce Christensen para la cinematografía argentina de la época. Las pasiones oscuras y desatadas de sus personajes, el dilema moral, y la angustia amorosa son los temas por los que transitan los films y que la partitura subraya y anticipa.

---

<sup>11</sup> Para ampliar véase Chalkho, Rosa. "Musical Meaning on the Screen. An approach to Semiotics for Music in Cinema", *Reinventing Sound. Music and Audiovisual Culture*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholar Publishing, 2015, pp.102-116.

***Safo, historia de una pasión***

Guionada por César Tiempo y Julio Porter sobre la novela francesa *Sapho* de Alphonse Daudet, la película retrata la relación tormentosa entre Raúl, un joven de familia tradicional de provincias que llega a la ciudad y Selva una mujer seductora y experimentada. La trama se completa con Irene, con quien Raúl se compromete en matrimonio oscilando durante el film entre la pasión que le inspira Selva y la corrección social de su futuro casamiento.

El *pathos* amoroso en conflicto está especialmente focalizado en la figura de la mujer: Selva es Safo, interpretada por Mecha Ortiz, quien ama sin pacatería y también marca los límites y rumbos de su vida autónoma: "...cuando una mujer quiere ser libre sin depender de los hombres debe pagar su libertad con sufrimiento", expresa la protagonista (50'20'')<sup>12</sup>. Su antagonista es Irene, una joven ingenua, hija de una familia rica, interpretada por Mirtha Legrand. Cada una de las dos mujeres tiene un motivo musical contrastante y aunque Irene juega un rol secundario en el triángulo amoroso que tiene a Raúl como el tercer vértice, la historia es en definitiva sobre ellas dos y los motivos musicales conforman una dualidad bitemática sobre ellas<sup>13</sup>.

El motivo de Safo, o motivo de la pasión, es un vals lento y denso, trabajado con figuras apuntilladas e interpretado con portamentos en las cuerdas. Aparece en la mayor parte de las *cues* (entradas) y también con la mayor cantidad de variaciones tópicas. En el comienzo (títulos), el motivo topicaliza como obertura francesa con un orgánico brillante del *tutti* de la orquesta para rápidamente, a los cuatro compases, pasar al vals de Safo con el que continúan los créditos del film. La primera escena abre con un plano panorámico de un paisaje rural luminoso mientras que la música refuerza este plano con el tópico de la caza (*hunt style* o *sunrise*) caracterizado por un solo de oboe con una melodía sobre la tríada mayor al que le responden las maderas con el mismo motivo en grave. Este tópico plácido y bucólico se articula rápidamente con el tópico del *Sturm und Drang*, mediante trémolos en las cuerdas, diseños ascendentes y un acorde final en tensión, con el que se expresa la espera inquieta de Raúl. La secuencia descripta alcanza

---

<sup>12</sup> Para una mejor ubicación de la escena a la que hacemos referencia se consigna la marca temporal del film. Se ofrece una edición en línea de los ejemplos audiovisuales analizados con la referencia del tópico en: *Safo, historia de una pasión*: <https://www.youtube.com/watch?v=Mq4COMJFKPE>  
*Dieciséis años*: [https://youtu.be/Zg3YSLikO\\_4](https://youtu.be/Zg3YSLikO_4)

<sup>13</sup> Véase Pardo, Soledad y Croci, Pablo. "Safo, historia de una pasión: Tensión entre canon y ruptura en el primer melodrama erótico del cine argentino", *Revista Imagofagia*, 3, 2011, snp.

2'30'' de duración, cuestión que nos permite verificar la gran condensación de recursos musicales y tópicos que se sucederán también a lo largo del film.

El motivo de Safo aparece asociado a Selva por primera vez en la escena de la fiesta, ubicado diegéticamente como un vals en el momento que la pareja se conoce y baila. A partir de aquí se constituye en un hilo conductor que transita toda la película adoptando diversas topicalizaciones que subrayan el clima y sentido de cada escena.

Como ejemplos ilustrativos el motivo asume el tópico de la *opera buffa* construyendo el tono de parodia cuando Raúl lleva en andas a Selva varios pisos por escalera (16' 58'') y anticipa el conflicto moral en la escena en que Raúl descubre las fotos de su pasado topicalizando como *Sturm und Drang* mediante la agitación rítmica, la armonía en creciente tensión y los contrastes en los registros (32' 00'').

El *Sturm und Drang* también aparece con un procedimiento compositivo que conjuga los materiales musicales del motivo de Safo y el de la mañana, asociado al paisaje bucólico del campo, en la escena de la alucinación febril de Raúl. Aquí podemos señalar un interesante detalle: la alusión a “la mañana” no es casual en la trama, sino que se conjuga con la visión que tiene Raúl del rostro de su joven tía Teresa a quien evoca durante el desvarío.

Esta referencia no está desarrollada luego en la trama, pero el detalle puede interpretarse como los deseos de Raúl por otras mujeres reprimidos por la moral religiosa, ya que el motivo de la mañana aparece en la escena familiar en la casa de campo de Mendoza de la que participa Teresa al comienzo del film.

El tópico de la mañana que se había presentado al comienzo, es nuevamente retomado cuando Raúl vuelve al pueblo, representando el universo rural idílico de provincias, y en 1:7'10'' aparece asociado directamente a Irene.

Destacamos la manera en que este motivo topicaliza con rápidas transiciones acompañando toda una secuencia de paseos de Raúl e Irene, en donde el motivo de la mañana adopta un aire folclórico y luego vira al tópico denominado de la caballería o del noble corcel, colaborando, además, con la construcción de la elipsis temporal de la escena.

Un último tópico del motivo de Selva es el de la *ombra*, que aparece justamente en un punto dramático culminante cuando Raúl ya comprometido con Irene va a la casa de Selva a buscar las cartas y también en la escena tensa en la que se dirige a romper el compromiso con Irene. Podemos considerar que la tensión se incrementa sobre el final trágico y se observa un tropo, combinación de dos tópicos, que combina la *ombra* y el *Sturm und Drang*.

***Dieciséis años***

El film, con guión de Francisco Oyarzábal y Julio Porter sobre la obra teatral *Sixteen* de Aimée y Philip Stuart, retrata la progresiva alienación de la adolescente Lucía, que no puede soportar que su madre viuda, Alicia, a quien admira de modo idealizado, rehaga su vida al iniciar un romance con Gustavo Luque y querer casarse con él.

La música recurre al mismo procedimiento de presentación del motivo principal en el *opening*, que comienza trabajándolo bajo el tópico del estilo concertante (*concerto style*) entre la orquesta y el piano, en donde las frases orquestales topicalizan como obertura francesa y las alternancias del piano como *brilliant style*, estilo brillante virtuoso y característico del *concerto*, para luego descansar con el mismo motivo en un tópico *cantabile*. También al igual que Safo, la escena de la fiesta y la pieza que bailan por primera vez Alicia y Luque lleva el motivo a la diégesis mediante una orquesta de *jazz* de salón que interpreta la pieza, y que se repite en la entrada siguiente cuando la pareja está de viaje y la escucha en la radio (10'36'') y cuando vuelven a bailar (26' 00'').

El motivo topicaliza en estilo amoroso (*amoroso style*) cuando Alicia le cuenta a su madre, abuela de Lucía, de su nuevo amor (21'55''). Es interesante en esta escena la relación que se construye entre la música y el *travelling* que se acerca hasta un primer plano de Alicia, donde estos dos elementos confluyen reforzando la confesión sentimental teniendo en cuenta que, para el discurso visual cinematográfico, el primer plano es el valor para enunciar las emociones y sentimientos de los personajes, en este caso, enfatizado por un *travelling*.

En 29'43'' la música anticipa el drama que se desatará. La entrada por primera vez en la película está en un tono menor, con una melodía despejada en las cuerdas y diseños descendentes que construyen una combinación (tropo) entre el tópico del *piano* y el *cantabile*.

El punto de giro dramático sucede cuando Alicia y Gustavo se besan y la joven Lucía mira horrorizada en contra plano (31' 35''). La música se inicia con el motivo de amor brillante que anticipa el beso, luego se encadena con unos acordes en tensión y ataques de los bronce en coincidencia con rápidos paneos de la imagen para pasar al registro grave y disonante en las cuerdas que remiten al tópico de la *ombra*.

A partir de este punto de giro, el motivo comienza a topicalizar en *Sturm und Drang* para construir la creciente locura de Lucía (32'53''), quien se ve cada vez más atormentada. Un punto interesante es cuando Luque, que es un célebre pianista, interpreta



una obra basada en el motivo, en la que despliega especialmente el estilo brillante virtuosístico y el *Sturm und Drang*.

Se observan otros dos materiales de interés: el *pizzicato* de las cuerdas y las notas aisladas del piano que, aunque no constituyen un tópico establecido, subrayan en el contexto de la película la creciente alienación de Lucía.

### Reflexiones finales

Los dos films tienen un tratamiento musical que presenta recursos comunes, algunas regularidades y también aspectos diferentes. En los dos casos, el *pathos* romántico que resulta del lenguaje utilizado por Andreani se adhiere de un modo intenso a la narrativa de Christensen reforzando el dramatismo y la densidad que caracteriza al director.

Una de las conclusiones a la que arribamos es que las películas presentan un tipo de enunciación internacionalista<sup>14</sup> y clásica construida por el argumento y por la música, y esto representa una novedad para la época en la que comienzan a aparecer narrativas alternativas a la comedia costumbrista o musical de fuerte color local.

Una de las funciones características de la música incidental que se observa en las dos películas es la conducción de la elipsis temporal. Por ejemplo, en la secuencia que muestra la vuelta de Raúl al campo y el comienzo de su noviazgo con Irene en *Safo*: paseos en distintos lugares y tiempos condensados en un par de minutos con el motivo de Irene. Similar tratamiento se observa en la secuencia del viaje al sur de Alicia y Luque, en la que se hilvanan escenas del comienzo del noviazgo con el motivo topicalizado como obertura francesa y con un carácter brillante.

Por su parte, una de las diferencias musicales que se registran es el uso del piano concertante, justificado por el argumento del personaje pianista, y una variante leitmotívica como *jazz* en la diégesis en *Dieciséis*. En *Safo*, en cambio, se escuchan estilizaciones de aires folclóricos asociados a las escenas rurales. En los dos casos, se trabaja con una variante del motivo en un uso diégetico interpretado por una orquesta en una situación de fiesta y baile (el vals de *Safo* y una pieza de *jazz* para *Dieciséis*).

Sin embargo, el elemento más evidente en común a las dos es la construcción cohesionada de la partitura fílmica mediante leitmotivs que garantizan tanto la solidez morfológica como las posibilidades expresivas en las distintas mutaciones del motivo.

---

<sup>14</sup> Esta intención internacionalista se verifica en estos dos films también por la elección de los textos originales: la obra de teatro inglesa *Sixteen* (Aimée y Philip Stuart) y la novela *Sapho* de Alphonse Daudet.

En este sentido, uno de los desafíos que hemos asumido en este trabajo es el de analizar la relación que se presenta entre leitmotivs y tópicos. Para esto, tomamos como referencia el capítulo “Topic and Leitmotiv” que Raymond Monelle le dedica al tema: “El leitmotiv en las óperas del ciclo del anillo de Wagner, constituye un inventario extraordinario de tópicos musicales de todo tipo. Sin embargo algunos leitmotivs no son tópicos ya que no son convencionales...”<sup>15</sup>.

Lo que nos interesa destacar de las palabras de Monelle, es justamente el carácter convencional del tópico, es decir, el tipo de codificación social mediante la que estas tramas musicales evocan, apelan y construyen el sentido en un amasado de ida y vuelta con el contexto social.

Sintetizando, las transformaciones que sufre un *Leitmotiv* a lo largo de una película, por ejemplo, cuando el mismo motivo comunica comienzo (obertura), luego se vuelve gracioso (opera *buffa*) o produce miedo e inquietud (*ombra*) no son otra cosa que topicalizaciones, es decir, variaciones sobre los sentidos y los significados.

De esta manera, encontramos que los leitmotivs en los dos films acompañan la narrativa fílmica produciendo variaciones de orquestación, rítmicas, armónicas y de carácter que en la mayoría de los casos remiten a convenciones o tópicos.

Sin embargo, en algunos ejemplos se construyen codificaciones que, si bien no son extensivas, funcionan como un idiolecto al interior del film, como por ejemplo la inclusión del piano concertante en los títulos de *Dieciséis* cuyo sentido se reifica cuando Luque toca el mismo motivo desplegado en una obra rapsódica.

La estructura musical del film que responde a una lógica externa a las marcas del relato fílmico, construye una unidad de sentido total al trabajar con los leitmotivs como herramienta compositiva de cohesión morfológica, que además tiene el poder de investir de sentido el tono o emoción de cada escena.

---

<sup>15</sup> Monelle, Raymond. *The sense of music: Semiotic Essays*, Princeton University Press, Princeton, 2000, p. 41. [Traducción de la autora. Original en inglés: “The leitmotiv in Wagner’s Ring Operas constituted an extraordinary inventory of musical topics of every kind. Yet some leitmotivs are not topics, because they are not conventional...”].

Rosa Chalkho: Profesora Nacional de Música (Conservatorio Nacional “López Buchardo”), Profesora de Artes en Música (IUNA), Magister en Diseño (Universidad de Palermo), Doctoranda (en curso) (Facultad de Ciencias Sociales – UBA) Docente de Historia y de Comunicación en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires; Profesora de Estética y Técnica del Sonido en la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, Directora de la Escuela de Música N° 7 DE 11, GCBA. Ha dictado seminarios en la Maestría y Doctorado de la Universidad de Palermo. Es investigadora principal del IAA – Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario Buschiazzo” FADU- Universidad de Buenos Aires. Ha publicado varios artículos y comunicaciones en revistas científicas y congresos en Argentina y el exterior como resultado de su investigación.