

PROYECTO DE GRADUACIÓN

TRABAJO FINAL DE GRADO

CUERPO

B

El cine y su relación con la música nacional

El cine argentino como espacio de difusión
para la música

Luciano Scigliotti

78074

Comunicación Audiovisual

Investigación

Medios y estrategias de comunicación

23/07/2020



Facultad de Diseño
y Comunicación

Índice

Introducción	2
Capítulo 1: La música en el cine	9
1.1 La música en sí.....	9
1.2 Funciones de la música.....	10
1.3 Música incidental y diegética.....	13
1.4 La música y el montaje.....	14
1.5 Banda sonora.....	15
1.6 La utilización de la música en distintos géneros cinematográficos.....	16
1.7 Géneros musicales en la argentina.....	19
1.8 Análisis de datos.....	21
Capítulo 2: La industria del cine y la música: Historia y principales exponentes ...23	
2.1 Antecedentes Cinematográficos.....	24
2.2 El cineposdictadura.....	29
2.3 Nuevo cine argentino.....	31
2.4 Los jóvenes realizadores.....	32
2.5 Como surgen los géneros musicales.....	33
2.6 Los videoclips.....	36
Capítulo 3: Soportes: Avances tecnológicos	39
3.1 Del celuloide al digital.....	39
3.2 De la pasta al mp3.....	41
3.3 La convergencia tecnológica.....	42
3.4 Nuevas plataformas.....	44
3.5 La banda sonora como cd.....	46
3.6 La banda sonora en los nuevos soportes.....	49
Capítulo 4: Actualidad: Inclusiones, Actuaciones y Bandas sonoras	52
4.1 Las inclusiones.....	52
4.2 Banda sonora mixta: La odisea de los giles.....	54
4.3 Banda sonora adaptada: El Ángel.....	57
4.4 Banda sonora original.....	61
4.4.2 Banda sonora original: El caso de 4x4.....	62
4.6 El músico como actor: Caso Lorenzo Ferro.....	64
4.7 Dramas biográficos: Tita Merello, Rodrigo y Gilda.....	66
4.8 Análisis de casos.....	71
Capítulo 5: El cine argentino como espacio de difusión de música nacional	74
5.1 Espacio para las actuaciones.....	74
5.1.2 Nuevos músicos en pantalla grande.....	76
5.2 Espacio para las inclusiones.....	77
5.3 Espacio postcine.....	80
5.4 Espacio en las nuevas plataformas digitales.....	82
Conclusiones	86
Lista de referencias bibliográficas	89
Bibliografía	92

Introducción

La disciplina del presente Proyecto de Graduación (PG) gira en torno a la Comunicación Audiovisual. Es por este motivo que el ámbito en el que se desarrolla el mismo es en el Cine Nacional. La categoría de este PG es de investigación ya que por medio de bibliografía consultada y filmografía se comprobará y se darán las respuestas a la problemática planteada. Por tratar temas como el cine y la música, la línea temática que se va a trabajar es la de Medios y Estrategias de comunicación.

El PG parte de las diferentes manifestaciones que tuvo la música nacional en el cine y más precisamente desde la vuelta a la democracia. Queda en evidencia que a lo largo de la historia, la música encontró diferentes maneras de difusión dentro del cine nacional. Desde la edad de oro del cine argentino con los melodramas vinculados al tango, las participaciones actorales de Sandro, Palito Ortega y la comercialización de bandas sonoras en todos sus formatos.

En base a esto se plantea en esta investigación que la problemática gira en torno a las nuevas tecnologías y a la política. Es por este motivo que la problemática de esta investigación se va a trabajar en dos contextos. Un contexto social ya que se va a hablar del arte post dictadura como medio de expresión y va del año 1983 hasta la actualidad y otro contexto tecnológico ya que se van a analizar los soportes de exhibición y grabación en cine y música a partir del 1983.

Es por este motivo que la pregunta problema que se debe responder radica en ¿De que manera acompaña la música nacional al cine actual?.

Para organizar esta investigación, se parte del objetivo principal. Dicho objetivo es determinar los cambios que sufrió el cine argentino como espacio de difusión de música nacional. Teniendo en cuenta este objetivo parten cinco mas que ayudarán al desarrollo de esta investigación. El primero consiste en desarrollar los usos de la música en el cine.

Adicionalmente, en el segundo se analizarán las obras cinematográficas pos última dictadura en relación a la música. Asimismo, se debe indagar sobre las consecuencias de la era digital en el cine y la música. Luego, se descompondrán los filmes emblemáticos actuales con presencia de música nacional teniendo en cuenta efectos dramáticos y respuesta del público. Por último, se enumerarán los factores que desencadenaron los cambios en la música.

En cuanto a la metodología y bibliografía que servirá para aportar valor teórico a la investigación, se utilizarán trabajos previos utilizados en la Universidad de Palermo. A su vez, se va a recurrir a fuentes de información bibliográficas que no estén realizadas dentro del ámbito académico. Por último, se realizarán entrevistas a docentes de música con el fin de sustentar teóricamente los capítulos que desarrollen la parte musical, seguido, se realizarán entrevistas a productores cinematográficos y musicales con tal de obtener información en cuanto a espectadores, métodos de comercialización y ganancias o pérdidas en cuanto al trabajo en conjunto del cine y la música.

Se quiere investigar sobre el tema para dar a conocer los motivos que llevaron a cambiar las maneras de difusión de la música dentro del cine, teniendo en cuenta que hasta la década del 80, era frecuente observar películas protagonizadas por músicos en donde se presentaban canciones inéditas o algunas contaban con guiones en donde era frecuente la interpretación de alguna canción por parte del mismo y posterior a dicha década, según personal del AADI, abundaron las comercializaciones de bandas sonoras y las participaciones actorales disminuyeron. Al tener poca bibliografía sobre el tema, se preguntó a los profesores de la carrera de comunicación audiovisual acerca del problema planteado y ellos dieron algunos factores políticos, tecnológicos y sociales. Por este motivo se cree que la utilidad de esta investigación es otorgarle valor teórico al tema ya que carece del mismo y como conveniencia personal se quiere evaluar si es posible encontrarle nuevamente el camino a la música y al cine para que trabajen de manera conjunta.

Fue imprescindible realizar algunas preguntas a docentes de Comunicación Audiovisual para orientar la búsqueda de información para el proyecto de grado por lo que surgen algunos antecedentes tanto fuera de la Universidad de Palermo como dentro.

Affani, T (2015) La música y la imagen: Anotaciones a partir de El Artista. *Cuaderno del centro de estudios de diseño y comunicaciones*. Este texto pretende explicar como funcionan el sonido y la imagen como un todo y no como dos vías de comunicación separadas en un film. El filme es la película El Artista, que si bien es una película extranjera, las utilizations y justificaciones del uso de la música pueden ser usadas en el cine nacional.

De este texto, interesa como el autor explica y cuenta los efectos que genera la música en la escena y la importancia de la misma.

Imbriano, F (2009), Argentina: Música, política y censura de los años 70. *Escritos de los estudiantes*. En este texto se desarrolla una reseña sobre lo que fue Sui Generis, que han generado, quienes eran y que ideología tenían. También, se estudia al gobierno de facto y como Sui Generis tuvo su paso polémico en aquella época, debido al contenido de sus canciones. Es por este motivo que el autor se dedica a analizar algunas de estas letras en las que generaban una liberación en los jóvenes de aquel entonces.

De este ensayo sirve para ver las problemáticas de las bandas nacionales en época de dictadura.

Funes, E (2014) La piratería informática. Una de terror para el cine. *Escritos en la facultad*. El autor asegura que el avance de la piratería en la industria cinematográfica está estrechamente relacionado con el desarrollo tecnológico. Nombra sistemas como la tecnología p2p que facilitan el consumo de material pirata de archivos de internet más utilizados en el último tiempo.

De este texto interesa ver como está tratado el factor piratería en el cine para que en la investigación se pueda analizar si influyó en la ausencia de música en el cine.

Delgado, A (2015) El cine de la dictadura. *Creación y Producción de diseño y comunicación*.

El presente trabajo presenta como tema general, la producción cinematográfica en la dictadura militar argentina de la década del 70. La problemática que se trata a lo largo de la investigación es la censura y prohibición de películas dentro de los años más relevantes de la dictadura militar. El autor analiza narrativamente y estéticamente las películas producidas en esos años.

De este texto interesa analizar las características estéticas de los films producidos en épocas de dictadura para luego compararlos con las de post dictadura y su contenido musical.

Palumbo, P. (2011) Cine para la memoria; el regreso de la democracia. Trabajos de estudiante de diseño y comunicación, *Universidad de Palermo*. El autor hace un análisis de una serie de filmes estrenados entre 1985 y 1999 que abordaron la temática argentina en el Proceso de Reorganización Nacional, la dictadura que militó entre 1976 y 1983.

De este texto interesa saber las características de los filmes que comprende este texto, ya que fue una época donde la expresión y el arte tenía un poder muy fuerte y se necesitaban películas de temática fuerte por lo que una buena musicalización debería haber ayudado.

Wainstein, C. (2009), Cine independiente argentino. El Auge de los 90. *Trabajos finales de grado*. Este texto pretende analizar lo que se denominó como el nuevo cine argentino, desde sus características estéticas, sociales y sus modos de producción.

Este texto sirve para ver, si por otras vías (la del cine independiente) se intentó trabajar la música de otra manera al cine comercial.

Gonzalez, E. (2011), Identificación y espectador en el nuevo cine argentino. *Proyectos de graduación*. La autora hace un análisis de cómo es el comportamiento del espectador en el nuevo cine argentino. Es decir, como percibe, interpreta y se identifica con el film dicho espectador.

Este trabajo ayuda a la presente investigación para justificar los comportamientos de los espectadores en torno a las películas del nuevo cine argentino que en algunos casos fueron musicalizadas con artistas nacionales reconocidos por la población.

Cancela, L. (2006) ¿Qué es el cine argentino?. *Actas de diseño*, Universidad de Palermo. Este texto hace un análisis sobre la industria del cine Argentino y de manera secundaria el cine Latinoamericano.

De este texto interesa saber con profundidad la edad de Oro del cine argentino y como era su relación con la música.

Chalkho, R. (2015) Enseñar a comunicar con sonidos para el discurso audiovisual. *Congreso de creatividad para profesores*. Este ensayo delibera acerca de las particularidades de la enseñanza del sonido para audiovisual, considerando las necesidades y objetivos que el conocimiento de las disciplinas del sonido pueden aportar a la formación integral de los futuros comunicadores audiovisuales.

En este texto interesa como el sonido se une a la imagen para formar un discurso audiovisual.

Chalkho, R. (2015) Entre el álbum y el mp3: Variaciones en las tecnologías y en las escuchas sociales. *Cuaderno del centro de estudios de DyC*. Chalkho, señala los avances que ha sufrido la industria musical en torno a los sistemas de grabación a lo largo de la historia nombrando puntos benefactores en los nuevos sistemas contra los viejos. Un texto innovador ya que siempre se habla de que *lo viejo es mejor que lo nuevo* en cuanto a calidad. Rosa señala otro puntos de suma importancia a favor de los nuevos sistemas.

Este texto sirve para hacer una cronología tecnológica en paralelo a la del cine sobre los medios musicales y pro y contras.

Lavia, D. (2001), *Cantantes en el cine argentino*, Para quinta dimensión. Darío señala los cantantes que participaron en el cine argentino a lo largo de la historia y que nutrieron a la industria musical usando el cine como *semillero*. Artistas como Palito Ortega, Sandro, Leonardo Favio y Donald son nombrados en este texto junto a sus grandes obras.

Este texto sirve para conocer con profundidad los cantantes que hicieron historia en el cine argentino y como se desarrollaban sus actuaciones.

Plaza, G. (2013) El cine argentino hace alianza con el rock nacional. *La Nación*. Gabriel da ejemplos de películas actuales del cine nacional con música de artistas contemporáneos. Lo que señala es que no son películas comerciales y que son utilizadas solo en algunas escenas. Películas como *Villegas*, *Antes* y *Palmera* utilizan música de Fito Paez, Spinetta y Babasónicos.

Este texto sirve para conocer algunos ejemplos modernos de inclusiones musicales o actuaciones de músicos en pantalla.

Revista Rolling Stones, (2011). Músicos que estuvieron en la pantalla grande. Este artículo de la revista cuenta los cameos de personajes que hicieron los artistas musicales en el cine. La idea con este artículo es investigar acerca de esas películas y ver si además de participaciones como bolos, han musicalizado dichos filmes.

El PG se trabajará en 5 capítulos. Como esta investigación quiere dar a conocer los factores que llevaron a la ausencia actual de música en el cine. En los primeros capítulos se dará un conocimiento sobre las funciones de la música en el cine y las películas nacionales más destacadas de cada época mientras que en los restantes se analizarán las variables mencionadas ejemplificadas con casos actuales y los factores que intervinieron para así poder responder la pregunta problema.

El primer capítulo se titulará *La música en el cine*. Se va a abordar aquello que genera la música en conjunto con el cine, los efectos que existen, los tipos de música y los usos de la misma. Siguiendo en orden, el segundo se llama *Ambas industrias: historia y principales exponentes*. En el se mencionaran de manera cronológica los films que por taquilla, estética o actuaciones se han destacado de la media y los géneros musicales más populares.

El tercer capítulo hace una cronología de las nuevas tecnologías y refleja las consecuencias de las mismas en ambas industrias. Convergencia de medios, Piratería, Masividad entre otras.

El cuarto capítulo hace hincapié en las variables de análisis que existen para tomar al cine como espacio de difusión de la música. Es decir, inclusiones musicales, actuaciones de músicos en escena, bandas sonoras y cantidad de espectadores. Dicho análisis se hará ejemplificando con *4x4*, *El Ángel* y los dramas biográficos de Rodrigo y Gilda.

Por último, en el capítulo cinco se dará la respuesta a la pregunta problema enumerando los factores los cuales llevaron a la disminución de música nacional en el cine y de que manera se manifiesta la misma en la actualidad.

Capítulo 1: La música en el cine

Desde que el cine es cine, es decir en 1895 tras aquella proyección en la calle Boulevard des Capucines número catorce en Francia, la música siempre fue acompañante al cine.

En la era de las películas silentes, que va de los años 1895 a 1927, no había diálogos ni construcciones de bandas sonoras. Ana María Sedeño (2004) afirma que “En los principios, la música en el cine parece que sirvió a los productores y exhibidores para prestigiar un espectáculo considerado género popular y para atraer a espectadores con más ingresos”.

La ópera fue el género que más se adaptó al cine saliente hasta que a mediados del 1906 se comenzaron a componer partituras originales para filmes en particular. La última autora citada señala que Camille Saint-Saens realiza la música para *El asesinato del duque de Guisa* de 1908 llamada Opus 128 y la intervención del compositor en la película funcionó como instrumento promocional.

Se puede decir que antes del Modelo de Representación Institucional, donde el montaje de una película cobra lógica y se comienzan a contar historias con el lineamiento de un guion de ficción, el cine ya funcionaba como espacio de difusión para la música. En este primer acercamiento se dio de manera ambiental, acompañando las imágenes que brindaba el cinematógrafo. Con la invención del sonido luego de la película *El Cantor de Jazz* de 1927 la música adoptó diferentes formas de ser utilizada y el cine se fue ampliando como espacio de difusión para la misma.

1.1 La Música en sí

La música cinematográfica cuenta con tres elementos esenciales que son el ritmo, la melodía y la armonía. A su vez, estos tienen sus matices, timbres y volúmenes. En el cine, los sonidos que más se utilizan son los armónicos. Santos (2014) señala que la armonía es la superposición de sonidos que se producen simultáneamente formando un acorde. A su vez, el matiz de la armonía debe ser intencionado. Los matices son la intensidad y la

duración de los sonidos. Lo mismo sucede con los timbres, que son el rasgo sonoro que distingue a un instrumento del otro.

En relación con lo afirmado por Santos, para que un filme sea verosímil respecto al sonido y a la música, no debe escapar de los elementos señalados ya que el timbre va a permitirle reconocer una fuente sonora al espectador, mientras que el ritmo, la melodía y la armonía determinan que tipo de sonido se está escuchando. Es decir, una canción, un motor o un golpe.

En la entrevista realizada telefónicamente con Fernando Musa, productor cinematográfico, el entrevistado afirma que "la música no debe ser un complemento ni un adorno. Es un elemento que forma parte del lenguaje del cine como un recurso narrativo y expresivo. Una música bien trabajada deja de serlo y se integra al filme en su totalidad" (Comunicación personal, 18 de Noviembre de 2016). Cuando el entrevistado justifica que una música está bien trabajada, se refiere a no abusar de la misma, a elegir canciones verosímiles a la historia y que tengan una unidad de estilo, instrumental, melódica y lógica. El autor de este PG traduce lo afirmado por el entrevistado en cuanto que no abusarse de la música no significa que no se deba usar, solo es necesario saber cuando utilizar su recurso y tener en claro el motivo por el cual se utiliza.

Queda en evidencia que la música en el cine es un recurso narrativo y expresivo y merece su trabajo desde la pre producción de un filme hasta su postproducción.

1.2 Funciones de la música

Antes de enumerar las funciones de la música, se debe señalar en qué partes de la película es utilizada la misma. Generalmente se ubica en el inicio, la presencia de música en el inicio es un recurso utilizado en las películas clásicas donde en la secuencia de títulos se reproduce el tema musical. De manera similar, se utiliza en los créditos finales de la misma. Otro tipo de música que aparece es la de los temas de los personajes, aunque de en menor medida. Muchos directores utilizan esta música para describir a sus personajes. Luego, se

puede encontrar el *leitmotiv*. Cabe destacar que el mismo puede ir en cualquier parte de la película según las intenciones del realizador. Por otra parte, se puede encontrar la música de *fondo score*. Esta, no posee melodía y su función es acompañar la escena. Por último, existe la que se utiliza para transiciones y efectos.

La música denominada *Ambiental* es la que acompaña a la historia en un tiempo y lugar determinado. Generalmente la composición de esta no tiene melodía, solo es armónica para que el espectador no desvíe su atención de la escena. Para este tipo de música es necesario tener en cuenta la temporalidad y el contexto en que se trabaja el filme. Por ejemplo, *La historia oficial* (1985) cuenta con ambientaciones de María Elena Walsh, artista destacada de la época. Por este motivo, la parte visual y sonora, construyen la verosimilitud del relato.

Los géneros musicales conllevan cultura, modos de vida, modas, imagen gráfica e indumentaria, vinculación a clases sociales y hasta una moral. De alguna manera cada género y cada música al sonar ponen a trabajar toda una maquinaria de significados culturales asociados y en mayor o menor medida la música se convierte en portadora de esos significados. (Chalkho, 2008, p.92)

La autora citada permite afirmar lo mencionado anteriormente. De modo que, si uno como realizador quiere representar una época en particular debe tener en cuenta qué género musical va a trabajar. Por otra parte, una música puede ayudar a describir personajes, es decir, su psicología.

Existen casos en los que la música está como ambiente pero pasa a un primer plano cuando la escena la precisa. En las escenas donde los diálogos llevan una atmósfera de tristeza, la música lleva al espectador a emocionarse. "La selección de músicas por parte de Hitchcock sigue siendo resueltamente populista. Muy a menudo utiliza canciones para explotar su familiaridad para el público y también para su fácil atractivo emocional para evocar sentimientos de manera inmediata" (Lack, 1997, p.29).

De acuerdo con lo afirmado por el autor previamente citado, tanto Hitchcock como el resto de los directores y músicos se encargan de seleccionar la música ideal para cada atmósfera a representar. Por último, el *leitmotiv* "Se le dice *leitmotiv* a una idea o tema

tanto melódico como armónico que en un contexto audiovisual narrativo está asociado de manera recurrente a un personaje o situación narrativa” (Chalkho, 2008, p.192). En otras palabras, el *leitmotiv* es ese sonido que se le suma a cada aparición que puede tener un personaje. Frecuentemente se utiliza cuando se quiere caracterizar a un personaje de manera negativa. A su presencia, se le suma un sonido que le remita al espectador cierta desconfianza. En Argentina es poco frecuente la utilización de este recurso ya que los presupuestos que otorga el INCAA son mas acotados y los productores trabajan los sonidos principales con las bandas. Un ejemplo internacional de este efecto es el de *Jaws* de 1975 dirigida por Steven Spielberg. Previo a que el tiburón aparezca el espectador escucha siempre el mismo sonido melódico que remite a pensar que se acerca el encuentro entre los personajes y el tiburón.

La música debido a su naturaleza propia presenta ciertos rasgos que son capaces de generar ciertos efectos en el espectador facilitando la transmisión de un mensaje dentro del filme. Saítta (1992) afirma que la música puede marcar cierta continuidad. Es decir que la música funciona para enmarcar elementos en una unidad temporal. Por contrario, la misma, por su variedad puede marcar una oposición o un cambio temporal. Por otra parte, la música marca una conducta psíquica debido a la repetición, la alternancia, la recurrencia, la direccionalidad, la incrementación rítmica o el cromatismo. Asimismo, esta puede remitir a factores sobrenaturales si el espectador desconoce las cualidades sonoras y la fuente de donde proviene. Otro efecto que genera la música y es uno de los más utilizados en el cine nacional es el de la capacidad de remitir a factores extra musicales. Ya sea por la época, el genero o el conocimiento del autor. En el cine de la posdictadura es frecuente la utilización de música extradiegética para contextualizar la época de la dictadura. Además de contextualizar épocas, cierta música por su correspondencia estructural permite marcar similitudes entre diferentes sociedades y culturas. Es decir, que la música alude a una historia y a una geografía por sus rasgos característicos. Este efecto es utilizado con frecuencia en el cine de los 90 donde la incrementación de los barrios de emergencia y la

aparición de la cumbia villera hicieron que a la hora de contextualizar una historia marginal se incluyan canciones de dicho genero para la ubicación del espectador. Saítta (1992) afirma que la relación entre la música y el cine se separa en dos categorías de funciones. Una normal y otra expresiva. El autor señala que la función normal puede participar de la sintaxis general de un film, estableciendo relaciones o anticipando o reiterando elementos. También tiene un trabajo con respecto al tiempo en donde cumple funciones de unidad y de continuidad. En cuanto a las funciones expresivas, aparece la función enmarcativa. En donde la música esta genera sentimientos en el espectador, la de enlace en donde se pueden enlazar dos situaciones diferentes como por ejemplo escenas o secuencias y la de complementariedad en donde la música puede complementar o reforzar el mensaje visual. A su vez, la música tiene una función antitética creando situaciones contradictorias respecto a lo que se ve en pantalla o tensional en donde la misma puede generar o paralizar la tensión de una escena. Por último, la música tiene una función introductoria en donde se puede predisponer al espectador sobre el tipo de filme que va a ver, delimitativa en donde se enmarca una determinada acción encerrándola dentro de la duración de un fragmento musical y la función de fondo donde la música acompaña a una secuencia.

1.3 Música incidental y Diegética

Torrijos (2012) afirma que la música incidental es la música que solo oyen los espectadores. Esta afirmación, de manera simple y clara explica una forma específica de tratar la música en el cine. Otra manera de llamarla es Música extradiegética ya que sale de la diégesis de la historia y los personajes de la misma son incapaces de escucharla. Se puede componer a través de un tema central recurrente, que se encadena a las escenas de principio a fin y a su vez, establece un vínculo narrativo con lo que se está contando en imagen. A medida que se fue perfeccionando el cine, varios realizadores comenzaron a jugar con el paso de música extradiegética a diegética. Esto genera una confusión ya que

el espectador piensa que esta escuchando una música que no tiene importancia alguna en la diegésis pero que al ser escuchada por el personaje cambia totalmente el significado.

Es decir que por lo contrario, la música diegética es la que se encuentra dentro de la diégesis y es escuchada por los personajes dentro del filme. Torrijos señala que es aquella que los personajes pueden manipular o escuchar.

Un ejemplo claro de música extradiegética puede encontrarse en *Nazareno Cruz y el Lobo* de 1975 cuando en la escena final, la música acompaña la voz en off y no hay un elemento físico en pantalla que haga referencia a que la fuente de sonido que el espectador está escuchando provenga de ese objeto.

Las funciones de la música y sus usos mencionados anteriormente pueden ser incidentales o diegéticos. Por ejemplo *El último Elvis* hace pasajes constantes de música incidental a diegética ya sea o por que el protagonista está interpretando canciones en vivo o por que las está escuchando en su radio.

1.4 La música y el montaje

A lo largo de la historia del cine, el montaje se ha ido adaptando a los ritmos de la música. Esto se debe a criterio del autor del PG en primer lugar a la escuela rusa de montaje soviético, en el que existe el tipo rítmico. Alsina afirma sobre dicho montaje "Es muy posible hallar aquí casos en los que existe una completa identidad métrica de los fragmentos y de sus cadenas rítmicas, obtenidas a través de una combinación de los fragmentos de acuerdo a sus contenidos" (1989, p.1).

El autor señala que realizadores como Einsestein en *El Acorazado Potemkin* utiliza la duración de las tomas de acuerdo al contenido de las mismas y que las métricas de cada plano van creando el ritmo.

Por otro lado y más adelante en el tiempo, la invención de los videoclips permite la manipulación de efectos visuales audio rítmicos que van a afectar directamente a los tiempos del filme.

Chion (2009) señala en su estudio sobre la música en el cine, que la misma une, separa, puntúa, diluye, ambienta, retiene o disimula los errores de continuidad. Ejemplificando a la última autora citada, existen casos donde la música es necesaria para marcar los ritmos. Luis Ortega en *El Ángel* de 2018 utiliza el recurso de armar clips musicales sin ningún tipo de diálogos en secuencias donde hay tensión. Otro ejemplo se da en *Relatos Salvajes* de 2014, Szifrón mediante la inclusión de Aire Libre de Lucien Belmond y en *slowmotion* muestra como el personaje interpretado por Ricardo Darín prepara y ejecuta el atentado a la compañía de remolques. En ambos casos la música ayuda a generar una atmósfera y provocar al espectador.

La música contribuye a la yuxtaposición de planos que no tienen relación de espacio-tiempo o a su vez para separar planos A y B que si tienen relación espacio temporal.

En cuanto a la puntuación, dilución y retención se refiere al manejo del tiempo. Como se menciona anteriormente, la atmósfera que da la música tanto para la yuxtaposición de planos de larga duración o de corta, es fundamental para resaltar el efecto deseado en el espectador.

1.5 Banda Sonora

Las funciones y usos de la música mencionados anteriormente y sumado a los diálogos de una película y los efectos de sonido conforman lo que se denomina como banda sonora.

La banda sonora en una película puede ser original o adaptada. En las bandas sonoras originales las piezas que se escuchan fueron compuestas especialmente para esa película. Por ejemplo Dante Spinetta compuso la banda sonora de *4x4*. En estos casos, el realizador cuenta con una ventaja ya que puede indicarle a su musicalizador en qué parte de la estructura del filme va a estar situada su canción, qué atmósfera va a tener la película y cómo se desarrolla la acción por lo que es probable que funcione mejor. A diferencia de la música adaptada, que es aquella cuya creación no fue pensando en una trama cinematográfica. En algunos casos, la elección de la última puede ser una ventaja ya que

si se utiliza música consagrada es probable que el nivel de aceptación y gusto sea mas alto. Un ejemplo de música adaptada se da en *Sin Hijos* de 2014 cuando los protagonistas interpretan en la escena final una canción de Luis Alberto Spinetta. La elección entre ambas bandas sonoras radica en los presupuestos que se cuenta para realizar el filme.

También existen películas que la banda sonora está compuesta en su totalidad por música adaptada, es el caso de *El Ángel* de 2018 dirigida por Luis Ortega. Tanto las piezas diegéticas como extradiegéticas ya habían sido compuestas por músicos que en la mayoría de los casos, son de renombre en la Argentina.

En la Argentina, los derechos fonográficos para la música adaptada que ya es un éxito son muy costoso. Por ejemplo, según el informe publicado por SADAIC en 2020, la inclusión de música de fondo en más de una escena tiene un costo de \$294.000, un *leitmotive* \$153.500 y si se quiere incluir un conjunto de obras de un mismo artista tiene un costo de \$515.600. En cambio, SADEM en sus tarifas del 2020 publicadas en enero del año corriente establece como valor mínimo la composición de un tema original y un *leitmotive* a \$169.334 y la suma adicional por cada *leitmotive* a \$56.444. En comparación, si un productor quiere incluir una música incidental y dos *leitmotives* para el resto del filme, en SADAIC debería pagar \$447.500 mientras que por SADEM \$225.778.

1.6 La utilización de la música en distintos géneros cinematográficos

A lo largo de la creación del cine hasta la actualidad, existe una realidad en la que los géneros de la música van entrelazados con los del cine. Esto se debe a que como se menciona anteriormente, la música que ambienta debe presentar cierta verosimilitud con lo que se está contando. A continuación, se enlistarán algunos géneros cinematográficos y se explicará con que tipo de música pueden utilizarse o combinarse. A dicha combinación se la conoce según Chalkho como codificación de la música. Dicho código, hace referencia a que la intención de los realizadores es la de reflejar el clima de la escena en el espíritu del que escucha y despertar más fácil e intensamente en el espectador las cambiantes

emociones de la historia (2014). A criterio del autor de este PG se puede traducir como verosimilitud de una música.

Las películas bélicas en las que se tratan temáticas históricas generalmente en años medievales, van acompañadas de la música conocida como épica, es decir que las películas de género bélico conforman un código verosímil con la música épica. Otro género cinematográfico que tiene un código de unión con la música se da en las películas de drama-románticas donde su género musical que acompaña es el romántico. En cuanto a las películas de acción poseen un poco más de variantes que los demás géneros, el código en este caso puede darse con rock alternativo, como es el caso de *Mission Imposible* o *Hard Rock* como es el caso de *Iron Man*. En las películas de acción se buscan melodías que acompañen el ritmo de montaje que requiere el filme.

A criterio del autor del PG el código más amplio se da en los dramas. Donde la verosimilitud se construye a través del contexto y la temporalidad de la película. *Iluminados por el fuego* cuenta con inclusiones de Leon Gieco, artista relacionado con la dictadura y sus letras denunciativas.

Esta forma de trabajo exige la búsqueda de temas lo más aproximados al clima buscado y a los tiempos de las tomas y las escenas. Es importante tener en cuenta que si se pone un tema conocido, el mismo no distraiga al espectador de los contenidos escénicos, al tratar este, de identificar la canción o relacionar ese tema con cosas que lo alejen de la historia. Sin embargo, cuando el tema rememora tiempos pasados y es puesto inteligentemente, reforzará la escena, sumándole los recuerdos de vivencias del espectador a la acción. (Toubel, 2013).

En referencia a la explicación de Toubel y a la última película mencionada, la imagen y la música generan sentimientos en el espectador. Sin embargo, esta investigación no busca que las películas tengan música nacional para contextualizar sino que la misma sea un disparador comercial y publicitario para la película. Como era el caso de Sandro o Palito Ortega en donde dichos músicos lanzaban temas inéditos en las mismas y luego comercializaban sus bandas sonoras.

En los últimos 10 años de cine argentino se puede observar una monotonía de géneros en relación a las películas más taquilleras de cada año.

En el año 2010, de acuerdo al Anuario INCAA de dicho año, de las veinte películas más taquilleras, once son dramas. *Carancho* de Trapero como segunda más taquillera con música de Las Pelotas. Lo mismo *Paco* posicionada número ocho con musicalización de Babasónicos. (INCAA, 2020)

Para el 2011 la iniciativa del Buenos Aires Rojo Sangre hace efecto y comienzan a figurar en la lista de películas con más taquilla géneros de suspenso o terror.

Dicho año, de las veinte primeras solo ocho son dramas. *Sudor Frio*, película de suspenso y terror está musicalizada con canciones de Manal (INCAA, 2020).

De igual modo, para el 2012 los dramas siguen disminuyendo. Si bien se sigue con la línea de documentales, dramas y comedias, se incorporan los dramas históricos y películas de suspenso. Cabe destacar de este año *El Último Elvis* e *Infancia Clandestina*, la primera por su fuerte contenido musical y su relación con la misma mientras que la segunda presenta un tema inédito de Divididos.

Para el 2014, los géneros también vuelven a estar repartidos. Vuelven las películas con temáticas musicales como *Fermín*, una película que trata el tango en tiempos modernos.

De igual modo, en el 2015 también hay películas de géneros diversos. Cabe destacar dos películas en cuanto a lo musical. Una es *Abzurdah*, una película que aprovechando el suceso de la muerte de Gustavo Cerati musicaliza el tráiler, primer arma comercial de un filme, con *Trátame suavemente* canción de Soda Stereo. La otra película es una remasterización de *Tango Feroz*. Esta, relata la leyenda de Tanguito un músico perseguido en la dictadura.

Para el 2016 surge algo novedoso hasta la actualidad en cuanto a los tipos de filmes y es la inclusión del género biográfico. *Gilda: no me arrepiento de este amor* figura segunda entre las más taquilleras del año y cuenta la vida de Gilda la cantante tropical argentina. (INCAA, 2020).

Similar al 2016, en 2017 el drama biográfico de Tita Merello llamado *Tita de Buenos Aires* alcanzó su décimo lugar en las películas más taquilleras de ese año. También continúan

los dramas de época como *Sinfonía Para ana* donde mediante inclusiones de Sui Generis se contextualiza el filme.

Llegando a la actualidad, en 2018 surgen dos películas biográficas con un fuerte contenido musical. La primera es *El Ángel* la más taquillera de ese año en donde la banda sonora está compuesta por canciones de La joven Guardia, Pappos Blues y Palito Ortega. La segunda es *El Potro: lo mejor del amor* donde se narra la vida del cantante Rodrigo Bueno. Por último, el género documental aparece dentro de la lista de las películas más taquilleras con *Cemento* la historia del mítico lugar fundado por Omar Chaban y *Piazolla: los años del tiburón*. (INCAA,2020)

Finalmente, en 2019 los dramas vuelven a predominar y dentro de las más taquilleras se encuentra *La odisea de los giles* y la ya mencionada *4x4*. La primera, cuenta con inclusiones de Divididos, Babasonicos y Spinetta entre otros artistas.

1.7 Géneros musicales en la Argentina

Argentina es considerada como uno de los países latinoamericanos con mayor variedad en el aspecto musical. Esto se debe al cosmopolitismo que supone el hecho de ser una colonia, generando una mezcla de culturas. Si bien, en la argentina se trabajan casi todos los géneros musicales, en esta investigación solo se van a referenciar los géneros más utilizados en el cine.

El primero a mencionar es el Folklore, este genero es la fusión con los elementos de la conquista española. A lo largo de la historia se fueron destacando diferentes especies como la zamba, el chamamé, el carnavalito o el pericón. Lo que los distingue a son los ritmos, es decir la melodía y los instrumentos propios de cada región. En este género se destacan Atahualpa Yupanqui, Horacio Guarany y Linares Cardozo entre otros.

El Folklore fue muy utilizado en el cine nacional para ambientar películas con temáticas y paisaje norteco. Es el caso de *Cosquín Amor y Folklore* de 1965, *Argentinísima I* de 1972 y *Argentinísima II* de 1973.

Otro género musical que ha tenido gran repercusión en el cine tanto por las veces que se lo trató como también por su utilización es el tango. Ernesto Sabato (1963) indica que a partir de la llegada de los inmigrantes en 1880, en Buenos Aires nace el tango. Los principales instrumentos son bandoneón, guitarra y violín. El género cuenta con dos vertientes: una melancólica que trata historias de vida problemáticas y conflictivas y una de ritmo alegre. Entre los artistas más destacados de este género podemos encontrar a Gardel que en sus inicios practicaba una suerte de videoclips con cortometrajes cinematográficos, Hugo del Carril y Astor Piazzolla. Gracias al cine y a la radio, el tango llega a la cima en los años 50. El tango es el primer género en el cual sus músicos comienzan a actuar en películas. Es el caso de Libertad Lamarque, Tita Merello y Carlos Gardel entre otros.

Luego del furor internacional de The Beatles, aparece el Rock Nacional. Los Gatos, banda integrada por Litto Nebbia quien trabajó musicalizando varios filmes hizo su primer *single* titulado La Balsa y fue furor. Los problemas políticos llevaron a la persecución del Rock hasta la guerra de Malvinas. "El Rock estalla cuando debido a la guerra, el país necesitaba reforzar su identidad nacional" [Lalo Mir (2014) en el programa Encuentro en el estudio].

La dictadura había prohibido las canciones en inglés por lo que el mercado nacional tuvo que ampliarse. Sumo, Patricio Rey y sus redonditos de ricota, Riff, Spinetta, Charly García, Virus y Soda Stereo entre otros.

Por último aparece la cumbia villera un subgénero encargado de denunciar las vivencias de la clase baja argentina de los 90. Hambre, duelos con las autoridades, problemas políticos, drogas y muerte son los temas que abundan en sus letras. En este subgénero se destacan Damas Gratis, Los Gedes, Pibes Chorros y Yerba brava. Cabe destacar que la cumbia es un subgénero ya que

Su implantación en el mundo popular dio lugar a un juego de variaciones y apropiaciones locales que acompañó a las generaciones de argentinos que nacieron a partir de los años 70: Una amplia serie de inflexiones estilísticas asociadas a otros focos de música y de cumbia (Cumbia norteña, peruana, santafecina, santiagueña, grupera o mexicana y romántica) (Semán, 2014)

De acuerdo con Semán, la cumbia es un género muy versátil pero lo que el autor de este PG quiere remarcar es la Cumbia Villera ya que es utilizada por realizadores como Pablo Trapero para musicalizar y ambientar sus filmes. Por ejemplo *El Bonaerense* (2002) tiene inclusiones de Damas Gratis.

1.8 Análisis de datos

De acuerdo a los datos observados, la música y el cine en conjunto pueden tener diferentes usos. Lo que cabe destacar es que estos modos diferentes de uso tienen un fin común que es el espectador. El modo de trabajar la música repercute en la psiquis del espectador y por este motivo la justificación del realizador para su utilización. Lo que se quiere señalar en este capítulo es que han existido combinaciones musicales y cinematográficas que han generado un nivel de popularidad destacable.

A su vez, se citan películas norteamericanas para mostrar que el problema de la ruptura es local y que en Hollywood existe una gran parte de películas en las que bandas musicales hacen la banda sonora de la película. Como por ejemplo *Liberanos del mal* que a lo largo de toda la película se reproducen canciones de The Doors.

Además de darse a conocer los usos sonoros y musicales en el cine, fue preciso abordar en este primer capítulo los géneros musicales más populares para justificar que en la Argentina abundan músicos de indiscutible talento y que a lo largo de los años siguen en vigencia. Por otra parte, por el lado de las películas se busca justificar que la participación actoral de músicos o la musicalización de un determinado filme es un valor agregado para atraer más espectadores.

En cuanto a los costos se afirma que la creación de una banda sonora original es más económica que una adaptada y como agrega Sedeño "El minimalismo a tenido un gran éxito en el cine. Música sencilla y directa realizada con medios drásticamente reducidos, limitándose a elementos musicales básicos, su lógica se basa en la economía de texturas y en la repetición"(2010, p.28).

De acuerdo a Sedeño esta tendencia es un factor en el cual afecta al trabajo en conjunto entre ambas industrias. Sin embargo, el autor de este PG hace hincapié en las películas netamente comerciales donde los presupuestos son más elevados que el costo medio establecido por el INCAA.

Capítulo 2: Las industrias

El cine Argentino a lo largo de toda su historia, ha ido cambiando debido a diferentes factores que se proponen señalar a lo largo de este capítulo. Estos factores son por un lado tecnológicos y por el otro políticos. Cabe destacar, que el cine argentino, como la mayoría de sistemas cinematográficos del mundo depende del estado y del organismo regulador del mismo. En el caso de la Argentina es el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

Si bien el cine nace en 1895 en Europa, el mismo, llega a la Argentina de manera física el 18 de julio de 1896 al teatro Odeón de Buenos Aires. Como en este periodo, que abarca de 1896 a 1933 se hacían películas mudas no había necesidad de doblaje o subtítulo. Las películas, eran comprendidas universalmente sin importar el idioma. Esta etapa de cine mudo, culmina en 1927 con *El Cantor de Jazz*, película que para su comprensión precisó de doblajes y subtítulos. Es por este motivo que el espectador argentino se aleja sentimentalmente de esta película y surge la necesidad de una identidad nacional. Esta se da recién en 1933 con el estreno de *Tango!*. Este film da el comienzo de la era industrial. “Durante esta época surgieron los estudios que se convertirían en verdaderas fabricas de películas basadas en sistemas de géneros y estrellas” (Sirvén, 2010, p.166).

Añadiendo a lo que explica Sirvén, sistema de géneros se refiere a cuando los estudios y las estrellas se encargan o se especializan en algún tipo de género en particular. Por otro lado, el sistema de estrellas se refiere a la cantidad de espectadores que puede llevar un talento y cuantos ingresos le brinda a dicho estudio tener un contrato con la estrella.

Por el lado de la industria musical, el folklore, el tango, el rock y la cumbia son los géneros que la cultura del país ha adoptado como característicos ya sea por historia, por expresión o por creación propia. Según el diario Perfil (2017) “El tango, el rock y el folklore son algunos de los géneros que le dan identidad cultural a la argentina”.

Cronológicamente, a lo largo de la historia argentina los géneros musicales tuvieron su surgimiento y popularidad. Maximiliano Botta afirma que el tango, con la llegada de los

inmigrantes, el Folklore con las proyecciones de Mercedes Sosa y los Chalchaleros, el Rock nacional en la década del 60 y por último la cumbia villera en la década del 90 con la crisis económica (Comunicación personal, 29 de abril de 2017).

Los datos de las fichas técnicas de películas están publicados en el sitio IMDB recuperados en Marzo de 2020.

2.1 Antecedentes Cinematográficos

La primera película sonora argentina llamada *Tango!* Fue la película con la que se inició Argentina Sono Film. Cabe destacar que dicho filme fue protagonizado por las estrellas de la radio del momento. Estos estudios se dedicaron en su mayoría a la producción de filmes musicales son un sistema de estrellas como Libertad Lamarque, Tita Merello y Hugo del carril entre otros.

Paralelamente el otro gran estudio cinematográfico argentino llamado Lumiton, estrena una semana después de *Tango!* La famosa película *Los tres berretines*. Una trama que a diferencia de la primera, busca mostrar la pobreza que se vive en Argentina y las problemáticas sociales que existían en ese momento. Es decir que desde las dos primeras películas argentinas ya se abren las dos corrientes de cine que hasta la actualidad, siguen en pie. Una preocupada por la masividad de los espectadores, la espectacularidad en la puesta en escena y estrellas cinematográficas mientras que la otra busca afectar la sensibilidad de los espectadores, influir sobre la estética cinematográfica como la marca autoral que puede dar un director y ser un arma de comunicación y denuncia.

De 1933 a 1940 el cine argentino estuvo en constante crecimiento Getino (2005) enumera los motivos en los cuales se destacan la existencia de una experiencia industrial, técnica y comercial que no existía en América Latina, la incapacidad de Estados Unidos para conservar el mercado de habla hispana, temáticas y sensibilidades populares mucho más consustanciadas con las de las grandes masas receptoras latinoamericanas y por ser un cine dirigido al gusto y la sensibilidad del público.

De acuerdo a lo enumerado por Getino, el cine de la época preocupado por el gusto del público optó por tratar películas con un fuerte arraigo musical. Dicho periodo se lo denominó opera tanguera según Di Nubila (1960) debido a la cantidad de películas en la que los protagonistas cantaban en las escenas y las temáticas tangueras que trataban en la misma. Las películas que dan la apertura al periodo bautizado por Di Nubila son *Ayúdame a vivir* en 1936, *Besos Brujos* en 1937 y *La ley que olvidaron* de 1938. En dichos títulos se pueden observar las actuaciones de Libertad Lamarque cantautora de tango y en el caso de *Besos Brujos* la venta de la banda sonora en vinilo compuesta por Alfredo Malerba y Rodolfo Sciammarella (IMDB, 2017).

En cuanto a inclusiones musicales, en *Alma de Bandoneón* de 1935 Mario Soffici utiliza la canción Cambalache. De acuerdo a lo desarrollado en esta primera parte, Agre en su artículo *Cine de cantantes en la Argentina* señala:

Ya desde tango, eran obvias las intenciones de los productores: darle a la gente una dosis extras de estos artistas, en aquella época sólo accesibles en el teatro y en las grabaciones. En dicho film, el argumento era solo una excusa para lucir a los cantantes que la protagonizaban (Agre, 2017. s.p).

De acuerdo al autor, esta primera etapa del cine sonoro argentino, y más precisamente las películas con fuerte contenido musical ya sea por sus protagonistas, directores o tramas fue en constante crecimiento en números de producción hasta mediados de la década del cuarenta que por motivos ajenos al país, afectaron directamente la producción local. Los datos fueron recogidos por Getino (2005) donde señala que de 1935 hasta 1942 se estrenaron comercialmente 172 películas. En cambio, en 1945 dicha producción baja a 23. Durante la segunda guerra mundial las intenciones de los realizadores eran similares a las de décadas anteriores, se consolida Tita Merello otra cantautora de tango como actriz y Luis Sandrini.

Otros factores que influyeron en la primer crisis del cine argentino son la televisión, la dictadura militar y el apoyo de Estados Unidos a México como nueva industria cinematográfica latinoamericana. Señala Getino:

La 'neutralidad' asumida por el gobierno militar argentino a partir del 43' hizo que los Estados Unidos, una vez fracasada su política de chantaje y amenazas, restringieran drásticamente su venta de celuloide, material entonces considerado como valor estratégico. México en cambio, fue el país beneficiario del mismo. En 1943 su industria recibió 11 millones de metros para película virgen (p.35).

Todos estos factores mencionados dan pie a una nueva generación de cine argentino, llamada la generación del 60. Este nuevo cine nace bajo la influencia del neorrealismo italiano, vanguardia que se encargó de mostrar la devastación de Italia tras la segunda guerra mundial con cámaras precarias, sin estudios ni actores profesionales. Aparece la Ley de cine en la que se establece el fomento y la difusión de las películas nacionales y la creación de un centro experimental para técnicos y realizadores.

Alfredo Marino (2016) Afirma que las secuelas de la segunda guerra mundial dio como resultado nuevas teorías sobre el cine, que el neorrealismo italiano influyó directamente en la generación que adecuo sus ideales y de ahí la emergencia de los nuevos cines.

Lo que se destaca en estos filmes es el tiempo en las narraciones, planos largos, iluminación dramática, diferenciación al estilo comercial y renovación actoral. Por lo que a criterio del autor de este PG las actuaciones de músicos en escena comienzan a disminuir. Sin embargo películas de esta generación contaron con un fuerte contenido musical, *Los Jóvenes Viejos* de 1962 fue musicalizada por Sergio Mihanovich que luego del estreno del filme se comercializó su banda sonora en formato vinilo (IMDB, 2020).

De esta década, es preciso destacar a una figura que engloba a ambas industrias: Leonardo Favio. Este cantante, compositor actor y director es responsable de varios títulos de películas mas conocidos. Favio, al igual que varios cantantes y actores ha llevado su obra del cine a la música o viceversa. Es el claro ejemplo de *Fuiste mía un verano*. El músico estrena ese disco en el año 1968 y un año mas tarde es llevado a la pantalla grande por el director Eduardo Calcagno (IMDB, 2020).

Favio también es destacado por el autor de este PG como pionero en la musicalización de un filme por parte de una banda musical. Esto se da en *El romance de aniceto y la francisca*

de 1967 donde la banda sonora la compone Los Wawanco, una banda tropical formada en Argentina (IMDB, 2020).

Paralelamente en el ámbito de la música surge el Rock Nacional donde rápidamente tuvo su repercusión en el cine de la época. *El profesor Hippie* de 1969 dirigida por Fernando Ayala cuenta con la participación de La Joven Guardia, Los Náufragos y el Grupo Gastón. Por otra parte, *Fiebre de primavera* de 1964, *Como te extraño mi amor* de 1966, *Escala musical* del mismo año y *Quiero llenarme de ti* contaron con la actuación de Palito Ortega, Violeta Rivas y Sandro. El primero protagoniza doce películas en la década del 60 mientras que Sandro protagoniza cinco filmes. Las películas presentan además de las actuaciones de los músicos, inclusiones musicales y temas inéditos.

A criterio del autor de este PG los fines de la década del 60 y principios del 70 presentan similitudes con la edad de oro del cine argentino donde la industria cinematográfica y la musical, en ese entonces con el Tango, buscaron un trabajo conjunto. De hecho, Olivieri afirma "El año 1974 es excepcional en todo sentido: marca el reencuentro del cine argentino con su público y deja títulos liminares como *quebracho*, *Patagonia rebelde* y *la tregua*" (1997, P.156).

De acuerdo con el último autor citado, *La tregua* protagonizada por Hector Alterio y Ana María Picchio es la primer película argentina nominada al Oscar y su musicalizador Julián Plaza estrena en 1974 la venta de la banda sonora (IMDB, 2020).

Para finalizar con los antecedentes previos a la época a tratar en este PG, en la década del 70 se siguen destacando las actuaciones de Sandro y Palito Ortega. Sus películas guardan similitud con *Ayúdame a vivir* desde el trabajo de la música. Por ejemplo en *Muchacho*, Sandro interpreta canciones como *Mi barca y el río* o *Ave de paso* y el guion estaba adaptado al artista.

La segunda crisis que sufre el cine argentino se da entre las décadas del 70 y 80 debido a la dictadura militar y la crisis económica. En dicha época se aumentaron la importación de filmes norteamericanos y disminuyeron los de producción local. En el año 1978, de las 46

películas proyectadas, solo 6 eran Argentinas. En cuanto a su género, eran de comedia.

Teresa Egger afirma:

Los films de los realizadores jóvenes no se destacaron ni tuvieron lugar en los medios. Adolfo Aristarain, después de algunas netamente comerciales, se animó a hacer películas con alusión a la situación política: *Tiempos de revancha* (1981) y *Los últimos días de la víctima* (1982). (2012, p.152).

Es por este motivo que a criterio del autor de este PG el espectador se interese por saber que aconteció en este periodo político y la manera de hacerlo era por libros o películas. Teniendo en cuenta que a lo largo del proceso las películas que se proyectaban eran aquellas que promocionen una imagen nacionalista, en las que se difunden valores conservadores en torno a la familia y al trabajo (Francia, 2013). Es decir que las películas pasatistas y humorísticas como las de Olmedo y los musicales de Palito Ortega y Sandro fueron el tipo de películas que más se adaptó al nuevo orden.

Cabe destacar que esta crisis afecta tanto a la industria cinematográfica como a la musical. Maximiliano Botta hace referencia a lo que vivió la música en la dictadura mencionando casos de censura de canciones, persecuciones, listas negras y una influencia negativa en la difusión de la música (Comunicación personal, 29 de abril de 2017). De acuerdo con el autor entrevistado, Artistas como Charly García entre otros evadían el comité de censura mediante letras metafóricas. Dichas canciones se convirtieron en símbolos culturales para el pueblo argentino y varias de esas canciones se utilizarían para contextualizar filmes y series televisivas de la época.

Luego de esta segunda crisis del cine argentino, el mismo adopta gran cantidad de cambios respecto al cine comercial de la época. Este cine, debido a la censura generó la pérdida de calidad artística en los distintos roles cinematográficos. Lopez y Rodriguez afirman:

Desde 1984 en adelante, la cinematografía se ocupó extensamente de revisar diversos aspectos de la dictadura militar. En general ha sido sostenido el interés en formular interpretaciones sobre el periodo, colocando la historia reciente como tema central (2009, p.324).

Es decir que tanto los realizadores como los espectadores decidieron optar por otro tipo de cine al que se venía trabajando en la dictadura. Los tramas familiares, el amor y el trabajo

con interpretaciones musicales y músicos actuando en escena quedaron en un segundo plano. Es por este motivo que el cine post dictadura sofoca la participación de músicos en escena y prioriza scorings e inclusiones fonográficas de música. Como por ejemplo María Elena Walsh en *La Historia Oficial* o la venta de bandas sonora post film como *Volver* de David Lipszyc musicalizado por Astor Piazzolla. El último también produce la banda sonora de *El Exilio de Gardel y Sur*. Uno de los pocos casos de actores actuando en escena se da en *Alguien te está mirando* de 1988 con Stkuka de Los violadores donde tiene un papel secundario.

2.2 El cine posdictadura

Como se menciona anteriormente, el cine posdictadura que abarca desde el 1983 hasta el 1994 se encargó de mostrar lo sucedido durante el proceso y las consecuencias del mismo. Se podría decir que el cine de esta década tuvo un trasfondo extra cinematográfico relacionado a lo político y a lo social. Es por este motivo que Ximena Triquell (2006) segmenta la década en tres grandes categorías de filmes de la época en relación a lo denotativo y connotativo. La primer categoría que comprende los años 1984 a 1986 se encargó de testimoniar lo acontecido en el proceso. Está en juego la verdad o la falsedad de los hechos ocurridos. Se ubica al espectador como un testigo de la época aprovechando las cualidades cinematográficas audiovisuales en donde el espectador oye y ve. Los filmes desarrollan sucesos relacionados a la persecución, la desaparición, la tortura, la muerte y el exilio. Se destacan en esta categoría *La historia oficial*, *El Exilio de Gardel* y *Los chicos de la guerra*.

En segundo lugar, Triquell (2006) segmenta los años 1987 a 1989 en donde sumado a la crisis socioeconómica, la ley de obediencia debida y punto final dan lugar a un cine más denunciativo sobre los acontecimientos. En esta etapa se busca exigir una sanción sobre el accionar de los militares y sus ayudantes. Aparecen filmes relacionados a la injusticia,

manifestaciones y víctimas sin reparación. De esta categoría se destaca *Memorias y Olvidos* de 1986, *Revancha de un amigo* de 1987 y *Los dueños del silencio* 1986.

Por último aparece la categoría de cine testamento que va desde 1990 a 1994. Acompañada a las leyes de indulto, esta etapa de filmes se encargó de construir una memoria colectiva sobre lo sucedido diez años atrás. Estos filmes poseen la capacidad de devolver al espectador una historia que ha sido borrada. De esta categoría se destacan *Un muro de silencio* de 1992, *El censor* de 1995 y *Un lugar en el mundo* de 1992.

A criterio del autor de este PG, el espacio de difusión para la música que brindaron estos filmes no varió de una categoría a la otra. Por ejemplo Astor Piazzola, como se menciona anteriormente, fue compositor de *Tango, el exilio de Gardel* de 1985 y *Sur* de 1988. Ambos filmes comprenden diferentes categorías señaladas por la última autora citada y sin embargo la música de Piazzolla estuvo presente. También las inclusiones musicales como la ya mencionada María Elena Walsh con *En el país de no me acuerdo* en *La historia oficial* de 1985 o Fito Paez en *Sur* de 1988 con *Vueltas en el aire*. La última presenta al músico interpretando el tema. Dufays (2013) señala que la música en el cine de la posdictadura ejerce un papel constantemente redundante, subjetivo y programático en donde tiene un valor funcional y temático debido a su estatuto cultural.

De acuerdo con la última autora citada, el papel de la música en el cine posdictadura fue similar en toda la década comprendida buscando reforzar el mensaje del filme alterando sentimentalmente al espectador gracias a la función de remitir a factores extra musicales y contextualizadores.

De manera estética, los filmes de la posdictadura anticipan al nuevo cine argentino Esverri (2015) afirma que:

Se anticipan elementos de un nuevo cine que pocos años más tarde afloraría con fuerza gracias a modificaciones de fondo en las leyes de fomento estatal, el desarrollo de nuevas escuelas de cine, el recambio generacional y un mercado en proceso de renovación y convergencia tecnológica.

De acuerdo con el último autor citado, el recambio generacional no solo afecta a la camada de nuevos realizadores sino también a los actores.

2.3 Nuevo Cine Argentino

De manera similar a la generación del 60, el nuevo cine argentino de la década del 90 surge como modo de revivir una industria golpeada por la crisis económica, la censura y el exilio de artistas. Este, cobra más fuerza que el de la generación anterior debido a factores tecnológicos, la nueva ley de cine de 1994 y la emergencia de nuevos espacios de formación como la fundación universidad del cine. “ La FUC nace de la mano de Manuel Antín, proponiendo un cine de vanguardia que buscaba alejarse de los cánones industriales dominantes” (Torres y Zarlenga, 2009, p.108).

Uno de los planos en el que más se evidenció la diferenciación del nuevo cine con respecto al de épocas pasadas es en cuanto al guion. Las historias de los filmes pos dictadura se estructuraban en torno al desarrollo de una demanda política o identitaria. En cambio, el nuevo cine propuso desmontar dicha relación entre filme y espectador con su rechazo a temas directamente políticos y la inclusión de finales abiertos y ambigüedades en los personajes.

Verardi afirma que otro de los aspectos en los que se evidenció el nuevo cine fue en la selección de los actores, descartando a la mayoría de los interpretes que solían trabajar en las películas de décadas anteriores (2009, p.185).

De acuerdo a la autora citada y teniendo en cuenta lo mencionado en los antecedentes del cine argentino, muchos de los actores que trabajaron en décadas anteriores venían de la industria musical por lo que las actuaciones de músicos en escenas se vieron limitadas en el nuevo cine.

Sin embargo, lo que el autor de este PG intenta destacar es que los jóvenes realizadores como Adrián Caetano, Pablo Trapero, Lucrecia Martel y Bruno Stagnaro no descuidaron el uso de la música como elemento narrativo. Estos, utilizaron el espacio de las inclusiones para la transmisión de mensajes al espectador.

2.4 Los jóvenes realizadores

Adrián Caetano y Bruno Stagnaro dirigen *Pizza, birra y faso* estrenada en 1998. Es un filme de bajo presupuesto pero que incentivó a los realizadores de la época a seguir sus líneas ya que esta tuvo importantes galardones. Siguiendo con los lineamientos estéticos mencionados anteriormente, esta película es musicalizada por Leo Sujatovich la cual desde la secuencia de títulos ya contextualiza al espectador sobre algo marginal al escuchar la cumbia. Al igual que en *La Furia* de 1997 Sujatovich comercializa la banda sonora del filme (Emiliano Federico, 2020). De igual manera, Pablo Trapero utiliza como modo contextualizador a la cumbia en *El Bonaerense*, con la inclusión de canciones de damas gratis.

Cabe destacar que *La furia* presenta uno de los pocos casos de cantautores actuando en escena, es el caso de Diego Torres. Otra película es *Silvia Prieto* de Martín Rejtman y cuenta con la presencia de Vicentico, que para separarlo de ser un ídolo de rock a hombre común, le puso como nombre a su personaje: Gabriel, nombre real del artista.

Dentro de esta corriente de nuevos realizadores, Amado y Verardi afirman que se dividen en dos grupos a la hora de tratar la realidad. Un grupo concentrado por retratar lo marginal de la sociedad, como puede ser la delincuencia o el vagabundaje y otro grupo que nuclea a los que abordan la descomposición de las instituciones sedentarias. En el primer grupo encajan Caetano, Stagnaro y Trapero mientras que los filmes de Rejtman, Acuña y Juan Villegas en el segundo.

A criterio del autor de este PG esta división predomina hasta la actualidad y si bien los métodos de trabajar la realidad son diferentes, los usos de la música son similares. Es decir, como música de fondo, inclusiones diegéticas y pocas actuaciones de músico en escenas. En el ámbito comercial quedan excluidos los géneros musicales y las interpretaciones de músicos en pantalla. Lautaro Nunez de Arco afirma "Todo lo que eran musicales que abarcaran cosas frívolas como el amor y la familia debieron desaparecer

por que después de la dictadura, retomar dicho tipo de filme como pueden ser los de Ortega, era desubicado” (Comunicación Personal, 20 de mayo de 2017).

2.5 Como surgen los géneros musicales y sus referentes

El género musical Folklore parte del saber tradicional del pueblo. Antiguamente, al folklore se le atribuían expresiones artísticas espontaneas y tradicionales de una región. Sin embargo, lo que se quiere destacar en la actualidad del género y más aún sobre sus cantantes contemporáneos al cine es su forma de expresión actual.

Cortázar (1959) se refiere a ciertas expresiones de carácter artístico, como canciones, representaciones teatrales y cinematográficas que si bien no son producidas espontáneamente en una región determinada, sino realizadas por artistas determinados que reflejan en sus obras el estilo, el carácter, las formas o el ambiente propios de la cultura popular. El autor llama a este tipo de folklore como proyecciones del género.

Los artistas que se destacan en dichas proyecciones son Mercedes Sosa, Horacio Guarany y Atahualpa Yupanqui entre otros. Ambos músicos reconocidos tuvieron influencia en el cine tanto como musicalizadores sino también como protagonistas de filmes. Por ejemplo Yupanqui protagonizó *Horizontes de piedra* de 1959 donde también fue guionista y musicalizador, *Viaje en una noche de verano* de 1965 y *Mire que lindo es mi país* de 1981. La música de Atahualpa está presente en dos bandas sonoras, la de *Torrente Indiano* de 1952 y *El Satélite chiflado* de 1956 (IMDB, 2020).

Siguiendo con el último autor citado, Cortazar da ocho rasgos para reconocer a los fenómenos folclóricos: el primero es que el folklore es socializado, el segundo que es popular, el tercero que es espontaneo, el cuarto indica que es funcional ya que se identifica con la vida material, social y espiritual. A su vez, el quinto es un rasgo colectivo y como consecuencia de este último viene el sexto rasgo en el que se afirma que el folklore es tradicional. Por último, los dos rasgos que señala Cortázar son que el fenómeno folklórico debe estar geográficamente localizado y que es anónimo.

Es por muchos de estos rasgos que el cine lo ha utilizado a lo largo de la historia como parte de un acervo cultural nuestro y ha incluido la participación de los artistas mencionados anteriormente. Contextualizaciones de lugares específicos como puede ser el norte argentino, personajes interpretando dicha música y bailes. Es el claro ejemplo de La remake de *Nobleza Gaucha*.

A mediados del siglo XIX Buenos Aires sufre una modificación en su población lo que genera un nuevo estilo de vida, una nueva cultura y un nuevo estilo musical.

Sanchez (2015) afirma que en ese momento, buenos aires estaba compuesta por criollos, a ellos se le suma la población campesina desplazada, negros, ex soldados y trabajadores de transporte. Esta mezcla genera una sociedad de varones enfermos de soledad, sin mujeres, pobres, sin hogar y sin patria. Estos se juntaban en las pulperías, prostíbulos o ranchos de candil. Allí se tocaba música campesina pero con un acento diferente, con un tono sensual, pícaro y desgarrado. Es así como nace el tango, una mezcla de los bailes hispanos y la intromisión cultural afroamericana.

En el cine, al tango se lo asocia con buenos aires, el puerto y con sus personajes humildes y barriales. Esto se debe a que en 1880 tras la definición de Buenos Aires como capital de la república, el crecimiento demográfico y el crecimiento tecnológico difunden por Europa la danza emblemática de Buenos Aires: El tango.

En 1920 en lo coreográfico musical la evolución del tango alcanza su culminación, de la mano de la invención del cinematógrafo sonoro y de la aparición de una figura única e inigualada, por vos, carisma, simpatía y estilo: Carlos Gardel. (Sanchez, 2015. P.3)

De acuerdo con el último autor citado, la industria de la música de aquel momento está claramente beneficiada con el cine, hasta entonces único medio audiovisual. Donde Gardel Merello y Lamarque entre otros artistas tienen una participación activa en el mismo. Además de los artistas mencionados, se destacan Discepolo, Manzi, Castillo, Troilo, Pugliese y Piazzolla. El tango es el género que junto al cine, compartieron la década de oro.

A diferencia de los géneros mencionados hasta el momento, al Rock Nacional se le atribuye una fecha y una obra específica de creación. Es cuando en 1967 la banda Los Gatos, protagonizada por Lito Nebbia, graba La Balsa. Esta canción es el primer *hit* del rock nacional y conllevó a la creación de muchas bandas más. Litto Nebbia, en una entrevista con Martín Ciccioli para su libro *Rockeado* señala que "Históricamente, es considerado como la canción que abre la puerta a todo. Su irrupción posibilitó la aparición de otros grupos o estilos" (2010, p.125). El músico hace referencia a Manal y Almendra, entre otros. Los Gatos, era una banda muy popular donde todo espectador sabía que a lo que estaba asistiendo era rock nacional. Siguiendo con la línea de referentes en el rock nacional, se suman Luis Alberto Spinetta, Pappo y Charly García.

El rock nacional trae consigo un cambio cultural apuntado a la juventud. En la entrevista al docente Maximiliano Botta, el entrevistado afirma que:

Fue un cambio de paradigma cultural muy groso, ya se decía que Los Beatles habían inventado la juventud, la juventud hasta ese momento era más acartonada, no revelada ante las autoridades y en ese momento surge el movimiento Hippie, la experimentación con drogas que pegó el batacazo y cambió la cultura (Comunicación Personal, 29 de abril de 2017).

Lo que se quiere destacar de el autor es que al igual que en el tango, este nuevo género trajo una movida cultural que debía ser trabajada en todos sus ámbitos.

Como se menciona anteriormente, en los comienzos del rock hubo un acercamiento entre artistas y realizadores. Por ejemplo Litto Nebbia fue interprete de nueve películas en las que se destaca *El Extraño de pelo largo* de 1970 en la que actúa de manera dramática o *Hasta que se ponga el sol* de 1973 donde interpreta sus canciones (IMDB, 2020). Es hasta la dictadura que por las persecuciones a los músicos y la estética de los filmes del momento, el que predominó fue el rock pop de la mano de Palito Ortega.

Por último, la cumbia villera es un subgénero y es propio de una cultura que necesitaba expresarse. El estilo es bautizado así tras la publicación del disco *Cumbia Villera* de Yerba Brava en 1999. El título hace referencia a los ciudadanos que viven en las villas de emergencia mostrando el target al que se dirige esa música o de quien fue realizada.

Con instrumentos similares a los de la cumbia tropical, la cumbia villera presenta letras de denuncia a un modelo político neoliberal y clasista. Este subgénero sirvió para la musicalización de películas de clase B y del nuevo cine argentino de la década del 90. Pablo Lescano es el creador de este subgénero y sirvió como una musa de futuras bandas. A diferencia del idioma universal del rock y el gran contenido en letras, la cumbia se centra en denunciar la vida de los pobres en los barrios marginales, su problema con la delincuencia y la policía.

Este tipo de música, nacido en plena era digital no se preocupó por la venta de discos. A los principales artistas de ese género les interesaba reflejar y denunciar la vida en las villas miserias. El propio Lescano, produciendo *Flor de piedra*, le cedió la obra a piratas para que esos discos sean menos costosos y lleguen a la gente de clase social baja.

La piratería no es mi problema, es un problema de las compañías. A ellas les duele más el bolsillo por el asunto. Por mi, que se vayan a cagar. Me dan dos mangos por disco, entonces, que se los metan en el culo. No me interesa. Prefiero dárselos a un pirata y que llegue a la gente (Riera, 2001).

A criterio del autor del PG trabajar el género en el cine presenta dificultades similares a las del Folklore. Es difícil encontrar una música de este género que pueda servir en un filme y que no haga alegoría a la clase social baja, a la delincuencia o a la villa. Salvo que esas sean las intenciones del realizador. En el folklore, las películas están sujetas a un contexto o paisaje norteco y un ambiente rural.

Es por este motivo que el Tango y el Rock son los géneros en los cuales un realizador tiene un amplio espectro para seleccionar y crear su banda sonora sin tener que estar sujeto al consiente colectivo del espectador y que este pueda construir la verosimilitud en el filme.

2.6 Los videoclips

A lo largo de este capítulo se menciona que las nuevas tecnologías tuvieron sumo protagonismo a la hora de vincular el trabajo en conjunto en ambas industrias. Este apartado propone señalar como la televisión y posteriormente la invención del videoclip

alejan como forma de difusión a la industria musical en el cine. Como se puede observar, antiguamente Carlos Gardel estrenó diez cortometrajes a modo de videoclips en los que presenta sus canciones (Barsky, 2004).

De acuerdo al último autor citado, en la edad de oro del cine argentino, los músicos utilizaban al cine como forma de lanzamiento y publicidad. Más adelante, con este formato y con destino de proyección en los noticieros cinematográficos Almendra, inspirándose en los medimetrajes de Los Beatles promocionó su disco de igual manera. Es decir, que en 1969 y en 35 mm se muestra a la banda produciendo *Campos Verdes*. Más adelante en el tiempo, en 1972 en formato documental *Hasta que se ponga el sol* presenta a bandas interpretando canciones en el Barock. En este tiempo, con la creación de MTV las bandas comienzan a utilizar dicha plataforma para mostrar sus videos. Los redondos de ricota presentan en 1987 *Masacre en el puticlub*, un corto de animación. Sin embargo, artistas seguían apostando al fílmico. Fito Paez presenta *Ciudad de Pobres* a modo de medimetraje donde presenta sus canciones a lo largo de toda la historia. Dicho modo es similar al de Alan Parker en *The Wall*. Además del 35mm y el Vhs, Soda Stereo utiliza los 16mm para realizar según Sebastián Ramos (2019) el primer videoclip moderno de América latina. Dicho video es presentado por Susana Gimenez en su programa de Tv. En 1995, y paralelo al auge del nuevo cine argentino, MTV tiene sus años dorados. Nacionalmente, los IKV presentan *Abarajame*, corte comercial del álbum *Chaco*. De hecho en 1997, Leon Gieco invita a participar de su videoclip *Los Orozco* a varios actores del cine como Grandinetti, Sbaraglia y Alfredo Casero.

A criterio del autor del PG, en la actualidad y con la creación de *Youtube* el videoclip vuelve a tomar una estética cinematográfica y diferente a la del video. Por ejemplo Luis Ortega dirige *En el bosque de la china* de Daniel Melingo.

Es evidente que a lo largo de la historia del videoclip en la Argentina, los músicos utilizaron este medio como arma de marketing y de difusión de sus obras ya sea actuando en ellos,

con actores contratados, con filmaciones de recitales o animaciones dejando de lado el cine como modo de difusión de sus obras. Como afirma Sedeño:

Incorporando elementos del vídeo experimental, el videoarte y la animación dentro de un formato comercialmente viable, el videoclip ha hecho fácilmente más por popularizar y promocionar experimentos con visualización y narratividad que todos los esfuerzos previos que combinaron arte y medios de comunicación (2007).

Traduciendo lo afirmado por Sedeño debido a los costos y la llegada al público de manera masiva, el videoclip se convierte en la primer arma comercial de un músico. Sin embargo existen casos actuales como *4x4* y la música original de Dante Spinetta que merecen ser tratadas en detalle en los siguientes capítulo.

Capítulo 3: Soportes: Avances tecnológicos

Los soportes de registro en los que se almacena la información recogida, ha ido variando a lo largo de los años tanto en el cine como en la música. Las dos grandes categorías en la que se los separa son llamadas analógicas y digitales. La primera tiene que ver con lo físico, el papel de celuloide por ejemplo. Mientras que en la segunda, interviene el sistema binario y no se encuentra de manera física. A su vez, tanto los soportes analógicos como los digitales han ido variando y este capítulo permite hacer una reseña de dichos cambios y cuales son sus ventajas y desventajas.

3.1 Del Celuloide al digital

Los hermanos Lumiere no vieron en el cine un arte en desarrollo, con la creación del cinematógrafo buscaban un artefacto que reproduzca la realidad lo mas fiel posible. Es el claro ejemplo de sus películas: La llegada del tren, la salida de los obreros y el bebe comiendo. Son escenas de la vida cotidiana y para los Lumiere el cinematógrafo era solo un pasatiempo.

Sin embargo, hubo un realizador que vio en el cinematógrafo la posibilidad de comunicar y compartir mensajes e ideologías: George Melies. Si bien el material de registro también fue variando ya que el cinematógrafo que usaban los Lumiere no era el mismo que usó Melies, el soporte si lo era: papel filmico de nitrocelulosa, la contra de este soporte era que la imagen se deterioraba fácilmente y era inflamable.

Para 1928, se crea el sistema *vitaphone*. Los primeros acercamientos entre la imagen y el sonido.

El sistema tenía sin embargo una serie de inconvenientes: el sonido podía desincronizarse debido a los saltos en el disco o cambios de minutos en la velocidad de la película, los discos no podían ser editados directamente, lo que limitaba la capacidad de modificar las películas después de la edición original. (Sabeckis, 2013 p.59).

En paralelo, se venía trabajando con el sistema de sonido óptico impreso directamente sobre el celuloide. Tras pruebas fallidas con el *phonofilm*, en 1926 se crea el *Movietone*, Fox fue la empresa responsable y consistía en la banda de sonido electromagnética al

borde del filme y la constitución de 24 fotogramas. Este sistema fue el que perduró con algunos cambios como el sonido estéreo, los cambios de milímetros en el soporte e incluso el papel a color.

Los avances en el filmico, siguieron surgiendo: en 1950, tras años de pruebas pintando los fotogramas a mano, utilizando filtros y con películas sensibles a determinados colores, Kodak crea el *eastmancolor*. Donde a partir de una cinta negativa se obtienen copias positivas.

Ya para la década del 80', con la aparición de la computadora, el cine hace alianza con las nuevas tecnologías.

La tecnología digital tiene dos usos fundamentales, por un lado, se utiliza para manipular, retocar y/o modificar imágenes en la que previamente la computadora no ha participado. Se convierte así por tanto en una herramienta básica y esencia en la posproducción de un filme. Por otro, la computadora crea imágenes y la totalidad del filme parte y finaliza en esta. (Sabeckis, 2013).

La digitalización del cine presenta un cambio comercial y económico en el mismo, este sistema tiene sus pro y contras que se pretenden señalar a continuación: En primer lugar los pro permiten el acercamiento de más realizadores debido a su fácil acceso, el cual se debe a productos menos costosos y de fácil manipulación. En segundo lugar, la exhibición de los videos abarca un rango mayor. Con la creación de internet, los videocasetes y los DVD ya no es necesario un revelado y el mismo realizador se encarga de la exhibición de su trabajo. Esto permite un nuevo mercado de cine independiente y un nuevo espacio de comercialización como puede ser la plataforma *Netflix*, *Youtube* o en el caso nacional *Cine Ar*.

En cuanto al trabajo industrial, se permite trabajar con efectos especiales, los tiempos de posproducción se reducen y no hay riesgo de daño material por su manipulación.

Sin embargo, la calidad otorgada por el celuloide no ha sido alcanzada por el digital debido a su impresión del color. Además, muchas empresas debieron cerrar como videoclubes o fábricas de celuloides. La gran desventaja de la era digital es la piratería. Las *handycams*

permitieron que muchos oportunistas graben los estrenos de películas y luego las comercialicen a un menor costo. Otros, directamente copiaban el archivo digital de filme.

3.2 De la pasta al mp3

Así como el cine sufrió cambios en sus soportes o en sus formatos de registro, el sonido también lo hizo. Edison fue el encargado de inventar el fonógrafo, dispositivo capaz de grabar y reproducir sonido.

En el mercado local, el primer formato que se fabricó a principios de siglo XX fue el disco de pasta. Símil al vinilo conocido mundialmente, este disco presentaba dificultades por su peso y su sensibilidad a la humedad. Ignacio Sara es productor musical y a modo de comunicación personal en el año 2017, hace una cronología de los diferentes soportes y enumera en primer lugar al disco de pasta. La versión mejorada es el vinilo que si bien la duración era menor, eran mas resistentes a la humedad y a las propias reproducciones. A su vez, el vinilo se comercializa de diferentes maneras. El simple era un vinilo que tenía seis minutos por lado de duración, se vendió mucho en el país pero como desventaja tenía su dificultad en la portabilidad de los reproductores y también que cada reproducción generaba ruido para futuras escuchas.

En paralelo, surgen las cintas abiertas. Eran de mayor duración que los vinilos lo que favorecía la reproducción. “al mismo tiempo del vinilo había cinta abierta, eran de mayor duración que los vinilos. A pesar de que los toca disco giraban el vinilo, escuchar por ejemplo una opera cortada te cortaba el mambo” (Sara 3 de mayo de 2017, Comunicación personal).

Mas adelante en el tiempo, a mediados de los 70' surge el *cassette*. Una manera magnética de grabación de sonido con un tamaño mucho más reducido que el vinilo y de fácil acceso y portabilidad. El *cassete* abre paso a los primeros casos de grabaciones ilegales de la música. Como la única manera que los músicos podían publicitar sus nuevos lanzamientos era por medio de la radio, con el *cassete* se podía grabar. Esto permitió que muchas

personas grabaran para su propia escucha canciones de la radio. Las desventajas de este soporte son similares a las del vinilo. Su reproducción generaba ruido, el estiramiento de las cintas y al ser magnético, en lugares de lluvias y de tormentas eléctricas le afecta a la pérdida de data.

Ya para 1980, nace el cd y al igual que el vinilo hay varias versiones del mismo. Según Sara, es el último formato antes de caer en la era digital siendo la mayor problemática que afecta la piratería. El CD nace como soporte en el que mejor se escucha pero su fragilidad por las ralladuras hace difícil su manipulación. Es por este motivo que nace el mini disc:

El mini disc fue el éxito que a la industria no le convenía por que era muy fácil de copiar y duraba mucho. En estados unidos se editaban discografías completas, no se rayaba, pero duraba demasiado, tenía que tener un tiempito de caducidad (Comunicación personal, 2017)

Por último, aparece el mp3. Archivos digitales que se reproducen en computadoras o en reproductores de almacenamiento variables y de tamaño reducido. Su portabilidad era ideal aunque la calidad de los archivos de sonido se deterioraba por la conversión de formatos. El mp3 abre el mercado de *torrents* de internet y de piratería masiva. La unión de *CDs* y *MP3* permitió compilados comerciables en vía publica de manera ilegal igual que en las películas.

Al igual que en el cine, en la actualidad el mercado está cambiando y si bien los soportes siguen siendo los mismos, estos pueden comercializarse mediante aplicaciones como *Spotify* o *Itunes*.

3.3 La convergencia tecnológica

La convergencia tecnológica, es un proceso de suma importancia y que afecta a ambas industrias ya que gracias a la misma, se modifican tanto los sistemas de producción como de distribución y exhibición.

Para Fariña (2010, p.49) "la convergencia tecnológica es un proceso de transformación de las industrias tradicionales de comunicación y de tele comunicaciones a causa de la

irrupción de la tecnología digital”. Dicho proceso posibilita la fusión tanto de servicios como de mercados. Internet permite que se de este proceso en donde tanto pinturas, películas, series, fotografías y canciones se encuentren en un mismo medio.

Esta convergencia tecnológica se da de diferentes formas. La primera es mediante la convergencia de canales de distribución, la segunda se da mediante la convergencia de medios a través de sistemas digitales de almacenamiento, producción y difusión que permiten la combinación de los medios ya mencionados como las pinturas, las películas y las fotografías y por último la convergencia en los modos de consumo. La última tiene que ver con las formas de pago (Fariña, 2010, p.49).

La convergencia tecnológica, no solo produce cambios en las industrias. Debido al auge de los teléfonos inteligentes, las tabletas y las computadoras, la sociedad modificó los hábitos de consumo. Henry Jenkins señala que:

La convergencia mediática incide en nuestra manera de consumir los medios. Un adolescente que está haciendo sus deberes puede hacer juegos malabares con cuatro o cinco ventanas. Navegar en la red, escuchar y descargar archivos de mp3, chatear con amigos, escribir un trabajo con el procesador de textos y responder a correos electrónicos cambiando rápidamente de tarea (2006, p.23).

Los nuevos consumidores cambiaron no solo los modos de consumo como también la velocidad de recepción de información y la comodidad a la hora del consumo. La información viene a el y no al revés como sucedía con los medios tradicionales en donde si se quería ver una película de estreno, se tenía que ir a una sala.

La convergencia mediática presenta cierta ambigüedad ya que la misma permite una difusión mayor a través de otras plataformas aunque también es posible que la misma genere una erosión en el mercado del medio tradicional. Es por este motivo que cada día son más las plataformas digitales que permiten el control del consumo y abren el juego a la expansión de nuevos mercados.

3.4 Las nuevas plataformas

La convergencia de medios, ha generado que tanto el cine como la música y la televisión estén en un mismo lugar. Tomando las aplicaciones que se encuentran en internet, principal medio convergente, como soportes de exhibición es preciso destacar que se evita la piratería ya que los costos son bajos y un mayor número de población puede acceder a ellos. Este apartado es necesario para ejemplificar con números las ganancias que obtiene un realizador al utilizar las nuevas tecnologías mencionadas como soportes. Es decir, una canción en *Spotify* o un video en *Youtube* o *Netflix*.

Para el sitio web de *broadcasting* es posible obtener ingresos a través de la cantidad de los espectadores. *Youtube*, obtiene capital para repartir entre sus autores mediante la publicidad. Hay tres maneras de publicidad en *YouTube*: La primera y la menos invasiva al espectador es la que se sitúa al comienzo del video y puede tener la opción de saltar el anuncio o no. La segunda, la más invasiva aparece con el video ya continuado interrumpiendo la reproducción. Por último, la tercera es la que se reproduce al final del video. La desventaja de este tipo de anuncio es que cuenta con pocos espectadores.

Osorio Gador (2015) explica detalladamente como cobrar por subir videos a *Youtube*. El pago se produce a través de la publicidad y hay dos modos de realizarla: la primera es *Google Adscence* y la otra es *Networks*. La primera es una herramienta de *Google* que debe estar asociada al canal de *Youtube*. Una vez activada, hay que aplicar la opción de obtener ingresos. Es fundamental que ningún video este penalizado por *Youtube* en cuanto a violaciones de copyright, contenido o por metadatos. Mientras mas suscriptores obtenga el canal más beneficios se tiene. Por ejemplo, en España a los 10.000 suscriptores, existe la posibilidad de grabar en los estudios de *Youtube*. En cuanto a las ganancias, se reparten entre el usuario y la web. El promedio es un 60% para el primero y un 40% para el segundo. Por otro lado, en las *Networks* se obtienen tres grados de ingresos: Si los anuncios son reproducidos parcialmente el ingreso es bajo, si son reproducidos en su totalidad es medio

y por último, si se ha ingresado al sitio anunciante el ingreso es alto. En este caso, los ingresos se dividen entre usuario, *Network* y *Youtube*.

En cuanto a *Spotify*, el sistema es similar. A diferencia de *YouTube*, esta aplicación permite tener usuarios Premium que por un bajo costo, se obtiene el beneficio de reproducir música sin interrupciones publicitarias. Andres Pruvost (2014) explica como funciona la distribución económica en *Spotify*. La aplicación cuenta con mas de 15 millones de suscriptores Premium (Datos hasta el 2014) En dicho año, *Spotify* pagó 2 mil millones de dólares a discográficas, dicho gasto es el 70% de la aplicación. De ese porcentaje, las discográficas se lo fraccionan al artista.

De manera similar funciona *Netflix*, que a diferencia de *Spotify*, todos los usuarios deben abonar una cuota mensual. Rigaud (2018) afirma que *Netflix* cuenta con más de 100 millones de miembros y tiene como ingreso mensual 950 millones de dólares. Además dicha plataforma produce su propio contenido y mediante encuestas pudo determinar que sus suscriptores aumentan según los lanzamientos de sus propias series. Por ejemplo *House Of Cards* llevó a dos millones de suscriptores nuevos en EEUU, con ese numero de suscriptores, la compañía pudo pagar la producción de la serie.

A criterio del autor de este PG, estas nuevas plataformas permiten de manera legal y económica un nuevo acercamiento de la masa a productos cinematográficos y musicales. Permitiendo esto ganancias a los músicos y realizadores.

Es preciso destacar la influencia de los nuevos soportes ya que en la Argentina, desde la creación del cd hasta la actualidad las comercialización de bandas sonoras de películas en el cine, fueron disminuyendo. Maximiliano Botta afirma:

Vos calculá que en esa época ves una película de Sandro o Palito Ortega, la gente que consumía esas películas compraba esos discos y no había otra forma de tener esa música que no fuera por medio de adquirir el disco por que tampoco había forma de grabarlo desde la radio. De hecho fijate como cambió la industria que en esa época un disco de oro eran un millón de placas vendidas, ahora son diez mil. Es un uno por ciento. (Comunicación personal, 29 de abril de 2017).

Según lo afirmado por botta, la comercialización de una banda sonora es un ingreso importante para el músico del filme y que por medio de la piratería la industria tuvo que cambiar.

3.5 La banda sonora como Cd

A lo largo de este PG se ha mencionado sobre uno de los usos comerciales de la música en el cine. Es el de posterior a la creación de la banda sonora original o adaptada la venta en vinilo o en cd de dicha banda sonora.

Según Emiliano Federico (Comunicación personal, 2016) desde 1983 hasta 2001 se produjeron 44 CDs con bandas sonoras de películas. En dichos CDs, intervinieron artistas conocidos nacionalmente como es el caso de Charly García, Pedro Aznar y Litto Nebbia. Charly produce la banda sonora de *Lo que vendrá*, Aznar produce en 2001 una compilación de música compuesta para cine que nunca habían sido editadas para discos y contiene material de filmes como *Hombre mirando al sudeste* o *El mundo contra mí*. Por último, Nebbia produce la banda sonora de *Evita quien quiera oír que oiga* de Favio. La banda sonora de filme sale a la venta 10 años después del estreno.

Además de la participación de artistas musicales conocidos, existieron compositores que realizaron obras de calidad y mediante la comercialización de esas bandas sonoras ya sea por el éxito del filme o musical pudieron tener un beneficio económico extra.

Por ejemplo Leo Sujatovich saca a la venta la banda sonora de la película *La Furia* de Bruno Stagnaro en 1997 y de *La Sonámbula* de Fernando Spinner (IMDB, 2020).

Del 2001 hasta el 2017 la comercialización de bandas sonora se reduce a menos de la mitad. Se destaca la comercialización de la banda sonora de *Muerte en buenos aires* de 2014 producida por Daniel Melero, reconocido músico argentino con protagonismo en bandas como Soda Stereo y Patricio Rey y sus redonditos de ricota. Más atrás en el tiempo, en 2010 se comercializa la banda sonora de *Rompecabezas* de Natalia Smirnoff.

A criterio del autor de este PG, esta baja significativa en los lanzamientos de bandas sonora en formatos de CD se debe a la proyección de internet y la creación de un nuevo mercado.

Por las características de internet, definir qué es la piratería y determinar quienes son sus responsables, resulta muy difícil. De acuerdo a ciertas perspectivas, todo aquel que descarga una obra sin pagar por los derechos correspondientes está incurriendo en la piratería (Perez, Merino, 2015. S.p).

Según lo afirmado por los autores, internet es un mercado abierto a la piratería y su control es una tarea ardua y costosa. SADAIC, Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, dedica un apartado en su página web a la piratería donde indica que la misma perjudica a la libre competencia entre empresas y que a su vez produce una disminución de la inversión y un descenso del volumen de empleo. Conllevando a una reducción en la promoción y en la inversión de nuevos talentos. La actividad más usual en contra de la propiedad intelectual consiste en la reproducción y distribución mediante la duplicación y comercialización de discos sin autorización de la entidad que gestiona los derechos de autor como así también del productor discográfico o el propietario del master.

Según la oficina del representante comercial de Estados Unidos, Argentina, Venezuela y Chile son los países latinoamericanos que mas infringen la propiedad intelectual. La nación publicó en el 2012 una nota que hace referencia a la piratería en la argentina:

El comercio ilegal de películas en el país mueve más de 1150 millones de pesos, mas del doble de lo que genera la venta legal. Y menos del 1% de los argentinos que bajan y escuchan música por internet descargan las canciones de los sitios permitidos. Las denominadas industrias protegidas por el derecho de autor (Tarifeño, 2012, s.p).

Sin embargo, el autor citado siente que se va en camino hacia un mercado que beneficie a todos, es decir, a precios accesibles donde el creador de una obra reciba lo que merece por su trabajo. Opina que es posible que en el futuro todo esté en una nube de contenidos y haya distintos modos de acceso.

Al ser esta nota del 2012, es evidente que las aplicaciones ya mencionadas anteriormente acompañan la convergencia tecnológica controlando la piratería masiva en donde usuarios e industria se benefician.

Al disminuir las ventas y la comercialización de CD, las ganancias para los músicos se limitan solamente a los recitales. Ignacio Sara, productor musical afirma:

Lo único que paga es cortar ticket, si algo no va a cortar ticket a nadie le interesa, el disco solo es publicidad salvo las bandas grandes entonces no se genera el producto. Si el disco no se compra, uno compra el disco, lo copia y lo piratea. La gente si no lo puede piratear no lo compra. La gente no compra música. Va más por ese lado, por la costumbre de la gente (Comunicación personal, 3 de mayo de 2017).

Esta afirmación justifica el por qué disminuye la cantidad de bandas sonoras comercializadas en la última década. La venta de los discos dejaron de ser un negocio rentable para el músico y para las discográficas.

La rentabilidad en la actualidad está ausente ya que a criterio del autor de esta investigación, los productores están sujetos a los subsidios otorgados por el INCAA y despreocupados por la búsqueda de ingresos extra para la conformación de una banda sonora y de sus futuras ganancias mediante las reproducciones en *Spotify* o *Itunes*.

“Las producciones no tienen presupuesto para hacer música original. Me parece que le ponen la música que hay a mano, si no tiene derecho de autor mejor para pagar menos” (Sara, 3 de mayo de 2017, Comunicación personal).

De acuerdo con Sara, es necesario contar con productores que estén interesados en generar un producto en el que se unifiquen el cine y la música nacional para el siglo XXI y que sea redituable para ambas industrias.

Es el claro ejemplo de Mariano Cohn y Gastón Duprat con Dante Spinetta en *4x4*, donde los realizadores requerían un estilo musical en concreto y se comunicaron con el artista. El trabajo musical en la película fue con la creación de un *soundtrack* original y reversiones de *Puñal*, último disco de Dante. Los extractos del mismo fueron grabados por la filarmónica de Praga y contaron con los arreglos de Leo Sujatovich.

Dante Spinetta en comunicación personal cuenta que se interesó en *4x4* ya que era un proyecto que le sumaba artísticamente y que su trabajo podía aportarle a la película un valor agregado. Para él, un hecho artístico de tal magnitud tiene un valor invaluable y eso

fue lo que lo motivó a realizarlo más allá de si iba a tener ganancias económicas que aún no lo sabe (30 de marzo de 2020).

Es decir que actualmente, para que un músico se involucre en el cine tiene que ser por interés personal de dicho proyecto ya que del lado económico y por cuestiones presupuestarias de cada película, al músico no le rinde.

A criterio del autor de este PG, las ganancias económicas del músico se vieron afectadas principalmente por la piratería. Ya que al igual que en el cine, el ingreso fuerte son las exhibiciones y los recitales. Al disminuir la venta de *CDs*, el trabajo del músico en el cine se ve afectado en el que solo obtendría ganancias por parte del presupuesto bajo la línea de la película y no del sobre la línea. Es decir que el artista musical recibe dinero del sindicato por una sola vez y no depende de que el filme sea un éxito o no, es decir que una película de bajo presupuesto y otra de alto presupuesto deben pagarle la misma cifra al músico.

Lautaro de Arco resume en la entrevista sobre el momento actual del cine afectado por la piratería y la situación económica del país:

Nadie compra un disco, lo que puede hacer ese músico es tocar en vivo la banda sonora de la película pero si nadie va a ver la película no va nadie. Se redujo todo. Cada 15 años argentina devalúa y tenes que empezar de 0 con menos recursos y así van cayendo las producciones y se arriesga menos (Comunicación personal, 2017).

A su vez, SADAIC al poner valores absolutos a los derechos de la música, muchas veces no guardan relación con el total de la película y que en algunos casos el músico ganaría mas que el primer actor o que el director. Es por este motivo que las producciones de bajo presupuesto son las más afectadas.

3.6 Las bandas sonoras en los nuevos soportes

A criterio del autor de este PG, los nuevos soportes son una ventaja tanto para músicos como usuarios. Si bien la ganancia es reducida, es un ingreso importante para los músicos donde ya no se tiene la preocupación de que se copie o se piratee dicho disco. Actualmente

existen bandas sonoras de películas nacionales exhibidas en *Spotify* entre ellas se destacan *Tango Feroz*, *Gilda: no me arrepiento de este amor*, *El Potro: Lo mejor del amor*, *El Ángel* y *4x4*.

Cada banda sonora mencionada presenta características diferentes, por ejemplo la de *Gilda* presenta interpretaciones musicales de Natalia Oreiro sobre canciones de *Gilda* y de igual manera *El Potro* con interpretaciones de Rodrigo Romero. *El Ángel* presenta las canciones incluidas de Rock nacional, *4x4* presenta la banda sonora original de la película compuesta por Dante Spinetta y *Tango Feroz* presenta la música compuesta por Ulises Butrón.

Como se menciona anteriormente, los ingresos de *Spotify* parten de la cantidad de usuarios *Premium* y el 70% de los ingresos de la aplicación esta destinada a pagar derechos de autor. Según Rosich Jordi (2016) hasta dicho año, la aplicación ya había destinado 3 billones de dólares en pagos a sellos discográficos. Estos, según el acuerdo con cada artista derivan en sus ganancias. A mayor sea el volumen de negocio y reproducciones realizadas, mayor es la contribución de *Spotify* con los poseedores de los derechos de autor. El autor afirma que la aplicación paga entre 0,006 y hasta 0,0084 dólares por reproducción. Es decir que cada un millón de reproducciones, las regalías sería entre 6.000 y 8.400 dólares. La aplicación ya cuenta con más de 207 millones de suscriptores y 97 de ellos son *Premium*.

En cuanto a *Youtube*, el negocio es similar. Si bien la idea original de esta aplicación era la de compartir y visualizar videos, la inclusión de videoclips musicales la ha convertido también en una común forma de reproducir música y muchos jóvenes lo han convertido en su reproductor habitual (Romera, 2016).

Youtube, paga a través de su publicidad y se estima que cada 1000 reproducciones, el usuario recibe 1 euro. De esto depende la cantidad de suscriptores del canal que exhibe, la publicidad que contenga el video y la temática del mismo. Por ejemplo, *El Extraño de pelo largo*, *soundtrack* de *El Ángel* cuenta con 381.000 reproducciones desde el canal

oficial de la película, *La casa del sol naciente* cuenta con 280.000 reproducciones y *Sucio y Desprolijo* 122.000. En el caso de *4x4, Ruta 666* tiene 108.000 reproducciones desde el canal de Dante Spinetta. Por último, el canal de Natalia Oreiro cuenta con la interpretación de *No me arrepiento de este amor* y cuenta con 3.842.714 reproducciones.

Dante Spinetta afirma que “Los formatos van a ir cambiando, como consumimos música, como consumimos cine, lo que sigue importando para mí son las buenas ideas y es lo que va a salir a flote. El cine argentino está cada vez más zarpado y esa comunión entre el cine y la música rinde” (Comunicación personal, 2020).

En resumen, las nuevas plataformas abren el juego a generar contenido que beneficie tanto a la industria musical como a la cinematográfica. Esto se debe a que las plataformas mencionadas a lo largo de este capítulo permiten un control económico nivelado entre consumidor e industria en donde ambos se benefician. El usuario por el bajo costo y la industria, por la regularización en las reproducciones y la compensación económica. A criterio del autor de este PG, la ley de fomento de la industria cinematográfica número 17.741 sancionada en 1994, debe actualizarse ya que en el año mencionado, estas plataformas no existían y el circuito comercial era acotado. De esta manera, se podrían proyectar ganancias económicas en base a reproducciones despertando el interés de más músicos en el cine.

Capítulo 4: Actualidad: Inclusiones, Actuaciones y Bandas sonoras

A lo largo de este PG, se mencionan los diferentes usos que se le dio a la música nacional dentro del cine. Es decir, mediante inclusiones musicales, actuaciones de músicos en pantalla en papeles protagónicos o secundarios, producciones de bandas sonoras originales o adaptadas. A criterio del autor de este PG, cada uso fue propio de una época y mediante diferentes factores, fueron alternando. Este capítulo pretende investigar y analizar la época de cada uso musical y su referente en el cine actual.

4.1 Las inclusiones

Desde 1983 en adelante, este recurso musical fue el más utilizado por los realizadores audiovisuales. De manera diegética o extradiegética, las inclusiones fonográficas dentro del cine argentino cumplieron en su mayoría roles contextualizadores de una época.

Dante Spinetta afirma que:

Por una cuestión de presupuesto, es mas barato meter canciones que ya existen que hacer una superproducción. También es una ventaja que cuando una canción ya tiene como una historia y le toca el corazón a la gente. Por ejemplo una escena dramática y pones una canción que tiene una historia detrás y la gente la conoce eso, da un valor agregado histórico ahí y la gente la hace propia. Por ejemplo Cuando suena un rock nacional clásico ya te sitúa en una época en un contexto y en un espacio y eso es muy groso (Comunicación telefónica, 2020).

De acuerdo con el entrevistado, desde 1983 las películas que tuvieron como temática el revisionismo de lo que sucedió en la última dictadura militar se encargaron de contextualizarlas con inclusiones de la época.

Por ejemplo, la historia oficial de 1985 cuenta con inclusiones de María Elena Walsh. Es el caso de *En el país de no me acuerdo*. Tanto la artista como la canción están sumergidas en el inconsciente colectivo argentino ya que Walsh, fue perseguida en la dictadura y se destacó por sus canciones que hacían alusión al proceso de la dictadura militar.

Más adelante en el tiempo, *Iluminados por el fuego* de 2002 contiene dos inclusiones de León Gieco. *La memoria*, una canción que hace un revisionismo de la historia argentina

incluyendo tanto a la dictadura como a la guerra de Malvinas. Además, Gieco compone *Para la vida* una canción exclusiva para la banda sonora de la película.

El autor de este PG sugiere que las películas que tuvieron como temática la dictadura, utilizaron a la música nacional como contextualizadora de una época. Teniendo en cuenta que entre la década del 60 y el 80, nace el rock y artistas como Nebbia, Gieco y Walsh se encargaron de componer canciones alegóricas sobre la dictadura. De esta manera, la sociedad argentina las adoptó como propias y al unirse a la imagen de la película, el mensaje al espectador es más directo. Maximiliano Botta afirma sobre *Iluminados por el fuego* y *La Memoria* "Me parece súper alegórico y creo que es una combinación imbatible, personalmente me hace llegar al punto de emocionarme" (Comunicación personal, Mayo de 2017).

Otra manera de contextualizar mediante inclusiones se da en el film *El Bonaerense* de Pablo Trapero. Donde en una escena en un boliche se incluye *La danza de los mirlos* de Damas Gratis. Como se menciona anteriormente, la cumbia villera está relacionada a la clase social baja y en este caso, Trapero la utiliza para ubicar al espectador en un lugar específico, es decir, un boliche dentro de una villa miseria.

Como una de las funciones de la música en el cine es la de describir personajes, algunos realizadores utilizan inclusiones para lograr tal efecto. Por ejemplo, Trapero utiliza este recurso en *Carancho* de 2010. En donde se incluye de manera diegética *El malo de la película* de Riff. En la escena, se lo muestra a Sosa pensativo y reflexivo en un bar. También, de manera diegética, se incluye *Nuestro Juramento* de Julio Jaramillo para describir a la familia que tiene Sosa como clientes.

Es decir que las inclusiones contextualizan tanto épocas como lugares o describen personajes. Si bien las inclusiones musicales son parte de una banda sonora, algunas se dan de manera esporádica dentro de la misma como es el caso de *La danza de los mirlos* o *En el país de no me acuerdo* donde solo se incluye una canción de música nacional. Mientras que otras inclusiones construyen el total de una banda sonora como puede ser el

caso de *Tango Feroz* de Butrón, *4x4* de Cohn o *El Ángel* de Ortega. Estas últimas, son a criterio del autor de este PG las que el espacio de difusión para la música es amplio ya que la música se puede presentar y manifestar de diferentes maneras dentro de la diegesis y pueden generar mayores ganancias tanto económicas como artísticas a los músicos y realizadores.

4.2 Banda sonora mixta: La odisea de los giles

Como se menciona en el apartado anterior, las inclusiones fonográficas pueden constituir la totalidad de una banda sonora o ser utilizadas en momentos específicos de un filme y que constituyan solo una parte mínima de la totalidad de una banda sonora original. *La odisea de los giles* de 2019 dirigida por Sebastián Borensztein es el claro ejemplo de una banda sonora original pero que cuenta con más de tres inclusiones fonográficas ayudando a la composición total de la banda.

El filme trata sobre la venganza de un grupo cooperativista a un estafador que en el 2001 y con la explosión del corralito, aprovechó la oportunidad y se quedó con el dinero del grupo inversor. Musicalmente, la banda sonora está compuesta por Federico Jusid y la intervención de inclusiones fonográficas y la composición de acordes originales para el filme le dan un tratamiento sonoro original y enriquecedor a la hora de transmitir mensajes al espectador.

La secuencia de títulos del filme inicia con acordes melódicos que hacen referencia al típico baile de vals. Los mismos acompañan la voz en off de Fermín, personaje interpretado por Ricardo Darín. Dicha voz, funciona para ubicar al espectador en tiempo y lugar. Luego, la música cambia de género y da inicio al primer flashback del filme. Con la misma voz en off, comienza la presentación de los personajes que componen el grupo cooperativista. Los acordes extradiegéticos armónicos que suenan ubican al espectador en un ambiente rural ya que el instrumento que se reconoce por su timbre es un banjo. Dicho instrumento es un

icono en la música de género *country*. Dicho recurso musical es utilizado para acompañar toda la presentación de los personajes.

La primera inclusión fonográfica se da cuando Fermín cuenta la cantidad de dinero que se necesita para comprar la cerealera y cuanto aporta cada uno. Se trata de *Cheques* de Luis Alberto Spinetta. La letra, hace referencia a una persona millonaria que se funde. Algo similar a lo que sucede con la cooperativa que estaba a punto de comprar la cerealera.

Los acordes armónicos extradiegéticos vuelven a la hora de presentar a Medina, personaje de clase social baja que vive alejado del pueblo de Alsina en un ambiente totalmente rural. Una vez que finaliza la presentación de Medina y el grupo inversor tiene toda la plata juntada, se da la segunda inclusión fonográfica extradiegética. Se escucha *El Burrito* de Divididos. Vale aclarar que *El Burrito* inicia con acordes y ritmos similares a la música *country*.

A criterio del autor de este PG hasta el momento, el filme utiliza las inclusiones musicales para ubicar al espectador en un contexto y lugar determinado y para introducir al espectador en lo que se está por venir. *Cheques* de Spinetta da la premisa que se van a fundir y *El Burrito* da la premisa de que están por convertirse en víctimas del sistema.

El primer punto de giro de la película, es acompañado por la tercer inclusión fonográfica. Esta, se manifiesta de manera extradiegética y se trata de *Soy un pedazo de sol* del grupo Arco Iris. La letra de la canción hace referencia al campo y al contexto rural. Esta inclusión muestra el advenimiento del corralito.

Para generar suspenso en la escena, Jusid utiliza un nuevo instrumento con acordes armónicos extradiegéticos. Se trata de una guitarra y es para acompañar la escena en la que el corralito es inminente. La misma guitarra como generadora de suspenso se da para presentar al personaje interpretado por el Chino Darín cuando ingresa al hospital a visitar a sus padres accidentados.

Otro recurso utilizado por Jusid es el de la música armónica extradiegética para acompañar los flashbacks. Esto se da cuando le dan la información al espectador de que Manzi, el

estafador tenía escondido el dinero de la cooperativa en una bóveda. El flashback con la voz en off de Brandoni es nuevamente acompañado por los acordes rurales.

Cuando la cooperativa planea vengarse de Manzi, la música extradiegética armónica se vuelve estilo *western*. La función de la música en este caso es alertar al espectador de que comienza la acción. Estas inclusiones se dan hasta la escena de la persecución donde se incluyen acordes armónicos de género Rock para generar tensión en la escena. Es decir que Jusid, utiliza los diferentes géneros musicales para producir sensaciones diferentes en el espectador. El rock, también es utilizado para acompañar los pensamientos de Fermín. Estos son importantes en el filme ya que de ahí se desencadena el plan efectivo para robarle el dinero a Manzi. Una vez que Darín decide compartir el plan con el grupo, el género musical cambia a rural.

El primer clip musical que se da en el filme se da cuando se necesita elipsis el plan de hacer fallar la alarma de seguridad de la bóveda y obligar a Manzi a ir periódicamente a revisar que no haya nada. La música extradiegética que une las diferentes escenas atemporales es armónica y presenta características de género rural. El clip termina cuando Manzi desconecta la batería. La música corta exactamente al mismo tiempo que la batería es desconectada ayudando a reconocer el fin del clip.

Los únicos dos casos de música diegética se dan con dos inclusiones fonográficas que parten de la misma escena. La primera es cuando Manzi y su novia bailan en vals y la segunda con Los Piratas de Los Auténticos Decadentes mientras el mismo personaje se encuentra en el carnaval carioca.

Llegando al climax del filme, Borensztein mediante un montaje alterno decide mostrar el robo minuto a minuto en paralelo a cuando Manzi reconoce que le están tendiendo una trampa. Al montaje alterno lo acompañan acordes extradiegéticos armónicos. Se reconoce por el timbre un violín y sintetizadores. Este efecto ayuda a generar la tensión que las escenas requieren. Cuando finaliza el robo, la música también.

El director del filme decide engañar al espectador con una falsa inclusión armónica extradiegética dando a entender el comienzo de la secuencia de créditos. La pantalla se va a negro, la música sigue sonando hasta que corta y vuelve la imagen. Se muestra al personaje de Brandoni cobrando una segunda venganza contra Manzi. Para la verdadera secuencia de créditos suena la última inclusión fonográfica, Se trata de *No llores por mi Argentina* de Charly García. A criterio del autor de este PG, esta última inclusión es un guiño al espectador argentino reforzando la identidad cultural.

En resumen, Jusid compone la mayoría de las inclusiones armónicas relacionadas al género *Country* y *Western*. Vale aclarar que la historia se da en un pueblo rural llamado Alsina por lo que esas inclusiones funcionan tanto para contextualizar el lugar como para describir personajes. Para remarcar cambios en la historia o reforzar la tensión visual, opta por cambiar el género musical de las inclusiones virando para el Rock. Ambos tipos de inclusiones funcionan de enlace entre escenas y escenas. Las inclusiones fonográficas tienen una función enmarcativa e introductoria.

La película estrenada en 2019, llevó a 1.379.594 espectadores al cine y se posicionó como la película más vista en los últimos tres años de cine nacional.

4.3 Banda sonora adaptada: El Ángel

Como se menciona en el capítulo 1, la banda sonora adaptada es aquella que presenta temas musicales que no fueron compuestos para la película. Las ventajas de estas radican en que pueden contextualizar y contener un peso emocional para el espectador y las desventajas son sus costos y su dificultad en el uso. A criterio del autor de este PG una inclusión mal lograda puede alterar la verosimilitud en la película y desviar la atención en el espectador. A su vez, para las inclusiones de artistas musicales se precisa obtener los derechos del autor. Eliana Feirestein, productora ejecutiva de *El Potro: Lo mejor del amor* afirma:

Los costos de la obtención de los derechos fonográficos de los temas para una película suelen ser elevados y consta de un proceso engorroso de aprobaciones, en especial las

canciones internacionales. Depende en qué momento sean utilizados acompañan y le suman un valor dramático importante a lo que se está mostrando (Comunicación telefónica, 2019).

En el caso de *El Angel*, la banda sonora es adaptada ya que cuenta con inclusiones de Pappo, La joven guardia y Palito Ortega entre otros y dichas inclusiones le suman un valor dramático a lo que se esta contando.

El Angel es un drama biográfico que narra la historia de Carlos Robledo Puch, uno de los mayores criminales de la historia en la argentina. El nombre de la película parte del apodo que tenia Puch y la temporalidad que presenta el filme es sobre los fines de la decada del 60 y principios del 70 cuando Carlos es condenado. Es necesario aclarar que en paralelo a la historia de Robledo Puch, nace el Rock Nacional. Genero que Luis Ortega se encargó de remarcar a lo largo del filme.

La película comienza con Carlos caminando y mirando una casa para entrar. El silencio y las actitudes que presenta el personaje hacen entender que lo que está haciendo es ilegal. Una vez que está dentro del hogar y mediante un toca discos, de manera diegetica suena *El extraño de pelo largo* de La Joven Guardia. Dicha canción fue estrenada en el 1968, epoca en la cual Robledo Puch estaba en libertad y se encontraba cometiendo las atrocidades ya conocidas. Dicha música permite el ingreso a la secuencia de títulos, se sobreimprime el título de la película y la música de convierte en extradiegética. Vale aclarar que el look de Carlos y sus actitudes tienen clara referencia a la letra de la canción.

La segunda inclusion se da cuando Carlos conoce a la familia del personaje interpretado por el chino Darín. Cuando Puch dispara por primera vez un arma, de manera extradiegética suena Billy Bond con *Cada día somos más*. Se puede apreciar la letra de la canción *empecemos con el juego* al momento que Carlos dispara. Nuevamente, al igual que con la canción de La joven guardia, Luis Ortega juega con lo que se escucha y con lo que se esta viendo. En este caso, Carlos disparando un arma por primera vez.

La tercera inclusión se da de manera extradiegética en una escena que presenta cierta acción y suspenso, cuando roban la armería. Dicho robo es el primero de Carlos junto al

personaje del Chino Darín y se puede escuchar de Pappo's Blues *Llegará la paz*. Aquí de manera contradictoria, Ortega juega con la música y la imagen. Los personajes cargan el auto de rifles, armas, granadas y cuchillos mientras se escucha que llegará la paz. Además, el director utiliza por segunda vez el recurso de paso de música extradiegética a diegética. Esta vez, en la radio del auto. Cuando finaliza el robo, se reconocen los acordes de la canción a un volumen bajo en la radio.

Además de las inclusiones mencionadas, se puede ver como Ortega contextualiza la historia de Puch con respecto al rock mediante el nombre falso de los personajes. Cuando se hacen las identidades falsas, se apodan Roberto Sanchez y Carlos Brown. El primero hace referencia a Sandro mientras que el segundo a Charles Brown. Sandro, en la época de Puch, había estrenado *Sandro de America* y ya había protagonizado dos filmes: *Quiero llenarme de ti* y *la vida continúa*. Década más popular del cantautor argentino.

La cuarta inclusión musical se da en la escena que hacen el paseo con las novias en moto. Suena *A donde está la libertad* de Pappo. Aquí nuevamente la letra de la canción acompaña a lo que se está viendo, a los protagonistas se los ve relajados, en el campo y lejos de la acción que tenían en la ciudad.

El tercer paso de música diegética a extradiegética se da en la escena cuando el papá de Ramón, está bajo los efectos de las drogas y comienza a alusinar. Este paso se da de manera diferente a las otras ya que los pasajes se dan en momentos diferentes de la canción. La canción que se escucha es *No tengo edad* de Gigliola Cinquetti. Una canción lenta a diferencia de las anteriores y de manera contradictoria, lo que se muestra en imágenes es a alguien bajo los efectos de las drogas desmontando toda una casa. Si bien la artista es italiana, es una interprete que se lució en la década del 60.

Para reforzar el conexto, aparece Manal. Banda pionera del rock nacional argentina con *Av Rivadavia* de manera diegética. Si bien en pantalla no se muestra a la radio, por el timbre y por la intensidad del sonido. El espectador reconoce que se está reproduciendo en una radio. De igual manera, en el auto se reproduce *La chica de la boutique* de Heleno.

La quinta inclusión se dá en una escena de tensión y acción. Suena Sucio y Desprolijo de Pappo y mediante un juego de volúmenes de la mima, la tensión en la escena se atenúa o se incrementa. Este mismo efecto se dá de manera diegética con Mal Momento en *Vuelve primavera*.

La película cuenta con una interpretación de un actor aunque no es original ya que el Chino Darín hace un *Playback* de corazón contento de Palito Ortega. La inclusión es total ya que la letra y música es la de Palito. Del mismo artista se incluye *La casa del sol naciente*. Es una escena dramática en la que se describe la siempre cuestionada sexualidad de Puch en paralelo a una de sus últimas acciones delictivas junto a Ramón. La tensión en la escena tiene relación a la canción. Por ejemplo cuando comienza el estribillo de la canción, ocurre la explosión del auto. La letra hace referencia a la soledad, algo que se ve en la imagen. Carlos se queda sin Ramón ya que lo mata. La música en este caso une escenas formando una secuencia en clip que finaliza en el velorio de Ramón.

El tango, también tiene su participación en El Ángel. De manera diegética y armónica, un bandoneón utilizado por un músico callejero hace quebrar a Carlos como así también algunos pasajes musicales entre escena y escena. Como se mencionó anteriormente, El tango es un género en el que sus letras hacen referencia a la soledad y a los problemas amorosos. En este caso, solo con el bandoneón, Ortega le da dramatismo a la escena en la que por primera y única vez se ve llorando a Puch.

Finalmente, El Extraño de pelo largo vuelve a sonar de manera diegética en la radio de la casa de Ramón. Es la escena final donde se muestra la detención de Carlos. Termina la película y la misma sigue reproduciéndose convirtiéndose en extradiegética.

Un dato llamativo de este filme es que en los créditos en la categoría de música aparece Moondog. Louis Thomas Hardin, su nombre original, es de un músico callejero estadounidense ya fallecido. A criterio del autor de este PG es un guiño de los realizadores del filme dando a entender que la banda sonora fue compuesta por la música misma y no por un músico específico.

La película de Ortega llevó 1.364.123 espectadores posicionándose como la película nacional más taquillera del 2018. Superando a *El ciudadano Ilustre* de Mariano Cohn.

4.4 Banda sonora original

La mayoría de los filmes argentinos cuentan con banda sonora original. La misma conciste en la confección de música para la misma, los diálogos, los efectos y todo lo que sea relacionado al sonido de la película. Las ventajas de contar con una banda sonora original es que generalmente ya se sabe donde se va a incluir cada pieza y el realizador puede tener un *feedback* con el músico para llegar al efecto deseado. Dante Spinetta afirma que casi toda la música incidental de 4x4 la hizo mirando la película y tocando en vivo, por este motivo él cree que encajó perfectamente.

Por otro lado, en la parte económica, puede ser menor o mayor que el de una banda sonora adaptada. Si bien la mayoría de las películas cuenta con bandas sonoras originales, estas no incluyen labores de músicos conocidos ni tampoco hay mucho tiempo dedicado a la producción de la misma por lo que los costos de la banda sonora original, en primera medida, son más económicos que los de la banda sonora adaptada. Si los productores de una película buscan reducir costos, la banda sonora original debería ser una ventaja por sobre la adaptada. Fernando Dieguez, compositor cinematográfico afirma en su nota para La Nación sobre su trabajo en *Toca para mí*:

Trabajé con doce músicos, un privilegio en la Argentina. También tuve la suerte de poder estar en el proyecto durante los dos años que demandaron la filmación y la posproducción. Eso me permitió corregir, aumentar, resumir, agregar y sacar todo lo que quise. Hubo tiempo, lo que fue maravilloso (La Nación, 2003).

De acuerdo a la última cita, el músico hace referencia al tiempo que tuvo para producir la música y a la cantidad de personas que se vieron involucradas en el proceso. Algo poco frecuente en la Argentina donde las características económicas de la industria cinematográfica suele poner restricciones. Es decir que si bien la banda sonora original resulta ser más económica, probablemente su resultado final se vea afectado. Lautaro De

Arco afirma "Te diría que hay una tendencia a no usar inclusiones por un tema de presupuesto" (Comunicación Personal, 20 de mayo de 2017).

Sin embargo, películas como *4x4* donde se tiene el trabajo de Dante Spinetta, Leo Sujatovich y la filarmónica de Praga el costo de la producción de la banda es más elevado. En el caso de *4x4*, llevó 317.000 espectadores y Dante Spinetta señala que fue muy lindo ver su música acompañada de las grandes actuaciones y siente que su trabajo valió la pena más allá de sus rendimientos económicos (Comunicación Telefónica, 2020).

4.4.1 Banda sonora original: el caso de 4x4

Como se menciona anteriormente, actualmente, son pocos los casos donde músicos reconocidos tienen participación directa con la banda sonora de una película. Dante Spinetta señala que el trabajo previo de promoción de la misma y su participación sumo fuerzas al trabajo de Mariano Cohn y Gastón Duprat (Comunicación personal, 2020).

En el caso de esta película, desde el trailer, se menciona que la banda sonora está compuesta por Dante Spinetta. La promoción que se le dio en las redes fue novedosa ya que a modo de spot, el músico y el protagonista Peter Lanzani salieron a dar vueltas en una camioneta escuchando *Ruta 666*, el soundtrack principal del filme. Intercambiaban preguntas, gestos y partes de la canción. Esto despertó el interés en los espectadores ya que Spinetta afirma que

Mi gente fue a ver la película, te digo por que me escribieron todos mis fans. Hoy en día hay un mar de información tan grande que si no haces cosas es difícil de resaltar. Se trata de generar contenido que estén buenos y que la gente tome el impulso de entrar al cine (Comunicación personal, 2020).

Una vez captada la atención del espectador, es hora de la producción de la banda sonora. La película comienza presentando los títulos sobreimpresos en imágenes de rejas y cámaras de seguridad al ritmo de la música. Cada golpe musical da el pie a un cambio de plano, una de las reglas del montaje rítmico ya desarrollado en el capítulo 1. La canción termina cuando se presenta a la camioneta *4x4*, lugar donde se desarrolla el 80% de la película.

La segunda intervención musical se da de manera diegetica en la radio de la camioneta. Ciro, personaje interpretado por Peter Lanzani, ya desganado por su intento de escapar decide poner la radio que iba a robar para relajarse y escuchar música y suena Ruta 666. La letra de la canción hace referencnia a la situación que esta viviendo Peter en el coche. La canción es interrumpida por el primer llamado del Dr interpretado por Daddy Brieva.

La tercera intervención se da de manera extradiegetica cuando Ciro habla con el grillo sobre la inseguridad, tema principal que desarrolla el filme de Mariano Cohn. La música acompaña la reflexión de Peter a un volumen bajo.

Luego, a modo de clip se dá la cuarta intervención musical. Peter Lanzani se familiariza con su nuevo habitat, lo decora y pasa el rato. El mismo termina cuando linchan al ladron en el exterior. El corte de la música resalta la acción que sucede en el exterior y remarca la violencia que existe en la sociedad actual.

Cuando Ciro vuelve a interactuar con el grillo, vuelve a sonar la música extradiegetica. En este caso, la música sirve para dilatar el tiempo de la escena y que el espectador se refleje con la situación que vive Peter Lanzani.

El segundo clip musical se da acompañado de la voz en off de Ciro y música extradiegetica. El clip muestra la actividad rutinaria de los vecinos ya estudiados por el personaje de Peter Lanzani.

La música en el filme cumple un rol fundamental a la hora de reforzar los sentimientos que viven los personajes. En la escena en la que Daddy brieva le comenta a Ciro que estuvo con su familia y le repasa su historial delictivo, la música armónica con la presencia de sintetizadores funciona para generar suspenso. Mientras, del lado de la imagen, toda la charla se da en un primperisimo primer plano de Ciro sin cortes. Lo que también genera tensión en el espectador.

La primer escena de Peter Lanzani en la calle, es acompañada de música extradiegetica. Si bien es un sueño, la música remarca la salida de Ciro de la camioneta. Todas las canciones que se fueron presentando de manera extradiegética tenían un volumen bajo,

esto cambia cuando se introduce la acción en la escena. Cuando Ciro decide dispararle al Dr y huir, la música extradiegetica se presenta a un volumen elevado y se reconoce el género de Rock es decir, no es armónica.

Como se menciona en el capítulo 1, la música describe o presenta personajes. En 4x4, para presentar al personaje de Luis Brandoni, suenan acordes extradiegeticos.

De igualmanera que en la escena del llamado amenazante de Daddy, la música funciona como generadora de tensión en la escena donde negocian el agua. Esta dilata la escena y la acción de los personajes.

En la escena final, luego de la explosión del auto. Una música clasica extradiegetica da cierre a la película. Se muestra a Peter Lanzani preso y se da inicio a los principales creditos. Luego, vuelven al filme presentando imágenes de la ciudad donde se reconocen estrofas de laberinto, canción de Dante Spinetta y acompañan voces en off.

4.5 El músico como actor: caso Lorenzo Ferro

Según lo mencionado en los capítulos anteriores, el otro modo en el que la música nacional funciona como difusión en el cine es el de la actuación de los músicos en pantalla. A lo largo de la historia del cine este método fue el mas utilizado por los músicos populares de la epoca.

Fue hasta la decada del 80 que la cantidad de películas con músicos en escena fue disminuyendo. Por ejemplo, entre el 1965 y el 1980 Sandro protagonizó 13 películas mientras que de 1980 hasta su año de fallecimiento protagonizó solo 2. Por otro lado, Palito Ortega de 1964 hasta 1980 trabajó en 30 películas mientras que de 1980 hasta la actualidad participó en 3.

Muchas de estas películas compartían recursos de la edad de oro del cine Argentino donde sucedía algo similar con los músicos de tango de aquella epoca. Entre esos recursos se destaca la interpretación de algún tema musical en escena, la venta de banda sonora post

film y la adaptación de guiones para los músicos. En esta última el guión presentaba un desarrollo relacionado a cada pista musical que el músico interpretaría en la película.

Actualmente son pocos los casos en los que un músico tiene una participación actora protagónica o secundaria.

Dante Spinetta, sobre la actuación de músicos en pantalla opina

Yo creo que cuando pasa está buenísimo, yo no me considero actor por respeto a los actores que estudiaron. Se que hay músicos que si han estudiado y eso esta buenísimo. Tiene sentido, esta todo conectado. Toto ferro actúa y es músico y esta bueno (Comunicación personal, 2020) .

Lorenzo Ferro, es hijo del actor Rafael Ferro y se desempeñó paralelamente como músico y como actor. Su debut cinematográfico se da en *El Ángel* donde interpreta al personaje de Robledo Puch. Meses mas tarde, estrena *Choque el auto e papá* con 2 millones de reproducciones en *Youtube*. El actor sugiere que el éxito de *El Ángel* dispara la carrera tanto actoral como musical de Lorenzo Ferro alias Kiddo Toto. Ferro, en una nota para El Planeta Urbano afirma que no actuaba cuando recibió el llamado de Luis Ortega para realizar el casting. Su idea era estudiar diseño industrial, sin embargo, el éxito de *El Ángel* destapó su carrera artística ya que luego comenzó a estudiar teatro (Merlo, 2018). Si bien Ferro no actuaba hasta la hora de interpretar a Puch, siempre estuvo cerca del Hip Hop haciendo *Freestyle* en las plazas y en el colegio.

Más adelante en el tiempo y luego de su participación actoral en *El Marginal*, el productor musical Bizarrap produce *BZRP Music Session 11* con Lorenzo. El video cuenta con más de 39.000.000 de reproducciones en *Youtube*. Dicha canción tiene referencias a la carrera de Ferro como actor. En primer lugar, la canción introduce un *mash up* de corazón contento, *Soundtrack* de *El Ángel*. Luego, el estribillo hace referencia a moco, el apodo de su personaje en *El Marginal*. A criterio del autor de este PG, esta es la conexión industrial de la que habla Dante Spinetta. La repercusión mediática que obtuvo Lorenzo Ferro con *El Ángel* disparó su carrera musical y despertó el interés en productores como Bizarrap permitiéndole al actor y músico una ventana con millones de reproducciones.

La última canción publicada por Ferro se llama Jordan y cuenta con 1.000.000 de reproducciones en *Youtube* tras tres semanas de haberse publicado.

En este caso mencionado, el cine funciona como disparador y traedor de oyentes, como podría ser el caso de las bandas sonoras originales. Donde el público consumidor de un producto cinematográfico se interesa post filme en la música o en el actor. Si se hace un repaso histórico de músicos en pantalla cinematográficas, este ejemplo es de los menos vistos ya que usualmente como se menciona anteriormente, el músico ya conocido es el que interpreta papeles actorales en las películas.

Es preciso destacar la historia de Lorenzo Ferro ya que es un caso actual y que sumergido a los nuevos soportes digitales, potenció gracias al cine su carrera musical y actoral. Similar al caso de Lorenzo, se puede encontrar a Diego Torres donde en paralelo a su actuación fomentó su actividad musical.

En la actualidad es poco común ver películas con presencia de músicos actuando en pantalla, a excepción de documentales como *Que sea rock* de 2006 o *Cemento* de 2017.

Kapanga presenta su disco *todo terreno* en conjunto a una película con la participación actoral de la banda y varios músicos haciendo papeles secundarios como es el caso de Pablo Lescano.

4.6 Dramas biográficos: Tita Merello, Rodrigo y Gilda

Los dramas biográficos consisten en la dramatización cinematográfica de una persona o un grupo real. En la actualidad, el cine Argentino se encargó de caracterizar a símbolos musicales y en algunos casos fueron un éxito de taquilla.

Cronológicamente, el primer filme que aparece en la lista de las más taquilleras en Argentina es *Gilda: No me arrepiento de este amor* de 2016. Esta película protagonizada por Natalia Oreiro y dirigida por Lorena Muñoz retrata la vida de la cantante Gilda. La banda sonora original del filme cuenta con poco dialogo, pocas piezas instrumentales armónicas y temas musicales interpretados por Natalia Oreiro.

La película comienza con una música armónica instrumental que acompaña la escena del velorio de Gilda y la secuencia de títulos. Luego de esa inclusión armónica no hay presencia de música hasta en la escena que Gilda conoce a Toti Giménez, donde interpreta *Paisaje* de manera diegética. En clip, la canción se vuelve extradiegética ya que se muestra al personaje interpretado por Natalia Oreiro volviendo a su ciudad en tren y retomando su vida cotidiana como maestra jardinera.

La segunda pieza armónica se da para acompañar al flashback que tiene Gilda con respecto a su casamiento. En este momento del filme, ella se encuentra en una crisis amorosa con su pareja y la música acompaña melancólicamente sus recuerdos. Luego, de manera diegética e interpretada por otra actriz del filme se reproduce *Solo dios sabe* de Charly García. Esta inclusión permite justificar el cambio psicológico que atraviesa Gilda motivándola a continuar con su carrera musical. La protagonista, al escuchar esa canción vuelve con Toti Giménez e interpreta de manera diegética *Noches Vacías*. Este mismo track se reproduce la primera vez que Gilda se sube a un escenario y hace pasajes diegéticos y extradiegéticos para mostrar en forma de clip los ensayos de Gilda y sus distintos shows.

La primera vez que se la muestra a Gilda en un estudio, Natalia Oreiro interpreta *Los nenes con los nenes*. En varios casos, la música tiene un corte directo entre plano y plano y funciona para resaltar el cambio de escena y o secuencia. En el segundo paso por el estudio, Gilda interpreta *La Puerta* de manera diegética. En otros casos, las inclusiones diegéticas se ven alteradas desde el timbre para hacer efecto de radio. En la escena que Gilda conoce al tigre, suena *Noches Vacías* en la radio. Esa escena da origen al nombre Gilda. Como se menciona anteriormente, algunas inclusiones funcionan para reforzar los sentimientos de un personaje, en este caso, *Corazón Herido* interpretada con otro tono y tempo refleja el momento sentimental de Gilda y su pareja, donde plantean separarse.

Otro recurso que utiliza la directora Muñoz para con la música es el del montaje rítmico, en donde el golpe de la canción acompaña el cambio de plano. Esto se da cuando Natalia

Oreiro interpreta *Corazón Herido* en un recital. A su vez, en clip se muestran escenas de Gilda con su pareja, con los hijos y ganando plata. La música une todas estas escenas de manera rítmica.

Lorena Muñoz crea una especie de no lugar para las escenas donde Gilda compone sus canciones, este no lugar se presenta en dos canciones. La primera se da en *Corazón Herido* y la segunda se da en *No me arrepiento de este amor*. El no lugar funciona para centrar la atención del espectador en la composición musical y en la letra de la canción ya que la misma refleja los momentos sentimentales de Gilda. El mismo track es interpretado en vivo.

Otra inclusión musical armónica se da en el flashback que muestra la historia de la guitarra del papá de Gilda. Elemento que la impulsa a dedicarse a la música. En este caso, la inclusión presenta acordes armónicos de guitarra. De igual manera que con las demás inclusiones, funciona para agregarle dramatismo y melancolía al flashback.

El primer caso donde el pasaje se da de música extradiegética a diegética se da cuando Gilda toca en la cárcel, se la muestra caminando por los pasillos penitenciarios y los golpes de la música introducen a la escena que le sigue, la del show en vivo la canción que se reproduce es *Fuiste*. De igual manera, los acordes de *Tu Cárcel* acompañan el corte de escena a escena.

Para la composición de *Se me ha perdido un corazón*, el no lugar ya mencionado presenta una modificación. La inclusión de un piano. En el, Gilda reproduce los primeros acordes de la canción y la letra. De manera similar a las otras escenas en el no lugar, se busca resaltar la letra de la canción y las emociones de la protagonista ya que la misma refleja la situación sentimental con Toti Gimenez.

La tercera vez que se la muestra a Gilda en estudio, Natalia Oreiro interpreta de manera diegética *Corazón Valiente*. El pasaje a extradiegético se da cuando en clip se muestran escenas de Gilda haciendo la tapa de su disco, siendo entrevistada en radios, firmando autógrafos y recibiendo premios. En este caso la música sirve para unir las escenas. Luego,

con la inclusión extradiegética y diegética de *Paisaje* las escenas mencionadas anteriormente continúan temporalmente de manera lineal acompañada de este nuevo tema y Gilda interpreta la canción en otro escenario.

Como se menciona anteriormente las interpretaciones musicales funcionan para reflejar o reforzar los sentimientos del personaje. Cuando Gilda interpreta *Un amor verdadero* en la escena del micro, ya se la ve mas abierta para con su relación sentimental con Toti y la separación definitiva con su marido. La letra de la canción hace referencia a que ella ya ha sufrido por amor y que el cielo se abrió por que un nuevo amor apareció.

La última inclusión extradiegética armónica se da en la escena del micro previo al accidente fatal. En clip, la música une planos de Gilda en su rol de madre, los últimos segundos con vida y en paralelo muestra la secuencia de su último show previo a entonar la primer estrofa de la canción. La música armónica corta abruptamente y comienza de manera diegética *No es mi despedida* interpretada por Natalia Oreiro. En este caso, la música refuerza el final del filme y la muerte de Gilda sumándole dramatismo a la escena. La canción es interpretada en su totalidad y cuando termina la misma, termina la película dándole pie al inicio de los créditos finales acompañados de *No me arrepiento de este amor*.

Otro dato musical que se debe tener en cuenta es que la película cuenta con la participación actoral de Daniel Melingo que interpreta el papel del padre de Gilda. Daniel tuvo participación musical en Los Abuelos de la nada, fue cofundador de Los Twist y tocó con Charly García.

Gilda fue la segunda película mas taquillera del año con más de 900.000 espectadores. Por el lado de la música, la banda sonora interpretada por Natalia Oreiro y musicalizada por Pedro Onetto se encuentra publicado en *Spotify* y en *Youtube*. En la última plataforma, *Fuiste*, cuenta con 400.000 reproducciones mientras que *No me arrepiento de este amor* supera las 3 millones.

De igual manera, para el 2017, Teresa Constantini dirige *Yo soy así: Tita de Buenos Aires*. La película narra toda la historia de vida de la cantante y actriz Tita Merello, desde sus

inicios hasta convertirse en un icono de la ciudad de Buenos Aires y Argentina. La película cuenta también con interpretaciones actorales de Damián de Santo como Luis Sandrini y Ludovico di Santo como Hugo del Carril. Además de las interpretaciones de las canciones de Tita Merello por Mercedes Funes, la película cuenta con música de Osvaldo Montes músico de tango. El filme cuenta con inclusiones diegéticas de canciones de Tita Merello como con pasajes de tango extradiegéticos para ambientar escenas y formar secuencias. A diferencia de *Gilda*, *Tita de Buenos Aires* llevó 90.000 espectadores. En *Youtube*, la misma cuenta con 350.000 reproducciones mientras que el *Soundtrack* de la banda sonora *Se dice de mí*, canción icónica de Tita cuenta con 7000 reproducciones.

Por último *El Potro: lo mejor del amor* de 2018 y dirigida también por Lorena Muñoz cuenta el ascenso y la vida privada de Rodrigo Bueno, músico cuartetero. Rodrigo Romero protagoniza el filme que de manera similar a *Gilda*, la directora hace inclusiones diegéticas a modo de recital del actor interpretando la canción y de manera extradiegética acompañando y uniendo escenas como el caso de *La chica del ascensor* en la filmación del videoclip. En este caso particular, se debió trabajar al protagonista tanto de manera actoral como musical ya que hasta el momento nunca había actuado ni cantado. Él queda seleccionado debido a su parecido con Rodrigo Bueno. En una nota para *El Planeta Urbano* Romero afirma que la vida le cambió desde que le confirmaron que había entrado. Él tiene ganas de cantar y actuar en simultáneo despegándose de Rodrigo (Maluini, 2018).

La película llevó a 546.000 espectadores al cine y la banda sonora de la película se encuentra en *Spotify* con las interpretaciones de Rodrigo Romero.

Rolando Gallego afirma que

La producción filmica autóctona siempre aprovechó las posibilidades expresivas que la música le otorgarían a los films, y además supo de alimentarse de artistas populares como Sandro, Leonardo Favio, Lolita Torres, entre otros, para construir historias que se tradujeron en éxitos de taquilla (2016, s.p)

En resumen, a criterio del autor de este PG los dramas biográficos pudieron potenciar en paralelo a ambas industrias ya que de manera actoral y musical tanto Natalia Oreiro y

Rodrigo Bueno tienen sus canciones publicadas en soportes digitales y ambas películas se posicionaron segundas entre las más taquilleras de cada año.

4.7 Análisis de casos

Fue preciso abordar este capítulo para analizar los casos actuales donde ambas industrias tuvieron una coparticipación y evaluar sus resultados para con el público. A criterio del autor de este PG, cada uso tuvo su auge en una determinada época del cine argentino y que debido a diferentes factores que se pretenden señalar en el siguiente capítulo fueron disminuyendo en cantidades drásticas. Se pone en evidencia, debido a los casos mencionados en este capítulo que la presencia de música nacional en el cine despierta el interés tanto de la prensa como el de los espectadores y bien utilizada le da un peso dramático a lo que se está viendo. De una manera u otra, los nuevos medios son potenciadores de talentos y permiten la llegada a diferentes target. Además, el análisis de los filmes permitió interpretar la importancia de la música en la escena como recurso dramático y la intención del realizador con la misma.

En el caso de *El Ángel*, según las funciones de la música en el cine desarrolladas por Saïtta (1992) Ortega utiliza la música para enmarcar secuencias dentro de una temporalidad. Es el caso de la secuencia que desencadena la muerte de Ramón, personaje interpretado por el Chino Darín. En esta suena *La casa del sol naciente* de Palito Ortega. A modo de clip, se unen escenas de manera cronológica hasta la escena del velorio de Ramón. El último autor citado indica que esta función expresiva se le llama de enlace. Otra función que utiliza Ortega es la antitética, que se da cuando se crea una situación contradictoria entre lo que se está viendo y lo que se está escuchando. Esto se da en la escena en la que roban la armería. La letra indica que llegará la paz mientras que se muestra a los personajes manipulando rifles, granadas y asaltando. Aunque también hay casos en los que se utiliza la función de complementariedad. Esta se da cuando la música refuerza el mensaje visual. En la escena que Carlos y Ramón van a pasear con sus novias al campo, se escucha A

donde esta la libertad de Pappo. La canción hace referencia a la libertad y es la primera vez que se los muestra a los personajes disfrutando del ocio y no cometiendo actividades delictivas. Por último, a criterio del autor de este PG la película utiliza a la música como función introductoria. Esto se da en la música utilizada para la secuencia de títulos, *El Extraño de pelo largo*. Donde la letra tiene una clara similitud con el personaje ya sea por sus cualidades físicas como también psicológicas. La función introductoria según Saïtta sirve para predisponer al espectador sobre el tipo de filme que va a ver.

En el caso de *4x4*, la música compuesta por Dante Spinetta contempla algunas de las funciones dramáticas enumeradas por Saïtta. Por ejemplo, en la escena donde el personaje interpretado por Daddy Brieva le comenta a Ciro que estuvo con su familia, la música que se escucha proviene de una fuente sonora indefinida con cualidades poco claras generando tensión. Esta función se llama tensional ya que genera tensión en el espectador. Esto se debe a que la música marca conductas psíquicas dependiendo las cualidades sonoras. Otra función que brinda la música y es aprovechada por Cohn es la del manejo del tiempo. La inclusión musical en determinados momentos filmes permiten dilatar la secuencia reflejando la incomodidad del personaje en el espectador. Esta función se le llama enmarcativa ya que funciona para generar sentimientos en el espectador. Por último, el *soundtrack* de la película es utilizado de manera complementaria a lo que se está viendo en pantalla para reforzar el mensaje visual.

En el caso de los dramas biográficos, a criterio del autor del PG, la función más utilizada es la de enlace. La música que se escucha une escenas atemporales con diferentes finalidades. En *Gilda: no me arrepiento de este amor* este recurso es utilizado para generar elipsis temporales dentro de la carrera de Gilda.

Por último, los filmes que cuentan con inclusiones fonográficas y estos no construyen una banda sonora en su totalidad como es el caso de *El Ángel*, utilizan una función bien definida y ya mencionada. Es decir, la función de remitir a factores extra musicales. A criterio del autor de este PG, esta función abre el espectro según la época de cine argentino que se

analice. En el cine posdictadura, las inclusiones aludían a un factor histórico por las características musicales presentadas. Ya sean artistas de la época, géneros musicales o el saber cultural popular. Por el lado del nuevo cine argentino, y aprovechando la correspondencia estructural de la música, la misma permite definir culturas y sociedades. Como se menciona anteriormente Trapero utiliza las inclusiones para describir las sociedades retratadas en sus filmes. Por último, las inclusiones funcionan de manera enmarcativa como es el caso de La memoria de León Gieco en *Iluminados por el fuego* donde se busca afectar la sensibilidad del espectador.

En resumen, queda en evidencia que tanto la música incidental adaptada como la original no alteran la verosimilitud de un filme sino que potencian la imagen, ayudan a la transmisión de un mensaje y a afectar sentimentalmente de diferentes maneras al espectador si es utilizada adecuadamente.

Capítulo 5: El cine argentino como espacio de difusión de música nacional

Como se menciona en el capítulo anterior, en la actualidad, el cine le otorga a la música nacional ciertos espacios para que esta se manifieste. Dichos espacios se fueron desarrollando en el capítulo anterior y se tratan de las actuaciones de músicos en pantalla, la producción de una banda sonora original por un músico de renombre, la composición de una banda sonora adaptada mediante inclusiones y la comercialización de la banda postfilme.

Se pudo observar que cada espacio tuvo su auge y su decaída debido a diferentes factores que se proponen señalar a lo largo del capítulo. En el caso del espacio para las actuaciones, tuvo su nacimiento y auge en la década del 30' con el nacimiento del cine sonoro. La comercialización de las bandas sonoras post filme encontró su auge en la década del 90 gracias a la facilidad tecnológica que aportaba la época. Por último, si bien las inclusiones fonográficas siempre estuvieron presentes, A criterio del autor de este PG, estas tuvieron diferentes usos y funciones según la década.

5.1 Espacio para las actuaciones

Desde el comienzo del cine sonoro argentino, la industria musical estuvo vinculada con el mismo. a criterio del autor de este PG la forma principal de manifestación era mediante las actuaciones de músicos en pantalla.

Este espacio tiene dos auges. El primero, se da de 1933 a 1940 a partir de *Tango!* de 1933 y dirigida por Luis Moglia Barth. Las actuaciones de Libertad Lamarque, Tita Merello y Luis Sandrini funcionan como refuerzos de una identidad nacional. Es decir, talentos consagrados del tango llevados a la pantalla grande para atraer espectadores y diferenciarse del cine sonoro estadounidense. El cartel publicitario de la película tiene como bajada "Una película hablada como hablamos nosotros" (Ver en el cuerpo C). En dicho film, el argumento estaba creado para lucir a los cantantes que la protagonizaban. La consagración de este espacio de manifestación se da con los tres filmes que componen la

ópera tanguera de Ferreyra, *Ayúdame a vivir* en 1936, *Besos Brujos* en 1937 y *La ley que olvidaron* de 1938. Cecilia Mariño afirma que “Los tangos y demás canciones siempre son introducidos por pedido de algunos de los personajes, desde las presentaciones en el boliche, o bien desde las audiciones en la radio; están siempre justificados argumentalmente y dentro de la diégesis” (2015).

De acuerdo a la última autora citada queda en evidencia el espacio que le otorgó el cine nacional a la música de la época. Se destacaron en dicha época Luis Sandrini, Libertad Lamarque, Tita Merello, Hugo del Carril y Carlos Gardel.

Este modo de trabajo en conjunto en donde la participación actoral del músico es una novedad y que el cine utiliza a la música para atraer espectadores y reforzar su identidad nacional pierde su popularidad debido a un factor externo. La segunda guerra mundial y la crisis económica. La neutralidad de Argentina con respecto a los acontecimientos en la segunda guerra mundial provocó que Estados Unidos potencie a México como la industria cinematográfica de habla hispana más grande. Este, restringió la venta de celuloide en el país. Es por este motivo que el estado argentino interviene en el proteccionismo de la industria. De esta manera, se perdió la innovación en los guiones y en como atraer más público ya que las películas eran una ganancia asegurada. La poca renovación de estrellas, el distanciamiento con el espectador argentino y más adelante en el tiempo con la invención de la televisión y la dictadura militar del 55' hicieron que el cine atravesara su primera crisis. Las películas posteriores, influenciadas por el neorrealismo italiano, se preocuparon por las historias que contar, una nueva estética independientemente de los grandes estudios y actores profesionales o pertenecientes al sistema de estrellas.

En resumen, el primer acercamiento de los músicos en pantalla grande se ve interrumpido debido dos factores. Un factor económico, ya que la crisis mundial que provocó la segunda guerra mundial se vio reflejada a la hora de importar papel filmico y elementos técnicos. Por otro lado, un factor político que debido al proteccionismo de la industria conllevó a la escasez de ideas. Ambos factores dieron como consecuencia el surgimiento de la

generación del 60' donde nuevos realizadores como Antín, Ayala, Favio, Nilsson aportaron renovación actoral apuntando a un cine para jóvenes al margen del sistema de producción comercial.

5.1.2 Nuevos músicos en pantalla grande

La actuación de músicos en pantalla grande tiene su resurgimiento en la década del 70'. Esto se debe a que en primer lugar, nace el rock nacional y rápidamente tuvo su aparición en el cine con interpretaciones musicales de La joven guardia, Los náufragos y El grupo de Gastón. Sin embargo son dos los músicos que más filmes protagonizaron y difundieron sus obras dentro del cine. Se trata de Roberto Sanchez alias Sandro y Palito Ortega. Como se menciona anteriormente Palito protagoniza 20 películas entre 1970 y 1981 mientras que Sandro protagoniza 9 (IMDB, 2020). En esta década y tras la pronunciación de Jorge Bitleston donde pronunciaba que solo iban a recibir apoyo del INCAA las películas que exaltasen valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad, o que afirmen los conceptos de familia, de orden y de respeto (Varea, 2006, p.33). Las películas protagonizadas por los músicos mencionados pregonaban estos valores como es el caso de *Vivir con alegría* de 1979 o *Tú me enloqueces* de 1976.

Este resurgimiento del músico-actor disminuye drásticamente en la década del 80. En el caso de Sandro, protagonizó 2 filmes entre el 80 hasta su muerte mientras que Palito Ortega protagonizó solo una (IMDB, 2020). A criterio del autor de este PG, este modo queda sofocado debido al cine de la posdictadura y posteriormente al cine de los noventa. Como se menciona anteriormente, el cine de la posdictadura buscó de diferentes formas hacer un revisionismo de lo que había pasado entre el 1976 y 1983, es decir, que cambiaron las historias que interesaban al espectador. Paralelamente, en dicha década y con el surgimiento de *Mtv Latinoamérica* la industria musical opta por el recurso del videoclip en televisión ya que era menos costoso que una producción cinematográfica. A criterio del autor de este PG, el auge del videoclip centra el interés del músico de manera

actoral y narrativa. Por último, con el surgimiento del nuevo cine argentino, el cambio estético provocó una nueva forma de comunicar con elementos narrativos diferentes y una camada de nuevos actores y directores provenientes de escuelas de cine.

En resumen, la participación actoral de músicos en pantalla queda sofocada debido a diferentes factores. Un factor social ya que debido a la dictadura militar, el cine cambia de manera narrativa, un factor político ya que debido al apoyo gubernamental a la industria cinematográfica surgieron nuevos realizadores interesados en nuevas técnicas y cinematográficas y un factor tecnológico ya que con el auge del video y la TV, la industria musical optó por difundir sus obras en dicho canal.

5.2 Espacio para las inclusiones

Dentro de la banda sonora de un filme, se encuentran las inclusiones. El cine ha lo largo de toda la historia permitió que mediante las inclusiones se reproduzcan canciones compuestas o de manera previa o para la película ya sea por el musicalizador del filme o por un músico ajeno a la misma.

A criterio de autor de este PG, las inclusiones son el recurso más utilizado por los realizadores para reproducir canciones ajenas a la composición musical de la banda sonora del propio filme. Si bien el espacio de difusión que permite la inclusión es acotado ya que generalmente se introducen por un lapso de tiempo corto dentro de la diegésis, cumplen funciones específicas y de suma importancia para la transmisión de un mensaje al espectador. Gustavo Santaolalla, en la entrevista para el programa televisivo en foco, afirma que no se debe abusar de la música para que la misma, cuando se incluya, alerte al espectador sobre dicha inclusión (2015).

La forma en que se manifestaron las inclusiones fueron cambiando en el transcurso de los años. En la edad de oro del cine argentino y posteriormente en la década del 70', las inclusiones musicales podían manifestarse de manera diegética donde se podía observar al músico interpretando en vivo la canción o de manera extradiegética. Según la intención

del realizador, la inclusión extradiegética podía cumplir diferentes efectos y funciones. Como afirma Navarro (2014) la elección musical en el seno de una película está vinculada a una serie de razones culturales, históricas, emocionales y sincréticas y que el carácter intencional de la misma es conmover al espectador. A criterio del autor del PG, las inclusiones en la edad de oro, cumplían una función identitaria en donde la industria cinematográfica argentina musicalizaba sus filmes con la propia música que brindaba el país. Lo mismo sucede en la década del 70, debido a la prohibición de canciones en inglés, el cine nacional reforzó su identidad con inclusiones musicales propias y de conocimiento popular. Más adelante en el tiempo, como se menciona anteriormente y gracias al cine de la posdictadura las inclusiones musicales tomaron otro propósito. Como afirma la última autora citada, las inclusiones buscaron conmover al espectador reflejando cuestiones históricas y contextualizando un tiempo y lugar determinado. Tanto las inclusiones en la edad de oro como en las de la posdictadura funcionan a modo de construcción del acervo cultural argentino.

Las inclusiones extradiegéticas se pueden ubicar en cualquier parte del filme aunque a criterio del espectador, en la actualidad, las mismas se utilizan con frecuencia en la secuencia de títulos o créditos. Es el claro ejemplo de *Carancho* con la inclusión de *Orugas* de Las Pelotas incluida en los créditos del filme como también *Alta sociedad* de Calamaro en *El robo del siglo* de 2020. En la última, la música refuerza la imagen.

En el caso de las inclusiones diegéticas, las mismas suelen funcionar como contextualizadoras de época o lugar y se reproducen en radios, televisiones o parlantes. Las inclusiones diegéticas en vivo no son frecuentes exceptuando los dramas biográficos ya mencionados y *Sin Hijos* de 2014 donde se interpreta *Seguir viviendo sin tu amor* de Spinetta.

Además de que el espacio de difusión que brindan las inclusiones a la música es acotado, el costo de la misma es un factor determinante a la hora de la elección y la construcción

de la banda sonora. Es por este motivo que a criterio del autor de este PG, es poco frecuente contar con inclusiones fonográficas.

Según la tabla de valores de Sadaic de 2020 (Ver en el cuerpo c), la clasificación de inclusiones musicales se da entre música de apertura, cierre, música de fondo, destacada o característica. Los costos de cada una varía según el tipo de filme. En el caso de los largometrajes, una música de fondo con más de una inclusión tiene un costo de \$294.000, una destacada \$153.000 y con respecto a la música de títulos o créditos tiene un costo de \$102.300. Sadaic, otorga un valor P en el que cuando se utiliza un conjunto de obras de un mismo autor o coautores en un mismo filme, el mínimo es de \$515.600.

En cuanto a Sadem, los costos difieren a los de Sadaic. La composición de música original incidental con un leitmotive para un largometraje tiene un costo de \$169.333 y cada leitmotive adicional tiene un costo de \$56.444.

Traduciendo esto, Sadaic regula los valores de las obras musicales ya registradas, es decir las que no son compuestas originalmente para un filme. Es el caso de la banda sonora de *El Ángel*. Queda en evidencia que el costo de las inclusiones fonográficas es más elevado que la composición de musical original para un filme si no se cuenta con la cesión de derechos del autor.

Es decir que la decisión de las inclusiones se ve afectada meramente por un factor económico. Teniendo en cuenta que estos, son valores absolutos y no dependen del éxito del filme ni del presupuesto total con el que cuenta la película. Es decir que una obra que cuenta con el presupuesto medio otorgado por el INCAA debe pagar lo mismo que una superproducción.

En resumen, el espacio de difusión otorgado para las inclusiones fonográficas depende de la intencionalidad del realizador. Estas pueden aparecer una sola vez para reforzar el mensaje visual o componer la totalidad de una banda sonora como el caso de *El Ángel*. Como se menciona anteriormente, las mismas pueden ser compuestas especialmente para la película o ya estar presentes en el acervo cultural argentino. Según las intenciones

dramáticas del realizador, las inclusiones pueden cumplir diferentes funciones en la diegesis del filme.

5.3 Espacio post cine

A lo largo de este PG, se mencionó sobre la comercialización de las bandas sonoras postfilme. A criterio del autor de este PG, este modo que al igual que las actuaciones de músicos en pantalla, permitió la unificación de ambas industrias. Dicho modo se ha visto modificado a lo largo del tiempo debido a los cambios en las plataformas de grabación y en el consumo de la sociedad.

En los comienzos del cine sonoro argentino, el soporte de grabación vigente con respecto a la música era el disco de pasta. En este formato se comercializa el tango *Besos Brujos* tema musical de la película ya mencionada de la SIDE. La Orquesta la compone Malerba y la voz es de Libertad Lamarque. Dicha comercialización marca un modo de acompañamiento entre ambas industrias en donde post filme, el espectador podía obtener la banda sonora de dicha película.

Este modo de trabajo funciona, al igual que las inclusiones, en paralelo a los cambios estéticos del cine. Por ejemplo, en la década del 60' según los datos aportados por Emiliano Federico (Ver tabla en el cuerpo C) se comercializa la banda sonora de *Los Jóvenes viejos* dirigida por Kuhn, referente del nuevo cine hispanoamericano. Dicho cine, que se oponía al de los grandes estudios y *Star System*, comercializa la banda sonora del filme de igual manera que las películas de la SIDE.

Posteriormente y con el auge del *cassete* las bandas sonoras aumentan. Películas como, *La tregua*, *Carmiña*, *Nazareno cruz y el lobo*, *Muchacho*, *Si se calla el cantor*, *Lo que vendrá*, *El exilio de Gardel* y *Sur* lanzaron a la venta la banda sonora la película. Como se menciona anteriormente, en muchos de estos títulos los músicos argentinos tienen participación tanto en la composición como en la actuación. Por ejemplo *Sur* que cuenta

con inclusiones de Anibal Troilo, Fito Paez, Piazzolla o *Lo que vendrá* que cuenta con inclusiones de Charly García

Más adelante en el tiempo y con el *boom* del Cd, este modo que une a la música y en el cine aumenta en gran cantidad. Hasta el 2000, son 30 las bandas sonoras registradas en el AADI destacándose *Tango Feroz* en 1992, *Evita, quien quiere oír que oiga* en 1994, *La furia* de 1997 y *Comodines* de 1997. Cabe destacar que en estos títulos se presentan obras compuestas por musicalizadores como Leo Sujatovich, como también por músicos como Butrón. También se comercializan bandas con inclusiones como es el caso en *Comodines* con canciones de Divididos, Illya Kuryaki & The Valderramas y La Renga.

De 2000 hasta la actualidad, la cantidad de bandas sonoras comercializadas y registradas en AADI desciende a 20. En porcentaje, la comercialización de bandas sonoras se redujo un 33% respecto a la década anterior teniendo en cuenta que este último periodo abarca 20 años. Esto se debe, a criterio del autor de este PG a dos factores tecnológicos. Por un lado la piratería y por el otro la convergencia de medios.

En el caso de la piratería, como se menciona anteriormente, la misma genera una crisis en la industria discográfica. La unión de CDs y MP3 permitió compilados comerciables en vía pública de manera ilegal al igual que en las películas. Ignacio Sara afirma que en la época de los *cassetes*, a las discográficas no les importaba que se graben por que la persona que tenía ese *cassete* lo iba a utilizar como consumo interno. Con el mp3 y sus almacenamientos, se desencadena la piratería masiva (Comunicación personal, 2017). Esto genero que la venta ilegal de Cds mueva en promedio 1150 millones de pesos al año, más del doble que el comercio legal. Provocando también un cambio social de consumo musical en donde por parte del músico, su ingreso económico sea por shows en vivo y que el disco solo sea una estrategia de promoción y difusión y por parte de la población sus cambios en los hábitos de escucha. Lautaro nunez de arco afirma que ve de manera antigua el habito de pagar un disco, que el negocio pasó a ser los shows y los discos una

cosa de difusión y no una cosa de producción. La piratería difunde y funde (Comunicación personal, 2017).

A criterio del autor del PG, los hábitos de consumo por parte de la población se dan debido al segundo factor tecnológico mencionado anteriormente, la convergencia. Eduardo Russo, en su texto sobre convergencia afirma que el cine clásico como se lo conoce, cambia cuando se introduce el control remoto en los living de las casas. El cine, al igual que todas las artes ha tenido que ser re desarrollado debido a que los nuevos medios electrónicos han ampliado el potencial de expansión (Russo, 2008).

De acuerdo con el último autor citado, estos nuevos medios electrónicos permitieron una desmonopolización de los medios divergentes conocidos como el CD room y otorgaron diferentes accesos para llegar a reproducir música. Al igual que en el cine, donde el último autor citado afirma que el cine está rompiendo el marco saliendo incluso de las salas de cine. Es el caso actual de plataformas como *Netflix*, *Amazón Prime* o *Cine ar*.

Es por este motivo que la convergencia tecnológica conlleva consigo un cambio social cambiando los hábitos de consumo. En los medios divergentes, el espectador debía asistir a una sala de cine y posteriormente, pasaría a la obtención de la banda sonora en su formato disponible. Actualmente y con la computadora como medio de exhibición, tanto las películas como la música comparten el medio.

En resumen, el modo de acompañamiento mencionado, se ve afectado por los factores tecnológicos mencionados como la piratería o la convergencia. Debido a que estos en primer lugar producen cambios y reestructuraciones dentro de la industria y en segundo lugar, por el lado de la sociedad afectaron sus hábitos de consumo. Creando la posibilidad de un nuevo mercado unificado.

5.4 El espacio en las nuevas plataformas digitales

Como se menciona anteriormente, las nuevas plataformas abren el juego tanto a nuevos modos de acompañamiento entre el cine y la música como así también el resurgimiento de

antiguos modos. De los mencionados, el más utilizado es el de la comercialización de bandas sonoras post filme. Tanto *Spotify* como *Youtube* son ventanas de exhibición para la música de un filme y en ambos casos, las empresas retribuyen de manera económica al músico según la cantidad de reproducciones que tiene la canción. Esto abre el juego a que la comercialización de una banda sonora de una película pueda darse de manera digital y que la participación de un músico sea motivada tanto por la parte artística como por la parte económica.

Cabe destacar que la comercialización se da tanto con los nuevos productos como es el caso de *El Ángel*, *4x4*, *Gilda: No me arrepiento de este amor*, *El potro: lo mejor del amor* como así también en los viejos. Es el caso de *Tango Feroz*. Eduardo Russo afirma que los nuevos medios se imponen culturalmente cuando revalidan y revitalizan medios mas antiguos. Estos nuevos medios mencionados son rápidamente aceptados e incorporados socialmente por lo que tienen también de viejos y familiares (2008, s.p).

De acuerdo con el último autor citado, tanto el cine como la música son medios antiguos que junto a sus modos de acompañamiento han sido revitalizados por los nuevos medios. Es por este motivo que en la plataforma *Spotify* se pueden encontrar tanto obras artísticas previas a la era digital como la banda sonora ya mencionada de *Tango Feroz*, *Muchacho* y *Besos brujos* entre otras.

En cuanto al trabajo del músico como actor, los nuevos medios brindaron un mayor acercamiento al cine independiente permitiendo la exhibición de más títulos. Si bien los casos siguen siendo acotados a diferencia de otras épocas, se destaca la película *Todoterreno* que cuenta con la actuación de la banda *Kapanga* y *+Bien* con Gustavo Cerati. Ambas con la publicación de la banda sonora del filme en formato cd digital.

Ignacio Sara (Comunicación personal, 2017) afirma que el problema con los medios actuales es que las leyes están mal aplicadas. En donde al músico se le sigue pagando de antemano y no por reproducción. Por este motivo se debe armar un nuevo negocio en

donde se contemplen las reproducciones y los derechos de la música original en un filme otorgándole mayores ventajas al músico.

Agregando a lo afirmado por Sara, Lautaro Nunez de Arco afirma que si se apunta a un sistema industrial, se está regido a un presupuesto. Dicho sistema te obliga a contar con un equipo técnico que quizá no necesitas y a cuestiones legales que imposibilitan el armado de un circuito externo. Pero que hubo casos como el de los redondos con su documental o *Todoterreno* de Kapanga que crearon su propio circuito de difusión. El director cinematográfico sentencia que cambiarnos las ventanas, solo es cuestión de tener una idea y ejecutarla (comunicación personal, 2017).

De acuerdo con los entrevistados, los nuevos medios permiten el armado de nuevos circuitos de marketing y difusión en donde ambas industrias se favorezcan. Manteniendo así la posibilidad de componer bandas sonoras originales o adaptadas independientemente de los honorarios de Sadaic y Sadem.

Sin embargo, los nuevos medios también tienen relación con respecto a la separación entre el cine y la música. Si bien Dante Spinetta afirma que en esta era de generación de contenido, una canción ya sale con un video (Comunicación personal, 2020), hace referencia al videoclip y no al cine. Si bien los videoclips en cuanto a calidad estética y técnica tienen relación directa para con el cine, a criterio del autor de este PG y de manera similar a la de la década del 80 con el boom de *MTV*, el músico decide exponer sus obras musicales mediante la inclusión de un video en *Youtube*. Lautaro nunez de arco señala que lo que no está en el cine está en los videoclips y que existe una necesidad tanto del músico como del realizador de contar la historia en ese formato. Ya sea por su facilidad de exhibición y difusión como así también para con el presupuesto (Comunicación personal, 2017).

Es por este motivo que, a criterio del autor de este PG, puede no existir una necesidad por parte del músico de difundir sus obras musicales en el cine o desarrollar una faceta actoral en el mismo ya que lo puede hacer en los propios videoclips.

En resumen, las nuevas plataformas permiten el armado de un nuevo circuito comercial en el que se beneficien ambas industrias y se potencien los modos de trabajo en conjunto ya mencionados como la creación de bandas sonoras originales o adaptadas y la comercialización de la misma post filme. Pero también, convergieron al videoclip haciendo de este un medio ideal para el trabajo en conjunto dadas sus características económicas, estéticas, técnicas y de exhibición alejando al músico de la pantalla grande en todas las posibilidades mencionadas a lo largo de este PG.

Conclusiones

A lo largo de todo el PG se da la respuesta a la pregunta problema planteada. La música acompaña y encuentra su espacio de difusión en el cine de diferentes formas. Si bien estas se manifiestan de manera cronológica de diferentes maneras, la música encuentra 4 espacios de difusión en el cine. En primer lugar, la participación actoral de un músico en pantalla. Es el caso de los músicos ya mencionados como Libertad Lamarque, Sandro, Palito Ortega y en casos aislados Charly García o Luis Alberto Spinetta. El otro espacio de difusión se da mediante las inclusiones fonográficas, recurso utilizado por el cine argentino a lo largo de toda su historia para lograr comunicar diferentes mensajes al espectador. También, la composición de una banda sonora original o adaptada en su totalidad permite un acompañamiento y un trato integral de la música en un filme permitiendo un desarrollo extensivo de la misma. Por último, la comercialización de las bandas sonoras mencionadas postfilme en los formatos disponibles del mercado. Primero fueron los vinilos, luego los cassetes, mas adelante en el tiempo el CD y hoy día *Spotify* o *Itunes*.

Se pudo comprobar mediante análisis filmográficos, fichas técnicas de películas y datos del AADI que actualmente, el modo de acompañamiento vigente es el de las inclusiones musicales. Dejando atrás las actuaciones de músicos en pantalla, la comercialización de bandas sonoras en formato CD y las creaciones de bandas sonoras originales o adaptadas de músicos conocidos. Sin embargo, las nuevas tecnologías abrieron el juego para que nuevamente, el modo de comercialización de bandas sonoras prosiga generando ingresos extra al músico mediante reproducciones.

A lo largo del PG, se pudo observar que cada modo de acompañamiento fue cambiando debido a diferentes factores. Dichos factores provocaron una ausencia notoria de música nacional en el cine reduciendo todo al modo vigente, las inclusiones.

En primer lugar, la actuación de músicos en pantalla en la edad de oro cambia debido al surgimiento estético de un nuevo cine impulsado por la crisis económica y el proteccionismo a la industria cinematográfica. Mas adelante en el tiempo, las actuaciones

de músicos en pantallas de la década del 70' se ven afectadas debido a un proceso político en el que el espectador argentino se interesó por nuevas temáticas. Otros factores que afectaron fueron el surgimiento de una nueva estética cinematográfica impulsada por la ley de fomento y la crisis económica y por último, el auge de la TV permitiendo la incursión del género videoclip en el canal *MTV*.

En cuanto a la producción de una banda sonora original o adaptada, tanto la burocracia como las leyes desactualizadas hacen de las mismas, una dificultad a la hora de la elección debido a los costos. Por el lado del músico sucede a la inversa, la problemática radica en sus ganancias. Donde debe cobrar su salario de antemano y no por reproducciones o comercialización de la banda sonora. Esto se da debido a las problemáticas que trajo consigo la tecnología, abriendo el juego a la piratería y modificando de manera estructural la industria musical y por el otro lado, la convergencia de medios cambiando los hábitos de consumo en la sociedad. Años mas tarde, con la creación de plataformas como *Spotify* o *itunes* el mercado se encuentra en un proceso de cambio donde tanto el consumidor como el artista se ven beneficiados económicamente. Las nuevas tecnologías abren el juego a nuevos circuitos de producción y exhibición tanto de obras cinematográficas como musicales. Las leyes impulsadas por el INCAA siguen sin actualizarse con la demanda de este nuevo mercado.

Por último, los cambios evidentes en las inclusiones se dieron mediante sus efectos narrativos y los usos de las mismas. En la época de oro del cine argentino ,las inclusiones se podían manifestar tanto de manera extradiegética como diegética e interpretada en vivo por el artista musical del momento. Luego, las mismas fueron adquiriendo otros significados como es el caso de las inclusiones contextualizadoras de época en el cine posdictadura o mas adelante en el tiempo para descripción de personajes o de lugares. Es el caso del cine de los noventa donde las inclusiones se podían manifestar tanto de manera diegética como extradiegética.

El espacio que se le dio a las inclusiones dentro de la composición de un filme no ha sido modificado aunque a criterio del autor de este PG, en el cine actual, es más frecuente ubicarlas en las secuencias de títulos o créditos de manera extradiegética. En el caso de las inclusiones contextualizadoras o descriptivas, suelen manifestarse de manera diegética. Este recurso es utilizado por Pablo trapero en los filmes ya mencionados como *Carancho* o *El Bonaerense*.

Si bien este PG ha dado las respuestas a la pregunta problema, se descubrió una ausencia en el uso de la música a diferencia de años anteriores y que las nuevas tecnologías permiten nuevas posibilidades para abordar filmes de manera conjunta.

Es por este motivo que el PG aporta como valor disciplinar nuevos conocimientos sobre los temas planteados. El principal, donde se da a conocer los espacios de difusión que a lo largo de la historia el cine le ha brindado a la música. En segundo lugar, se analizan los valores dramáticos que otorga la música nacional al cine y por último, se hace un revisionismo histórico sobre los músicos que más se involucraron en los filmes y de que modo. Además, a criterio del autor de este PG, el trabajo puede despertar el interés a realizadores sobre un nuevo modo de trabajo en conjunto o nuevos circuitos de producción, distribución y exhibición dadas las ventajas que presentan las nuevas plataformas digitales. Es por este motivo que el PG podría servir como incentivo a más producciones conjuntas entre el cine y la música. Como concuerdan todos los entrevistados, solo es cuestión de idear el proyecto, seleccionar un mercado y hacerlo.

Lista de referencias bibliográficas

- Algranti, J. (2009), *Una década de Nuevo Cine Argentino*. Citado en Amatriain, I. *Una Decada de Nuevo Cine Argentino*. Ciccus.
- Agre, D. (2011). *Cantantes en el cine argentino*. <http://www.quintadimension.com/televicio/index.php?id=207>, Mayo 2016
- Barsky, O; Barsky, J. (2004). *Gardel, La biografía*. Taurus
- Cacetta, A. 2017. El Incaa relanza Odeón, el "Netflix argentino" con otro nombre y estrenos a \$30. Citado en *El Cronista*. <https://www.cronista.com/controlremoto/El-Incaa-relanza-Odeon-el-Netflix-argentino-con-otro-nombre-y-estrenos-a--30-20170331-0008.html>, Junio 2017.
- Chalkho, R. (2014). *Diseño sonoro y producción de sentido*. SCIELO. <http://www.scielo.org.ar/img/revistas/ccedce/n50/html/n50a13.htm>
- Chion, M. (2009). *El cine y sus oficios*. Cátedra
- Cortazar, R. (1959). *Esquema del Folklore*. Columba
- Dieguez, F (2003) *Los que le ponen música al cine*, citado en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/los-que-le-ponen-musica-al-cine-nid553924>, Abril 2020
- Dufays, S. (2013) *El niño y lo melodramático. Tres hipótesis aplicadas al cine argentino posdictadura*. <https://journals.openedition.org/caravelle/237>, Mayo 2020
- Egger-Brass, T. (2012), *Historia VI: Historia Reciente en la Argentina*. Maipue.
- Esverri, M (2015). *Algunos momentos para pensar el cine argentino de la posdictadura*. En: <http://revistaafuera.blogspot.com/2016/03/nro-15.html>, Mayo 2020.
- Fariña, X (2013). *Convergencia digital* https://books.google.com.ar/books?id=t1Qp5XTVcEkC&dq=convergencia+tecnologica+russo&source=gbs_navlinks_s, Junio 2020
- Gador, O. (2015), *Análisis de la figura de los principales youtubes españoles de éxito*, Trabajo final de grado, Universidad politécnica de valencia.
- Gallego, R. (2016) *Dossier: La música en el cine argentino*. <http://www.escribiendocine.com/articulo/0012432-dossier-la-musica-en-el-cine-argentino/> Mayo, 2020.
- Getino, O. (1985). *Cine Argentino entre lo posible y deseable*. Ciccus
- Gil, C (2015) *El mercado del deseo*, Teseo. https://books.google.com.ar/books?id=M8TzCQAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, Mayo 2020
- Gutierrez, M. (2009), *Biografía: Atahualpa Yupanqui*, <http://www.raicesargentinas.com.ar/Notas/biografias/yupanqui.htm>, Mayo 2017.

- Imbriano, F (2009) , Argentina: Música, política y censura de los años 70. *Escritos de los estudiantes*. Universidad de Palermo
- Jerkins, H (2006). *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. *New York university press*, Nueva york.
- Lack, R. (1997). *La música en el cine*. Cátedra
- Lamarque, L. (1986). *Libertad Lamarque*. Javier Vergara Editor S.A.
- Lescano, P. (2013). Encuentro en el estudio [Programa de Televisión]. *Canal Encuentro*.
- Lopez, M y Rodriguez, A. (2009), *Un País de Película*. Del nuevo extremo.
- Maluini, C. (2018) *Rodrigo Romero: Bienvenidos al baile*, <https://elplanetaurbano.com/2018/09/rodrigo-romero--bienvenidos-al-baile/>, Abril 2020.
- Merlo, M (2018) *Lorenzo Ferro: Nace una estrella*, <https://elplanetaurbano.com/2018/07/lorenzo-ferro--nace-una-estrella/>, Abril 2020.
- Mir, E. (2013). Encuentro en el estudio [Programa de Televisión]. *Canal Encuentro*.
- Morales, G (2014). *La música en el cine: Su valor sincrético y educativo*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=132368>, Mayo 2020
- Nebbia, F. (2010). *Lito Nebbia*. Citado por: Ciccioli, M. 2010. *Rockeado*. Emecé.
- Olivieri, R. (1997). *Cine Argentino: Cronica de 100 años*. Manrique Zago ediciones
- Perez, J y Merino, M. 2015, *Definición de Piratería*. <http://definicion.de/pirateria/> , Mayo 2017.
- Pruvost, A. (2014) *Música, opción legal con streaming, el caso Spotify*, Simposio Argentino de Tecnología y sociedad, <http://43jaiio.sadio.org.ar/proceedings/STS/891-Pruvost.pdf>, Abril 2020.
- Ramos, L y Lejbowicz, C. (1991), *Corazones en Llamas*. Clarín Aguilar
- Ramos, S. (2019), *El videoclip del Rock Argentino cumple 50 años*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/el-videoclip-del-rock-argentino-cumple-50-nid2215165>, Marzo 2020
- Riera, D. (2001). *El ritmo de la villa*. <http://www.rollingstone.com.ar/583428-el-ritmo-de-la-villa>, Abril 2017.
- Rigaud, R. (2018) *Las mejores películas y series que estrena Netflix en 2018 y 2019*, <https://cocalecas.net/2018/06/las-mejores-peliculas-y-series-que-estrena-netflix-2018-2019/>, Abril, 2020
- Rosich, J. (2016) *Plan de negocios para la creación de una plataforma de reproducción*, <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/96800?locale-attribute=es>, Abril 2020

- Russo, E. (2008). *Lo viejo y lo nuevo ¿qué es del cine en la era post-cine?*, https://maestriadicom.org/articulos/lo-viejo-y-lo-nuevo-¿que-es-del-cine-en-la-era-del-post-cine/#footnote_17_357, Junio 2020
- Saitta, C. (1992) *¿Hay música para el cine o hay un cine para la música?*, http://www.revistadeartes.com.ar/xx_elsonidoenelcine.html, Mayo 2020.
- Saras, A (2016). *Cine intelectual de los 60': La poética de la apatía*, <https://laentradaalcine.com/2016/06/04/cine-intelectual-de-los-60-argentina-analisis-peliculas-directores/>, Mayo 2020.
- Sanchez, I. (2015). *Consideraciones sobre Tango*. Manuscrito no publicado
- Sabato, E. (1963). *Tango: Discusión y clave*. Losada
- Sabeckis, C. (2013), *El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica. Cuadernos del centro de estudios de diseño y comunicación*. Universidad de Palermo
- Sedeño, A. (2004). *La música contemporánea en el cine. Revista historia y comunicación social*, Universidad complutense de Madrid.
- Semán, P. (2012). *Cumbia villera: Avatares y controversias de lo popular*. <https://nuso.org/articulo/cumbia-villera-avatares-y-controversias-de-lo-popular-realmente-existente/>, Marzo 2020
- Sirven, P. (2010), *Breve Historia del espectáculo en la Argentina*. Claves del Bicentenario
- Tarifeño, L. 2012, *La Argentina, paraíso pirata*. *La Nación*, <http://www.lanacion.com.ar/1490243-la-argentina-paraíso-pirata>, Mayo 2017.
- Triquell, X. (2006) *Proyectar la historia: testimonio, denuncia y memoria en el cine argentino posdictadura*. Barcelona.
- Verardi, M y Amado A. (2010), *Nuevo cine argentino, Formas de una época*. Filo:UBA, Marzo 2020.

Bibliografía

- Algranti, J. (2009), *Una década de Nuevo Cine Argentino*. Citado en Amatriain, I. *Una Decada de Nuevo Cine Argentino*. Ciccus.
- Agre, D. (2011). *Cantantes en el cine argentino*. <http://www.quintadimension.com/televicio/index.php?id=207>, Mayo 2020.
- Barsky, O; Barsky, J. (2004). *Gardel, La biografía*. Taurus.
- Cacetta, A. (2017). El Incaa relanza Odeón, el "Netflix argentino" con otro nombre y estrenos a \$30. Citado en *El Cronista*. <https://www.cronista.com/controlremoto/El-Incaa-relanza-Odeon-el-Netflix-argentino-con-otro-nombre-y-estrenos-a-30-20170331-0008.html>, Junio 2017.
- Chalkho, R. (2014). *Diseño sonoro y producción de sentido*. SCIELO. <http://www.scielo.org.ar/img/revistas/ccedce/n50/html/n50a13.htm>.
- Chion, M. (2009). *El cine y sus oficios*. Cátedra.
- Cortazar, R. (1959). *Esquema del Folklore*. Columba.
- Dieguez, F (2003) *Los que le ponen música al cine*, citado en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/los-que-le-ponen-musica-al-cine-nid553924>, Abril 2020.
- Dufays, S. (2013) *El niño y lo melodramático. Tres hipótesis aplicadas al cine argentino posdictadura*. <https://journals.openedition.org/caravelle/237>, Mayo 2020 .
- Egger-Brass, T. (2012), *Historia VI: Historia Reciente en la Argentina*. Maipue.
- Esverri, M (2015). *Algunos momentos para pensar el cine argentino de la posdictadura*. En: <http://revistaafuera.blogspot.com/2016/03/nro-15.html>, Mayo 2020.
- Fariña, X (2013). *Convergencia digital* https://books.google.com.ar/books?id=t1Qp5XTVcEkC&dq=convergencia+tecnologica+russo&source=gbs_navlinks_s, Junio 2020.
- Gador, O. (2015), *Análisis de la figura de los principales youtubes españoles de éxito*, Trabajo final de grado, Universidad politécnica de valencia.
- Gallego, R. (2016) *Dossier: La música en el cine argentino*. <http://www.escribiendocine.com/articulo/0012432-dossier-la-musica-en-el-cine-argentino/> Mayo, 2020.
- Getino, O. (1985), *Cine Argentino entre lo posible y deseable*. Ciccus.
- Gil, C (2015) *El mercado del deseo*, Teseo. https://books.google.com.ar/books?id=M8TzCQAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, Mayo 2020.
- Gutierrez, M. (2009), *Biografía: Atahualpa Yupanqui*, <http://www.raicesargentinas.com.ar/Notas/biografias/yupanqui.htm>, Mayo 2017.

- Imbriano, F (2009) , Argentina: Música, política y censura de los años 70. *Escritos de los estudiantes*. Universidad de Palermo.
- INCAA. (2010). Anuarios. *Ministerio de cultura de la nación Argentina*. En: <http://www.incaa.gov.ar/anuarios>.
- INCAA. (2011). Anuarios. *Ministerio de cultura de la nación Argentina*. En: <http://www.incaa.gov.ar/anuarios>.
- INCAA. (2012). Anuarios. *Ministerio de cultura de la nación Argentina*. En: <http://www.incaa.gov.ar/anuarios>.
- INCAA. (2013). Anuarios. *Ministerio de cultura de la nación Argentina*. En: <http://www.incaa.gov.ar/anuarios>.
- INCAA. (2014). Anuarios. *Ministerio de cultura de la nación Argentina*. En: <http://www.incaa.gov.ar/anuarios>.
- INCAA. (2015). Anuarios. *Ministerio de cultura de la nación Argentina*. En: <http://www.incaa.gov.ar/anuarios>.
- INCAA. (2016). Anuarios. *Ministerio de cultura de la nación Argentina*. En: <http://www.incaa.gov.ar/anuarios>.
- INCAA. (2017). Anuarios. *Ministerio de cultura de la nación Argentina*. En: <http://www.incaa.gov.ar/anuarios>.
- INCAA. (2018). Anuarios. *Ministerio de cultura de la nación Argentina*. En: <http://www.incaa.gov.ar/anuarios>.
- Jerkins, H (2006). *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. *New York university press*, Nueva york.
- Lack, R. (1997). *La música en el cine*. Cátedra.
- Lamarque, L. (1986). *Libertad Lamarque*. Javier Vergara Editor S.A.
- Lescano, P. (2013). Encuentro en el estudio [Programa de Televisión]. *Canal Encuentro*.
- Lopez, M y Rodriguez, A. (2009), *Un País de Película*. Del nuevo extremo.
- Maluini, C. (2018) *Rodrigo Romero: Bienvenidos al baile*, <https://elplanetaurbano.com/2018/09/rodrigo-romero--bienvenidos-al-baile/>, Abril 2020.
- Merlo, M (2018) *Lorenzo Ferro: Nace una estrella*, <https://elplanetaurbano.com/2018/07/lorenzo-ferro--nace-una-estrella/>, Abril 2020.
- Mir, E. (2013). Encuentro en el estudio [Programa de Televisión]. *Canal Encuentro*.
- Morales, G (2014). *La música en el cine: Su valor sincrético y educativo*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=132368>, Mayo 2020.

- Nebbia, F. (2010). *Lito Nebbia*. Citado por: Ciccioli, M. 2010. *Rockeado*. Emecé.
- Olivieri, R. (1997). *Cine Argentino: Cronica de 100 años*. Manrique Zago ediciones.
- Pruvost, A. (2014) *Música, opción legal con streaming, el caso Spotify*, Simposio Argentino de Tecnología y sociedad, <http://43jaiio.sadio.org.ar/proceedings/STS/891-Pruvost.pdf>, Abril 2020.
- Ramos, L y Lejbowicz, C. (1991), *Corazones en Llamas*. Clarín Aguilar.
- Ramos, S. (2019), *El videoclip del Rock Argentino cumple 50 años*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/el-clip-del-rock-argentino-cumple-50-nid2215165>, Marzo 2020.
- Riera, D. (2001). *El ritmo de la villa*. <http://www.rollingstone.com.ar/583428-el-ritmo-de-la-villa>, Abril 2017.
- Rigaud, R. (2018) *Las mejores películas y series que estrena Netflix en 2018 y 2019*, <https://cocalecas.net/2018/06/las-mejores-peliculas-y-series-que-estrena-netflix-2018-2019/>, Abril, 2020.
- Rosich, J. (2016) *Plan de negocios para la creación de una plataforma de reproducción*, <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/96800?locale-attribute=es>, Abril 2020.
- Russo, E. (2008). *Lo viejo y lo nuevo ¿qué es del cine en la era post-cine?*, https://maestriadicom.org/articulos/lo-viejo-y-lo-nuevo-¿que-es-del-cine-en-la-era-del-post-cine/#footnote_17_357, Junio 2020.
- Saïtta, C. (1992) *¿Hay música para el cine o hay un cine para la música?*, http://www.revistadeartes.com.ar/xx_elsonidoenelcine.html, Mayo 2020.
- Saras, A (2016). *Cine intelectual de los 60': La poética de la apatía*, <https://laentradaalcine.com/2016/06/04/cine-intelectual-de-los-60-argentina-analisis-peliculas-directores/>, Mayo 2020.
- Sanchez, I. (2015). *Consideraciones sobre Tango*. Manuscrito no publicado.
- Sabato, E. (1963). *Tango: Discusión y clave*. Losada.
- Sedeño, A. (2004). La música contemporánea en el cine. *Revista historia y comunicación social*, Universidad complutense de Madrid.
- Semán, P. (2012). *Cumbia villera: Avatares y controversias de lo popular*. <https://nuso.org/articulo/cumbia-villera-avatares-y-controversias-de-lo-popular-realmente-existente/>, Marzo 2020.
- Sirven, P. (2010), *Breve Historia del espectáculo en la Argentina*. Claves del Bicentenario.
- Sitio IMDB, *Alma de bandoneón*. Consultado en Marzo de 2020. [posteo en Blog]. Disponible en: <http://www.imdb.com/title/tt0026062/?ref =nv sr 1>.
- Sitio IMDB, *Ayúdame a vivir*. Consultado en Marzo de 2020. [posteo en Blog]. Disponible en: <http://www.imdb.com/title/tt0178256/?ref =nv sr 1>.

- Sitio IMDB, *Besos brujos*. Consultado en Marzo de 2020. [posteo en Blog]. Disponible en: https://www.imdb.com/title/tt0178268/?ref=nm_sr_srsrg_0.
- Sitio IMDB, *Carancho*. Consultado en Marzo de 2020. [posteo en Blog]. Disponible en: https://www.imdb.com/title/tt1542852/?ref=nm_sr_srsrg_0.
- Sitio IMDB, *Charly García*. Consultado en Marzo de 2020. [posteo en Blog]. Disponible en: https://www.imdb.com/name/nm0306023/?ref=nm_sr_srsrg_0.
- Sitio IMDB, *El Ángel*. Consultado en Marzo de 2020. [posteo en Blog]. Disponible en: https://www.imdb.com/title/tt7204348/?ref=nm_sr_srsrg_2.
- Sitio IMDB, *El potro, lo mejor del amor*. Consultado en Marzo de 2020. [posteo en Blog]. Disponible en: https://www.imdb.com/title/tt9062342/?ref=nm_sr_srsrg_1.
- Sitio IMDB, *Gilda, no me arrepiento de este amor*. Consultado en Marzo de 2020. [posteo en Blog]. Disponible en: https://www.imdb.com/title/tt3846334/?ref=nm_sr_srsrg_0.
- Sitio IMDB, *La odisea de los giles*. Consultado en Abril de 2020. [posteo en Blog]. Disponible en: https://www.imdb.com/title/tt10384744/?ref=nm_sr_srsrg_0.
- Sitio IMDB, *Los jóvenes viejos*. Consultado en Abril de 2020. [posteo en Blog]. Disponible en: http://www.imdb.com/title/tt0188011/?ref=nm_sr_1.
- Sitio IMDB, *Luis Alberto Spinetta*. Consultado en Abril de 2020. [posteo en Blog]. Disponible en: https://www.imdb.com/name/nm1078000/?ref=nm_sr_srsrg_0.
- Sitio IMDB, *Palito Ortega*. Consultado en Marzo de 2020. [posteo en Blog]. Disponible en: https://www.imdb.com/name/nm0650927/?ref=nm_sr_srsrg_0.
- Sitio IMDB, *Roberto Sanchez*. Consultado en Marzo de 2020. [posteo en Blog]. Disponible en: https://www.imdb.com/name/nm0762275/?ref=nm_sr_srsrg_3.
- Sitio IMDB, *Tango!*. Consultado en Marzo de 2020. [posteo en Blog]. Disponible en: https://www.imdb.com/title/tt0024642/?ref=nm_knf_i1.
- Sitio IMDB, *Tango Feroz*. Consultado en Marzo de 2020. [posteo en Blog]. Disponible en: https://www.imdb.com/title/tt0108291/?ref=nm_sr_srsrg_0.
- Sitio IMDB, *Tita Marelló*. Consultado en Marzo de 2020. [posteo en Blog]. Disponible en: https://www.imdb.com/name/nm0580658/?ref=nm_sr_srsrg_0.
- Sitio IMDB, *Yo soy así, tita de buenos aires*. Consultado en Marzo de 2020. [posteo en Blog]. Disponible en: https://www.imdb.com/title/tt7611618/?ref=nm_sr_srsrg_1.
- Sitio IMDB, *4x4*. Consultado en Marzo de 2020. [posteo en Blog]. Disponible en: https://www.imdb.com/title/tt8561690/?ref=nm_sr_srsrg_0.
- Tarifeño, L. 2012, La Argentina, paraíso pirata. *La Nación*, <http://www.lanacion.com.ar/1490243-la-argentina-paraiso-pirata>, Mayo 2017.
- Triquell, X. (2006) *Proyectar la historia: testimonio, denuncia y memoria en el cine argentino posdictadura*. Barcelona.

Verardi, M y Amado A (2010). *Nuevo cine argentino, Formas de una época*. Filo:UBA.