COMPOSITORES HISPANOAMERICANOS EN EL CINE ESPAÑOL DURANTE EL FRANQUISMO (1940-1975). UNA VISIÓN DE CONJUNTO[1]

Josep Lluís i Falcó
Universitat de Barcelona

RESUMEN

Un decreto del gobierno de Franco de 16 de abril de 1948, en su artículo 1° establecía que se «otorga a los ciudadanos argentinos que trabajen en España, a todos los efectos de carácter laboral […], idéntico trato que a los trabajadores españoles». Este decreto explica, solo en parte, el alud de profesionales argentinos que el cine español tuvo a partir de entonces, entre los cuales también se contaban algunos compositores. Sin embargo, ¿cuál sería la explicación (o explicaciones) de la presencia de otros compositores en nuestro cine, procedentes de países como México, Chile, Cuba...? Las casuísticas fueron variables: coproducciones, exilios, migraciones, giras… Este texto pretende abordar esas microhistorias, analizando parámetros como la procedencia, el género musical, o el arraigo en la industria, para dibujar finalmente el panorama general de esas participaciones.

Palabras clave: Música, cine, coproducción, compositor.

ABSTRACT

According to Article 1 of a Decree issued by Franco's government on 16 April 1948, «for all employment purposes […], Argentine citizens working in Spain are accorded identical treatment to that of Spanish workers». This decree partly explains the avalanche of professionals from Argentina who worked in Spanish cinema from that moment on, some of whom were composers. However, what would the explanation (or explanations) be for the presence in Spanish cinema of other composers from countries such as Mexico, Chile,

1 Este texto ha sido posible gracias al Proyecto MÚSICA Y MEDIOS AUDIOVISUALES EN ESPAÑA: CREACIÓN, MEDIACIÓN Y NEGOCIACIÓN DE SIGNIFICADOS (MusMAE) (Referencia: PID2019-106479GB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI), 10.13039/501100011033.

Cuba...? There were a variety of different cases: co-productions, exiles, migrations, tours… This article aims to focus on these microhistories, analysing parameters such as origin, musical genre and deep-rootedness in the industry, with a view to providing an overall perspective of the participation of these composers.

Key words: Music, cinema, co-production, composer.

1. INTRODUCCIÓN

Las relaciones cinematográficas entre España e Hispanoamérica se remontan ya a los albores del cine sonoro. En octubre de 1931 se celebró en Madrid el I Congreso de la Cinematografía Hispanoamericana, que daría paso a un segundo congreso en 1948, ya en pleno franquismo, que condujo a un aumento notorio de coproducciones. Tras estos, celebrados en suelo español, se celebraría, ahora en Buenos Aires y en 1965, el primer Congreso de Cinematografía Hispano Americana. Los países participantes en las distintas ediciones fueron España, Argentina, México, Brasil, Chile y Cuba. De estos países, y de otros que no participaron en dichos encuentros, muchos profesionales formaron parte del equipo técnico-artístico de aquellas coproducciones surgidas de estas relaciones transcontinentales, así como de producciones 100% españolas. Y de estos, un número nada desdeñable de compositores[2].

Las circunstancias que condujeron a cada una de estas participaciones fueron diversas: la necesidad ante un exilio político, la fama adquirida en giras artísticas, los convenios de coproducción…[3] Algunos compositores participaron de soslayo en el cine español; otros —en los que se centrará este texto— se integraron en su industria y su sociedad, ya que migraron hacia España, un estado gobernado por una dictadura que, a priori, no parecía ser el mejor de los destinos.

Este no es un texto sobre las músicas que compusieron aquellos compositores[4] —tarea inabarcable en tan poco espacio, por lo ingente de la filmografía que debería manejarse—, sino sobre las circunstancias que los llevaron a componerlas. Cada país, cada compositor, tiene su pequeña historia y, como bien dice Julio Arce (2019: 55), «las individualidades ejemplares nos sirven para comprender las dinámicas de la producción o el funcionamiento del artista en la industria musical y audiovisual de un periodo».

2. LA HEGEMONÍA DE ARGENTINA

Los motivos de la mayoritaria presencia argentina, más allá de la obvia coincidencia idiomática que comparten con el resto de los países hispanoamericanos de los que tratará el texto, fueron diversos y variables. Y se remontan de hecho al periodo anterior al franquismo, en

2 Se tienen en cuenta solo aquellos que compusieron los fondos musicales, no las canciones. Estas no siempre fueron compuestas ex profeso para la película, y el uso de canciones preexistentes hispanoamericanas en el cine español, y mundial, merecería un capítulo aparte.

3 No se entrará en el detalle de los distintos tratados de coproducción con los distintos países, por cuestión de espacio, y porque es un tema recurrente ampliamente tratado por Alberto Elena (2005, 2009). Además, cuando no existía un convenio marco se firmaba uno para cada película, lo cual multiplica las casuísticas.

4 Sí lo hace Díaz (2005) aunque solo de ciertas películas y agrupándolas por temáticas y no por compositores.

los años treinta, cuando el tango estaba en estado de gracia y el trío Irusta-Fugazot-Demare rodaba en Barcelona. Pero superada la fiebre del tango en una primera oleada en las pantallas previas a la dictadura del general Franco, los compositores argentinos siguieron nutriendo de bandas sonoras el cine español.

2.1. Más allá del auge del tango: la segunda oleada

El 16 de abril de 1948 se publicaba un decreto que, en su artículo 1.º establecía que se «otorga a los ciudadanos argentinos que trabajen en España, a todos los efectos de carácter laboral […], idéntico trato que a los trabajadores españoles» (BOE, n.º 133, 12 de mayo de 1948: 1866). Este decreto explicaría, solo en parte, el alud de profesionales argentinos que el cine español tuvo a partir de entonces. Sin embargo, algunos llegaron con anterioridad a dicho decreto, que quizás fuese más consecuencia que causa de esta situación migratoria[5].

El primero fue Alberto Soifer, personaje que, a raíz de los indicios localizados sobre su profusa actividad cinematográfica en España, merecería una profunda investigación[6]. Alberto Soifer (Abraham Moisés Soifer. Coronel Suárez, 1905 – Buenos Aires, 1977), además de compositor, fue activo productor: intervino, aunque sin acreditar, en la producción de *Cómicos* (Juan Antonio Bardem, 1954) o *Escala en Tenerife* (León Klimowsky, 1964), representaba en España a Establecimientos Fílmicos Argentinos (Díez, 2015) y era un alto consejero de la productora LAIS, S.A. Había llegado a España en 1944 para unos meses, pero se quedó veintitrés años, con constantes viajes entre Argentina y España, teniendo residencia en ambos países.

En Madrid era personaje recurrente en los ambientes de alto *standing* de la Gran Vía, como el bar Chicote; jugaba al tenis profesionalmente y conducía bólidos de carreras. Curiosamente, fue mimado por la prensa oficialista, abundando noticias y entrevistas con él en la revista *Primer Plano*, revista oficial de cine del régimen franquista (por ejemplo, Fresno, 1945; Castán, 1947; Gómez, 1949; [Redacción], 1952), y parece que su primer trabajo como compositor, en España, fue —también curiosamente— en NO-DO, la productora encargada del *Noticiario Documental*, medio de propaganda de los ideales del franquismo, de obligada proyección en todos los cines del país. Y decimos «curiosamente», porque tanto el nombre de Soifer, como el del compositor que trataremos a continuación, Isidro Maiztegui, aparecen en un listado de artistas argentinos declarados *non gratos* publicado por el «gobierno» franquista en plena Guerra Civil[7]. Sorprende, en consecuencia, la rápida integración de Soifer en la industria cinematográfica española y su aparente influencia, pendiente de confirmar en futuras investigaciones. Sin embargo, aquí se cita solo por sus intervenciones como compositor en el cine español.

---

5 Se recomienda, sobre la situación política en Argentina a Rouquie (1983) y Novaro (2020), y sobre su incidencia en particular en el cine argentino, el texto escrito por García (2011a: 424-434), en concreto, las páginas 426-427 donde se habla de las idas y vueltas de distintos artistas, en función de que sus querencias políticas fueran a favor o en contra del peronismo, y de los sucesivos vaivenes de la política cinematográfica de los distintos gobiernos.

6 Sobre esta actividad, aunque centrado en su trayectoria en Argentina, puede consultarse Ochoa (2011b), que pasa de puntillas por la etapa española de Soifer, mencionando únicamente su labor como productor (o productor asociado) en algunas películas, de las que además compondría la música.

7 El documento, citado por Fouz (2019: 127), es: «El Gobierno de Burgos dio a la publicidad una lista de artistas y escritores argentinos non gratos». 1938. *Imparcial Film*, Año XXII (934), 15 de septiembre, 1.

Si en el argentino ya había hecho numerosas bandas sonoras musicales, en España solo cuenta con dos, vinculadas a su compatriota León Klimowsky, judío como él, y también emigrado a España. La primera fue *La guitarra de Gardel* (1949), compartiendo autoría con el andaluz Fernando Carrascosa en un intento, como tantos otros, de dar una imagen panhispana del producto resultante, como puede deducirse de los eslóganes que figuran en algunos de los programas troquelados de la época: «Tangos argentinos… Corridos mejicanos… Zambras españolas… ¡Y un divertidísimo argumento!» o «Ritmos modernos de España y América en el film más optimista y divertido» (figura 1). Las filigranas argumentales que ostenta el guion, a fin de poder encajar la mescolanza musical y cultural, son dignas del mejor orfebre[8]. La otra película con música de Soifer fue *Tres citas con el destino / Maleficio*[9] (1953) codirigida, de nuevo, por Klimowsky, junto a Florián Rey y Fernando de Fuentes. Aunque en realidad es una película en tres episodios, cada uno con un director y un compositor distintos, compartiendo la autoría musical con el español Regino Sáinz de la Maza y el mexicano Gustavo César Carrión. En ambas películas, Soifer ejerció también como productor.

De la misma oleada que Soifer, fueron Isidro Maiztegui (Isidro Buenaventura Maiztegui Ferreiro, Gualeguay, 1905 – Mar del Plata, 1996) y Francisco Lomuto (Francisco Juan Lomuto. Buenos Aires, 1893 – Tortuguitas, 1950).

Maiztegui, profusamente estudiado por María Fouz (2018, 2019, 2022), llegó a España en 1952 con el único objetivo de conocer la tierra de sus antepasados; pero el país (en concreto, Galicia) le cautivó. El encargo de la banda sonora de *Viento del norte* (Antonio Momplet, 1954), y muchas otras, retrasaron su vuelta a Argentina hasta 1969. Entre 1954 y 1966 compuso en España treinta y una bandas sonoras para largometrajes[10], totalmente

8 Para un análisis en profundidad de las canciones de esta película, léase (González Barroso, 2019).

9 Se indicarán los distintos títulos de estreno en los países coproductores, cuando proceda.

10 Existe controversia sobre la fecha del último largometraje de Maiztegui en suelo español, que se ve incluso reflejada en la rigurosa obra de María Fouz (2022); y resolver la controversia será útil no solo para la filmografía de Maiztegui, sino para futuras dataciones de películas españolas, un problema recurrente de nuestra historiografía, por los persistentes errores documentales, incluso en fuentes oficiales, fruto de lo intrincado de los trámites administrativos para rodar y exhibir películas en algunas épocas, así como de la excesiva confianza en determinadas bases de datos.

Fouz proporciona dos títulos que pudieran ser ese «último largometraje» de Maiztegui: *Yo he visto la muerte* y *Amor a la española*. En el catálogo cronológico de la obra completa del compositor, Fouz fecha ambas películas en 1967 (2022: 506-507) —por cierto, igual que la más que dudosa Imdb—, mientras que en la filmografía (2022: 317-319), mantiene la fecha de la primera, pero *Amor a la española* pasa a ser de 1966.

Además, en dicha filmografía se citan varios títulos, de producción presuntamente española, posteriores a estos largometrajes (*El libro del Buen Amor [del Arcipreste de Hita]*, de 1968, *La cuarta dimensión*, de 1969; *Monasterio de Osera*, *Pizarro. La conquista del Perú*, *Recuerdo de Rosalía de Castro*, *Un mundo sin luz*, *Una extraña ilusión* y *Viva Madrid que es mi pueblo*, fechadas en 1970, y *La tierra donde nacían los conquistadores* y *Un español en el Rin*, de 1972).

El propio compositor indicaba en un CV remitido a quien esto suscribe en mayo de 1993, que residió en España entre 1952 y 1969, cuando regresó a Buenos Aires para festejar los 90 años de su madre y se instaló definitivamente en Argentina, como también recoge Fouz (2022: 104). En consecuencia, si las fechas en el catálogo y la filmografía fuesen correctas, estaríamos ante una contradicción con los títulos de películas españolas fechadas con posterioridad, ya que en aquella época trabajar a distancia en la composición cinematográfica no era tan sencillo como ahora y solo dos son anteriores a la fecha de partida. Enviar archivos de audio y video digitales por la red todavía no era posible, y asumir los costes de enviar filmaciones, partituras y/o grabaciones sonoras analógicas, en soportes caros y pesados, por correo postal y el consiguiente pago aduanero, de un lado al otro del océano, parece poco probable, teniendo en cuenta además que los títulos en cuestión son cortometrajes. ¿Quizás los proyectos se iniciaron antes de 1969, y Maiztegui dejó compuesta y grabada la música

integrado en la industria fílmica local, trabajando para directores de la talla de José María Forqué, Francisco Rovira Beleta, sus compatriotas León Klimowsky y Tulio Demicheli y, por encima de todos ellos, Juan Antonio Bardem, para el cual compuso las bandas sonoras musicales de algunas de las películas más importantes del cine español de los cincuenta (*Cómicos*, 1954; *Muerte de un ciclista*, 1955; y *Calle Mayor*, 1956).[11]

En cuanto a Lomuto solo se encargó de la «música argentina» de *La cigarra* (Florián Rey, 1948) encargándose Manuel López Quiroga de la «música española», como reza en la

antes de partir hacia Argentina? Sería una posibilidad. Pero entonces se nos plantea una cuestión, que no se resolverá aquí: si la música fue compuesta antes de 1969, aunque la película se terminase definitivamente de 1972, por ejemplo, ¿cuál de las dos fechas debe figurar en una filmografía que toma como referencia la banda sonora? Sea como sea, lo que se busca aquí es la fecha del último "largometraje" y estos son cortos. Así que volveremos sobre *Yo he visto la muerte* y *Amor a la española*.

El caso de *Yo he visto la muerte* se resuelve de manera relativamente fácil: como ya se ha indicado, Fouz fecha esta película en 1967, en dos lugares distintos: la filmografía (2022: 318), y el catálogo de obra (2022: 507). Sin embargo, tanto la apertura del expediente de rodaje en 1965 (AGA, 36,04901), como el seguimiento hemerográfico de la película indica que estaba ya en rodaje en 1965 ([Redacción], 1965) y que, en enero de 1967, optaba a uno de los Premios del SNE para producciones de 1966 ([Redacción], 1967). Pero el dato definitivo es la constancia del estreno el 10 de abril de 1966, Domingo de Resurrección, en el cine Coliseo de Sevilla, ciudad en la cual se rodó la película (Anuncio, 1966, y L., 1966), mucho antes del estreno en Madrid en el Cine Imperial en junio de 1967 ([Redacción], 1967). La crítica del estreno andaluz, menciona «los entonados fondos de Maiztegui». En consecuencia, *Yo he visto la muerte* es de 1966.

En cuanto a *Amor a la española*, en la filmografía de Maiztegui (Fouz, 2022: 317-319) está fechada en 1966, y en el catálogo general de obras (2022: 507) en 1967. Según la Imdb —que, recordemos, no es una fuente documental ni administrativa ni académica fiable al 100%— el estreno de esta película se produjo simultáneamente en Madrid y Barcelona el 13 de febrero de 1967; sin embargo, la ficha oficial proporcionada por el ICAA (https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=14850. Consulta: 23 de mayo de 2020) —que tampoco es 100% fiable pero, al menos, es oficial— da como fecha de estreno el 27 de diciembre de 1966. Sí que, en *ABC* y *La Vanguardia española*, se han localizado los estrenos de 1967 (Palacio de la Prensa, Progreso, Bilbao y Velázquez, de Madrid; y Alcázar, de Barcelona); pero ni rastro del supuesto estreno de diciembre de 1966.

El último *Boletín Informativo del ICAA* (2021: 136) nos resuelve esta fecha «de estreno» de diciembre de 1966, aclarando, en el punto 7.3 (Largometrajes españoles y extranjeros con mayor número de espectadores desde su calificación) que «se considera como fecha de estreno el correspondiente a la de expedición del primer certificado de distribución [antes "de calificación" o "licencia de exhibición"], debido a que, de algunas películas (las anteriores a 1980) no se dispone de información de la fecha de estreno oficial». En el listado de películas de dicho *Boletín* aparece la susodicha fecha de 27 de diciembre de 1966 para el «estreno» de *Amor a la española*, que correspondería a la autorización para ser distribuida y exhibida, no al estreno.

La cercanía entre esta fecha, el cambio de año, y el estreno contrastado por la prensa en febrero de 1967 no acaba de resolver el año de finalización de la película ni, por supuesto, de la composición de su música: ¿1966 o 1967? Entender cuál era el funcionamiento administrativo que pesaba sobre ese certificado de distribución/calificación, expedido el 27 de diciembre, ayudará decantarnos hacia uno de los dos.

El organismo encargado de expedir ese certificado de distribución era, en 1966, la Junta de Apreciación y Censura de Películas (BOE, n.º 27, 1 de febrero de 1965: 1700), sucesora de la extinta Junta de Clasificación y Censura, creada en marzo de 1952. Su Reglamento —Sección 1ª, Artículo 27— indica con claridad (BOE, n.º 50: 27 de febrero de 1965: 3103) que se debía entregar una copia completa de la película para proceder a su evaluación por la Junta. En consecuencia, si en diciembre de 1966 se aprobó, se haría tras el visionado de una copia terminada. Añadamos que el Depósito Legal del film, tal y como figura en los créditos, es M-13235/66, aunque eso no garantice nada, ya que es importante saber que las películas españolas se han saltado siempre la legislación vigente y no entregan una copia en las oficinas de Depósito Legal (Oliván, 2000); pero la sobre impresión en créditos de este dato, reforzaría la fecha definitiva, 1966, compartida con *Yo he visto la muerte*.

11 No obstante, y como ya se indicó en una investigación anterior (Lluís i Falcó, 2006), lo que queda de la música de Maiztegui en *Calle Mayor* es casi testimonial, ya que la parte productora francesa decidió reemplazar su música por la de Joseph Kosma.

Figura 1. Recto y versos de folletos publicitarios de *La guitarra de Gardel*, con las frases alusivas a la mezcla hispano-americana de la música (Archivo del autor)

publicidad del filme. Esta episódica intervención pudiera hacer pensar en la intervención de compositores de dos países coproductores, cumpliendo la pertinente cuota de un acuerdo de coproducción o, incluso, en una composición «a distancia», sin moverse de Argentina. El mayor inconveniente para esta hipótesis es que la película no es una coproducción. También cabría la posibilidad del uso de alguna obra preexistente de Lomuto en el filme, sin su participación en el proceso de producción. Pero el seguimiento hemerográfico de los periódicos *ABC* (Madrid) y *La Vanguardia* (Barcelona) permite ubicar a Lomuto en España de mayo a diciembre de 1947, actuando primero en el Teatro Fontalba de Madrid (Marquerie, 1947: 23), luego en el Teatro Español de Barcelona, en Parque Florida (actual Florida Park) y la sala de fiestas J.Hay (ambos locales en Madrid), de lo cual es fácil especular sobre su colaboración *in situ*, solicitada al verlo en alguna actuación en nuestro país, y aprovechando tal coyuntura[12].

2.2. Tercera oleada, a ritmo de pop

El resto de los compositores argentinos que aterrizan en suelo español, lo hace ya a partir de la década de los sesenta, empujados posiblemente por la situación política del país, que encadenaba ya varios golpes de estado. Los más prolíficos fueron Adolfo Waitzman y Waldo de los Ríos.

12 De hecho, la presencia de Lomuto en suelo español no pasó desapercibida: la llegada de su compañía se anunciaba ya en enero en *La Vanguardia española* (Montsant, 1947), que no hacía sino ampliar una nota de la agencia EFE publicada días antes en *ABC* (EFE, 1947). Y su desembarco en Tenerife se reseñaba en otra nota de prensa (CIFRA, 1947). Pero lo más llamativo fue la campaña publicitaria que hizo de su compañía, en Barcelona, anunciando el 10 de junio de 1947: «Esta tarde, a las cinco, el avión de la COMPAÑÍA ARGENTINA LOMUTO arrojará sobre BARCELONA, CLOT, SAN ANDRÉS, SANTA COLOMA DE QUERALT [sic. i.e. de Gramanet], FERIA INTERNACIONAL DE MUESTRAS (Montjuich), y MOLLET, VICH, OLOT y GERONA, folletos sorpresa» (Anuncio, 1947) (figura 2), así como la retransmisión, el mismo día a las 22:30, de su espectáculo en distintas emisoras de radio catalanas. Lomuto fue (o se propuso ser) mediático durante su breve estancia en España en 1947. Sobre la actividad no cinematográfica se puede consultar García (2000), que solo menciona alguna de sus películas argentinas.

ESPAÑOL

El local de los Grandes Espectáculos Internacionales

Todos los días: Tarde a las 5'30 - Noche a las 10'30

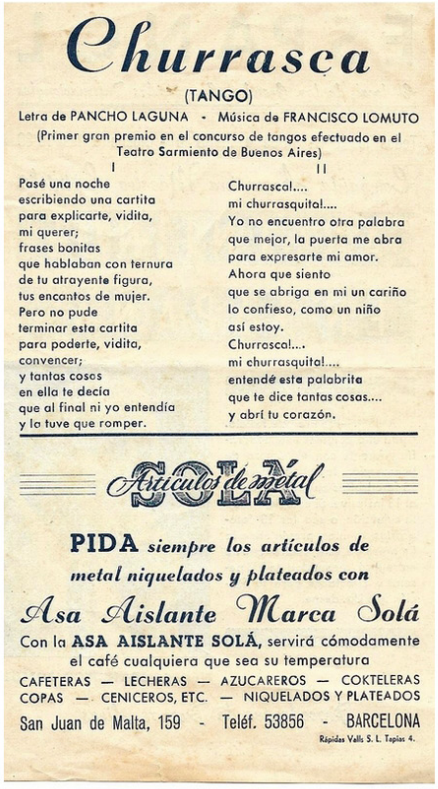
Compañía Argentina Maestro Lomuto

ARGENTINOS EN ESPAÑA

AVISO.—No tire este folleto. Cada uno, contiene una fotografía diferente con el número de la colección, la cual comprende 13 fotografías numeradas del 1 al 13 inclusive. Si completa toda la colección, o sea las 13 fotografías distintas, preséntese a la Empresa de este Teatro que le entregará la cantidad de 100 pesetas o 5 butacas para la función que Ud. desee.

Núm. 3.—FRANCISCO LOMUTO

Procedentes de Buenos Aires


Churrasca

(TANGO)

Letra de PANCHO LAGUNA - Música de FRANCISCO LOMUTO

(Primer gran premio en el concurso de tangos efectuado en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires)

I

Pasé una noche
escribiendo una cartita
para explicarte, vidita,
mi querer;
frases bonitas
que hablaban con ternura
de tu atrayente figura,
tus encantos de mujer.
Pero no pude
terminar esta cartita
para poderte, vidita,
convencer;
y tantas cosas
en ella te decía
que al final ni yo entendía
y la tuve que romper.

II

Churrasca!....
mi churrasquita!....
Yo no encuentro otra palabra
que mejor, la puerta me abra
para expresarte mi amor.
Ahora que siento
que se abriga en mi un cariño
lo confieso, como un niño
así estoy.
Churrasca!...
mi churrasquita!....
entendé esta palabrita
que te dice tantas cosas....
y abrí tu corazón.

SOLÁ Artículos de metal

PIDA siempre los artículos de metal niquelados y plateados con

Asa Aislante Marca Solá

Con la ASA AISLANTE SOLÁ, servirá cómodamente el café cualquiera que sea su temperatura

CAFETERAS — LECHERAS — AZUCAREROS — COKTELERAS
COPAS — CENICEROS, ETC. — NIQUELADOS Y PLATEADOS

San Juan de Malta, 159 - Teléf. 53856 - BARCELONA

Rápidas Valls S. L. Tapias 4.

Figura 2. Recto y verso de uno de los folletos que se lanzaron sobre distintos barrios de Barcelona, como promoción del espectáculo de Francisco Lomuto en el Teatro Español (Archivo del autor).

Todo indica que Waitzman (Adolfo Waitzman Goldstein. Buenos Aires, 1932 – Madrid, 1998) llegó a España con el bailarín y coreógrafo Alfredo Alaria, que debutó en España en 1953, y visitó el país de manera recurrente en sus giras por Europa. En 1961 Alaria gestó *Diferente* (Luis María Delgado), y Waitzman compuso la música, reproduciendo así el tándem creativo de sus ballets. *Diferente* fue un singular filme musical, que todavía sorprende, y más cuando se conocen las condiciones de férrea censura del franquismo. *Diferente* era, y sigue siendo, una película claramente gay (Arce, 2019), cuyo estreno se permitió seguramente por falta de perspicacia de los censores de turno. Es además una película eminentemente coreográfica, alejada del modelo del cine musical español de la época. Por su música ganó la Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos de 1962. A partir de aquí, y salvo episódicas ausencias, Waitzman se afincará en España hasta la década de los ochenta, componiendo sesenta y cinco bandas sonoras[13]. Los directores con los que más trabajó fueron José María Forqué —aunque el director declaraba que «a partir de *Accidente 703*, compuso prácticamente la música de todas mis películas, hasta que se marchó de España» (Cebollada, 1993: 95) solo dieciocho de sus cincuenta largometrajes tienen música de Waitzman— y Luis María Delgado, para el cual compuso siete largometrajes. Compuso las bandas sonoras de algunos musicales emblemáticos del pop de los sesenta (Fraile, 2019), como *Escala en Tenerife* (1964, León Klimowsky), con el Dúo Dinámico; *Tengo 17 años* (1964, José María Forqué), con Rocío Dúrcal; *Los chicos con las chicas* (1967, Javier Aguirre), *Hamelín* (1967, Luis María Delgado), con Miguel Ríos, y *Dame un poco de amooor!* (1968, José María Forqué, Francisco Macián), con el grupo Los Bravos.

13 Que repasa de manera concisa Padrol (2011c)

No podemos tampoco olvidar su labor en televisión (TVE), en la traslación a la pequeña pantalla de obras de teatro como *El sombrero* (José María Forqué, 1969) o *Don Juan* (Antonio Mercero, 1974), o la dirección musical de programas de variedades como *Noche del sábado* (1965), *¡¡Señoras y señores!!* (Valerio Lazarov, 1974) y, más allá del periodo estudiado aquí, *300 Millones* (Gustavo Pérez Puig, 1977-1983) que parecía querer recuperar el sueño «panhispano» de los años treinta y cuarenta, ya que se retransmitía para todos los países miembros de la OTI (Organización de Telecomunicaciones Iberoamericanas) vía satélite, y en el cual Waitzman alternaba la dirección de la orquesta con Augusto Algueró.

Menos prolífico que Waitzman fue Waldo de los Ríos (Osvaldo Nicolás Ferrara. Buenos Aires, 1934 – Madrid, 1978)[14]. Como ya ocurriera con Maiztegui, había compuesto para el cine en Argentina, de donde vino en 1962 a España, que debía ser solo una escala hacia Colonia (Alemania), donde pretendía perfeccionar sus conocimientos autodidactas de música electrónica. Sin embargo, terminó por afincarse en Madrid, y fue el compositor estrella de la discográfica Hispavox, creador del llamado «sonido Torrelaguna» junto a Rafael Trabuchelli y el ingeniero de sonido chileno Mike Llewelyn-Jones. El primer encargo que recibió en España fue la composición de la sintonía del programa de TVE *Escala en Hi-Fi* (Fernando García de la Vega, 1963) que interpretaba Juan Erasmo Mochi, tras el paso de Pablo Sanz como primer presentador. A raíz del éxito del programa se pensó en realizar un largometraje homónimo (Isidoro M. Ferry, 1963) de cuyas músicas se encargó también el argentino.

A partir de este filme, ni él tuvo especial afinidad con ningún director de cine, ni ningún director de cine tuvo especial predilección por él, aunque a menudo se ha dicho que Narciso *Chicho* Ibáñez Serrador y él formaron tándem creativo. Es cierto que el director, también argentino, y amigo de De los Ríos desde su juventud, contó con él en algunas producciones emblemáticas que han devenido productos «de culto» con los años; pero en el grueso de la producción audiovisual de Waldo de los Ríos abunda la variedad de directores, como Pedro Lazaga, Hugo Fregonese, Vicente Escrivá, Antonio del Amo… sin que repitiese en demasiadas ocasiones. Para Chicho compuso, todavía en Argentina, las músicas de una serie de televisión emitida en el Canal 7, *Mañana puede ser verdad* (1962) que tuvo su equivalente español homónimo en 1964, en TVE, con un éxito notable. A raíz de este, Chicho planteó a TVE la realización de otra serie, ahora considerada mítica por muchos, *Historias para no dormir*. Quizás como natural continuidad de aquellas incursiones en el género fantástico y de terror, Chicho recurrió a De los Ríos en dos largometrajes que se sitúan entre lo más destacado del género en España: *La Residencia* (1969) y *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), aunque esta última entre ya en la etapa posterior a la dictadura de Franco, por muy poco.

Víctor Capblanguet (Víctor Ernesto Capblanguet Cupaiuoli. Buenos Aires, 1933 – Palma de Mallorca, 2020) estaba en Barcelona a finales de los sesenta, como pianista y arreglista del cantante Luis Aguilé, y compuso la banda sonora de varios cortometrajes de José Antonio Rivero para la productora Cine D'Or, estando también muy activo en el campo de la publicidad, con los estudios Moro (Madrid), llegando a ganar algunos premios internacionales por sus *jingles*[15]. Su único largometraje es la segunda película de Jaime Camino, *Mañana será otro día* (1967).

14 De cuya trayectoria en general puede consultarse un amplio relato en Pisano (1997), Padrol (2011a) y Fernández (2020).

15 Agradezco aquí la información y documentación facilitada por su hijo, Víctor Capblanguet Gray que, espero, sirva además para poder profundizar, en el futuro, en la obra de su padre.

Bebu Silvetti (Juan Fernando Silvetti Adorno. Quilmes, 1944 – Miami, 2003), que había llegado a España en 1955, solo tiene dos partituras en esta etapa en el cine español, aunque con un director tan emblemático del cine de vanguardia como José María Nunes: *Biotaxia* (1967) e *Iconockaut* (1975)[16]. Fueron películas realizadas en Barcelona, la misma ciudad cuyas cavas de jazz y clubs nocturnos frecuentaba Silvetti (Fabuel, 2011), bien como solista, bien como miembro del grupo Yerba Mate, actuando en locales como la boite Mario's, o el Pub 2'40, propiedad de Luis Sagnier, y nido de artistas sudamericanos que actuaban en directo, deleitando público tan selecto como Salvador Dalí, Joan Manuel Serrat, Tete Montoliu... y quien sabe si el propio Nunes.

De 1969 es la primera banda sonora en España de Ana Satrova (Ana Martha Satr Torres. Buenos Aires, 1935). Caso singular en el cine español: sus únicos diez largometrajes estuvieron siempre dirigidos por José María Zabalza, su esposo, abundando los westerns de serie B, como *Plomo sobre Dallas* (1970) o *Al oeste de Río Grande* (1983). Tras la muerte de su marido, no volvió a componer para el cine (Lluís i Falcó, 2011; Sánchez, 2015, 2016).

Carlos A. Vizziello (Carlos A. Vizziello Pilisi, Santa Fe, 1949) —que había llegado a España en 1971, con el Quinteto Vocal Santa Fe acompañando al cantante Alberto Cortez— tiene una contribución al cine español copiosa (veintitrés largometrajes), pero esta se inició en 1974, por lo que su vinculación a la etapa tratada en el presente texto es muy tangencial, con solo tres largometrajes durante la misma: *El mariscal del infierno / Los poseídos de Satán* (León Klimovsky, 1974), *Yo la vi primero* (Fernando Fernán Gómez, 1974) y *Ya soy mujer* (Manuel Summers, 1975)[17].

Caso similar es el del cantautor Eduardo Rodrigo (Luis Eduardo Rodrigo Espinosa. San Juan, 1943 – Madrid, 2017), también afincado en España, con un único largometraje dentro del franquismo: *Ambiciosa* (Pedro Lazaga, 1975). Protagonizado por Teresa Rabal, ya en esa época pareja sentimental del compositor, y con quien había grabado algunos singles para RCA, no se puede descartar que su intervención en dicho largometraje estuviera auspiciada por ella.

Pero no siempre existió esta integración en la industria y la sociedad españolas, y podemos establecer otros dos grupos: los que emigraron de Argentina a otros países, y los que se quedaron en su tierra natal. Todos contribuyeron con su música siempre a películas en régimen de coproducción, con algún porcentaje de intervención española.

2.3. Los que se quedaron, y los más internacionales

Lucio Milena (Luciano Budriesi. Módena, 1922 – Buenos Aires, ¿?), Tito Ribero (Amado Alberto Ribero. Buenos Aires, 1915 – 1984) —con más de doscientas películas en el cine argentino, siendo ocho de ellas coproducciones con España—, Astor Piazolla (Mar del Plata, 1921 – Buenos Aires, 1992)[18], y Jorge López Ruiz (La Plata, 1935 – Buenos Aires, 2018)

16 Aunque con posterioridad adquirió la nacionalidad mexicana y, en sus últimos diecisiete años de vida, la norteamericana, lo citamos aquí, ya que cuando compuso estas bandas sonoras conservaba la nacionalidad argentina.

17 Para su trayectoria, posterior a los márgenes temporales de este artículo, puede consultarse Padrol (2011b).

18 Remitimos al trabajo de Joaquín López (2006: 33-34) que analiza sucintamente una de sus dos únicas coproducciones hispano-argentinas: *María y la otra / Las locas del conventillo* (1966, Fernando Ayala). La otra es *La boutique / Las pirañas* (1967, Fernando Ayala).

(Ochoa, 2011a: 279), fueron parte de la «cuota» argentina de diversas coproducciones, componiendo y grabando en Argentina, sin viajar a España.

Especial atención merece la única película española a la que, presuntamente, puso música Atilio Stampone (Buenos Aires, 1926 – 2022), *La mano en la trampa* (Leopoldo Torre Nilson, 1961). Y decimos «presuntamente», porque en la ficha facilitada por el ICAA español[19], figura la autoría musical de Cristóbal Halffter, junto a Stampone e, incluso una obra de referencia como el *Diccionario del cine iberoamericano* (Ochoa, 2011c: 194) dice de la misma que «Junto al español Cristóbal Halffter pone música, y él realiza la dirección musical de otro film[20] de Torre Nilson, la coproducción hispano-argentina *La mano en la trampa* (1961)», y en la misma obra, en uno de los volúmenes dedicados a la antología de películas (García, 2011b: 919), si bien no se hace referencia alguna a esta dualidad autoral, se redunda en dirección musical de Stampone.[21] Sin embargo, localizadas varias copias de la misma película (vid. videografía), se acreditan distintos compositores según la copia sea argentina o española (figura 3). Lo «curioso» es que la música que suena en ambas no difiere ni en una sola nota. Es posible, aunque no probable por el momento, que la música fuese de Stampone, y que Halffter figurase como autor de la música en los créditos de la copia española (o viceversa), por motivos sindicales, o bien por alguna maniobra para manipular el reparto de los derechos sobre la música en uno de los dos países coproductores[22].

Luis Enríquez Bacalov (San Martín, 1933 – Roma, 2017) es suficientemente conocido, ya que se trata de un compositor de renombre internacional.[23] Sin embargo, en los años sesenta, cuando se inició su colaboración en producciones españolas, todavía no tenía el prestigio que ha llegado a tener con los años. Todas las películas en las que intervino en el cine español —diez entre 1964 y 1975— fueron coproducciones con participación italiana, país en el cual residía en aquella época. Idéntica situación la de Carlo Franci (Buenos Aires, 1927 – Città della Pieve, 2019)[24] que solo intervino en coproducciones con Italia. El también internacional Lalo Schifrin (Boris Claudio Schifrin. Buenos Aires, 1932), con cinco largometrajes «españoles», solo tiene uno en esta etapa, *Los cuatro mosqueteros. La venganza de Milady / The Four Musketeers* (Richard Lester, 1973), una súper coproducción en la que él participa por la parte estadounidense, país en el que residía y gozaba ya de una notable trayectoria.[25]

19 En https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=217150 [Consulta: 4 de junio de 2023]

20 Poco antes ha estado hablando de *El guapo del novecientos*, la primera película de Stampone para Torre Nilson.

21 Incluso Gan en su tesis de doctorado sobre Halftter (2003: 587) indica esta «coautoría».

22 Esta práctica fue habitual en coproducciones hispano-italianas, por una cuestión de reparto de derechos de autor, con claros indicios de fraude, como se constató en una investigación anterior (Lluís i Falcó, 2020). Además, entre las obras de Halffter registradas en SGAE no figura esta, aunque lo cierto es que tampoco figuran otras bandas sonoras suyas.

23 La información sobre el mismo puede ampliarse en Comuzio (2004: 46-48).

24 Remitimos de nuevo a Comuzio (2004: 291) para ampliar, aunque no en demasía, la información aquí reflejada.

25 Para mayor detalle de la misma, remitimos otra vez a Comuzio (2004: 828-831) que se explaya con profusión acerca de la vida y obra de este compositor argentino, que volvió a colaborar en el cine español en diversas ocasiones, a partir de la década de los ochenta en películas españolas como *Berlín Blues* (1988, Ricardo Franco) o *Tango* (1997, Carlos Saura); pero que ejerció su labor como compositor de cine mayoritariamente en el cine y la televisión de Estados Unidos, donde reside.

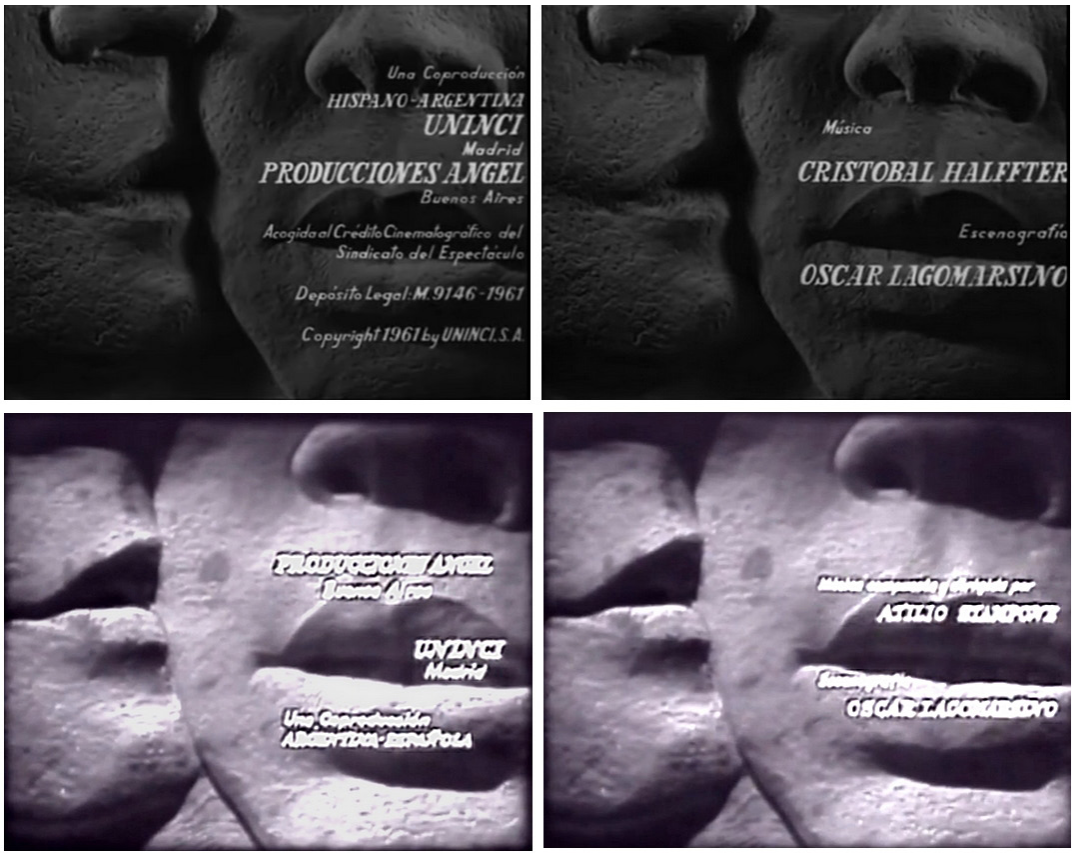


Figura 3. Créditos de *La mano en la trampa*, correspondientes a los campos de producción y composición musical. Arriba los de la copia española; abajo, los de la copia argentina (vid. videografía).

2.4. Los hermanos Canaro

Es obligado añadir en este apartado un punto y aparte para dos uruguayos: los hermanos Canaro. El primero, Francisco Canaro (Francisco Canarazzo. San José de Mayo, 1888 – Buenos Aires, 1964), aunque nacido uruguayo, fue presidente de la SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) nacida en 1936, adoptando la nacionalidad argentina en 1940. No obstante, solo una película «española» tiene en su filmografía «española»: la coproducción *La cumparsita / Canción de arrabal* (Enrique Carreras, 1961), en coautoría con Gregorio García Segura. Sin embargo, en esta última, y a falta de localizar una copia del filme, se hace difícil discernir si Canaro aportó algo más que canciones y la intervención en pantalla con su orquesta, teniendo en cuenta que en la ficha de Repertorio de SGAE solo figura García Segura como compositor.[26] Hueso (1998: 326-327) le atribuye también la coautoría de la banda sonora de *La próxima vez que vivamos* (Enrique Gómez, 1946) con Jesús García Leoz, aunque de nuevo el Repertorio de SGAE[27] no cita a Canaro, y proporciona a Alberto Soifer como coautor con García Leoz. Sabemos, por la discografía del filme[28], que en este se

26 Código de obra SGAE 2.212.887 / Código ISWC T-041.957.236-3.

27 Código de obra SGAE 2.171.048 / Código ISWC T-210.347.345-3

28 «La ribera», tango de la película *La próxima vez que vivamos*, A. Soifer, M. Romero. «El tortazo», milonga con refrán cantado, E. Maroni, J. Razano. Int.: Rafael Canaro y su orquesta típica, refrán cantado por Jorge Cardoso.- Barcelona: Compañía del Gramófono-Odeón, 1946.- 1 disco sonoro (6 min), 78 rpm, mono, 25 cm.

interpreta «La ribera», de Soifer, y que quien la interpreta es Rafael Canaro (Rafael Canarazzo. San José de Mayo, 1890 – Mar del Plata, 1972) a la sazón actuando con su orquesta en España, según se desprende del seguimiento de la hemerografía[29], por lo que quizás sea necesario reatribuir la autoría de esta banda sonora a Rafael (y no a Francisco).

3. MÉXICO, DESDE LA DISTANCIA... O CASI

La participación mexicana en el cine español (con ocho representantes) nada tiene que ver con la argentina, ya que la situación en México era muy distinta. La industria cinematográfica mexicana fue siempre una industria potente, que mantuvo el *studio-system*, dio mucha fuerza a los sindicatos, y el país tuvo durante estos años una situación económica más que estable, ya que estaban en pleno «Milagro mexicano», un periodo de crecimiento de veintidós años que se inició en 1952[30] De ahí que las migraciones de compositores mexicanos a España, tan comunes como hemos visto entre los argentinos, no se produjesen. Al contrario: México era un buen mercado a explorar para los productores cinematográficos españoles, y se orquestaron diversas coproducciones hispano-mexicanas, a pesar de la oposición del gobierno mexicano a la dictadura de Franco. La primera fue *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948) con Carmen Sevilla y Jorge Negrete como protagonistas, aunque con banda sonora del español Manuel López-Quiroga, dejando para las canciones la participación musical mexicana.

Solo José María Irueste (José María Irueste Germán, ¿México?, 1908 – ca. 1980) contribuyó a la banda sonora española residiendo aquí[31]. Precisamente sus dos únicas películas, *El pozo de los enamorados* (José H. Gan, 1943) y *La ciudad de los muñecos* (José María Elorrieta, 1946), ambas en coautoría con Fernando García Morcillo, son cercanas a varios estrenos teatrales en Barcelona, formando el mismo tándem compositivo: *Dos millones para dos* (en el Teatro Español, julio de 1943) (Zanni, 1943), y *Vacaciones forzosas* (en el Teatro Barcelona, marzo de 1948) (Zúñiga, 1948).

Manuel Esperón (Ciudad de México, 1911 – Cuernavaca, 2011), el más prolífico compositor mexicano en el cine español[32], visitó España en septiembre de 1956, pero manifestaba estar «de vacaciones» y que era su primera visita a España (F.C.P., 1956). Teniendo en cuenta que su primera película española, en coautoría con Augusto Algueró, *Dos novias para un torero / Dos charros y una gitana* (Antonio Román, 1956) se estrenó en el cine Rialto de Madrid el 6 de diciembre de ese mismo año, no se puede descartar que viniera además por asuntos profesionales relacionados con la misma, posiblemente ya en fase de postproducción.

Pero del resto de compositores mexicanos (vid. Anexo) que participaron en el cine de la etapa franquista no podemos constatar su presencia en territorio español, aunque a tenor

29 Cartelera de espectáculos del *ABC* (Madrid) entre 1942 y 1946.

30 Recomendamos la lectura de Dávalos (2011), especialmente los apartados III y IV —«La época de oro (1940-1952)» y «Crisis recurrentes (1952-1970)»—, en los cuales se explica, de manera sintética, la evolución de cine mexicano en estos años, que deriva hacia un cine de consumo popular, de menor calidad, pero rentable.

31 Aunque no se tiene la certeza de su lugar de nacimiento. Se sabe que era hijo de una mexicana y un español. Y de los años treinta hasta los cincuenta, el seguimiento de la hemerografía (*ABC* y *La Vanguardia española*) le ubican en España, donde compuso *Yola* junto a Juan Quintero Muñoz; pero los datos sobre su biografía son inciertos y demasiado dispersos. Ni siquiera González (2000) consigue facilitar datos significativos sobre su trayectoria.

32 Tello (2011) proporciona copiosa información sobre su trayectoria cinematográfica en México.

del volumen de su producción cinematográfica en su país,[33] y teniendo en cuenta que en todos los casos hablamos de coproducciones hispano-mexicanas (o mexicano-españolas, según la perspectiva), es poco probable que llegasen a pisar España.

4. ...Y LOS DEMÁS

El resto de los países hispanoamericanos que contribuyeron a la banda sonora española lo hicieron siempre en menor cuantía, siendo evidente el desequilibro —que se ha querido dejar patente también en la estructura del presente texto—, entre todos ellos y las dos cinematografías ya citadas: la argentina y la mexicana.

4.1. Cuba

Los compositores cubanos que intervinieron en el cine español pueden dividirse en dos grupos: aquellos que llegaron aquí simplemente de gira, antes de la revolución castrista de 1959, y los que llegaron buscando un lugar mejor en el que vivir tras el ascenso de Fidel Castro al poder. De los primeros, Eliseo Grenet y José García Baylac, son ajenos al marco cronológico del texto, ya que figuran en créditos del cine español anterior al franquismo.

Pero el cambio de paradigma político en Cuba con el triunfo de la revolución castrista, y la salida del presidente Fulgencio Batista en 1959 provocó, como vimos que ocurrió también en Argentina, el exilio de algunos artistas cubanos hacia otros países, principalmente Estados Unidos y España[34]. Tal es el caso de la cantante y actriz Elsa Baeza (Elsa Baeza Pacheco, Bayamo, 1947) que llegó a España en 1964, tras residir y estudiar en París, donde también trabajó como modelo (Baeza, 1967). Ya en España, el director Basilio Martín Patino la seleccionó para protagonizar *Nueve cartas a Berta* (1965). Su única composición para el cine fue para la película *Casi jugando…* (Luis Sánchez de Enciso, 1969) en la que también intervino como protagonista, junto al cantante pop Micky. A falta de poder visionar alguna copia del filme, solo podemos constatar la presencia de una canción homónima en el mismo, sin que podamos descartar la composición de los fondos instrumentales, con arreglos de José Chova, según se indica en el cartel de la película.

Ramiro Arango (Ramiro Ángel Arango Alsina. La Habana, 1924) llegó a España procedente de Cuba con la intención de realizar diversos documentales como director y productor, creando Arango Films S.L. Compuso la música de su documental *¡Qué vida esta!* (1971) y no volvió a dedicarse al cine tras la década de los setenta, viéndose implicado en turbios asuntos que le llevaron a prisión (Serrano, 2011).

4.2. Paraguay

Casto Darío Martínez Amarilla (Asunción, 1939) es el único paraguayo que localizamos en el cine español, componiendo bandas sonoras a partir de 1973. Su llegada a España se produjo como uno de los integrantes de Los Tres Sudamericanos, un popular trío que vino de gira por

33 Gustavo César Carrión participó en 346 películas, Gonzalo Curiel en 123, Rubén Fuentes en 29, pero con canciones en más de 170, Sergio Guerrero en 253, y Raúl Lavista en 352 (datos extraídos de Imdb, por lo cual deben tomarse como simple orientación).

34 Y, obviamente, no solo de artistas. Para entender el exilio cubano de 1961 es muy recomendable Redondo (2022).

Europa en 1962 y terminó afincándose en España[35]. En sus inicios, compartieron alojamiento con el ya citado Waldo de los Ríos, en Madrid, puesto que se conocían de Argentina, donde grabaron con el sello Columbia. Ya en España, como Columbia no disponía allí de estudios de grabación, grababan en Hispavox, donde volvieron a coincidir (Fernández, 2020). Pero pronto el trío, formado además por el matrimonio Alma María Vaesken y Johnny Torales, cambió de sello discográfico y, en consecuencia, de ciudad de residencia, ya que fueron artistas de la discográfica Belter (Barcelona) hasta finales de los setenta. Suyos fueron éxitos como «Me lo dijo Pérez» (1965) o «La chevecha» (1969), aunque ninguna de ellas compuesta por Casto Darío. Ya afincado en Barcelona, amplió sus estudios musicales con José García Gago, profesor de armonía y contrapunto del Conservatorio de Barcelona, y trabajó como compositor y arreglista hasta su regreso a Paraguay en 1984. Compuso para cine y publicidad, y suyas son las bandas sonoras de largometrajes tan opuestos como la película de terror *Emma, puertas oscuras* (José Ramón Larraz, 1973), la película infantil *Óscar, Kina y el láser* (José María Blanco, 1978) o *Vicios de mujer* (José Ramón Regueral, 1982), una muestra del cine erótico; estas dos últimas ya en etapa postfranquista y, en consecuencia, fuera de los límites de este trabajo.

4.3. Chile

La única participación de Salvador Candiani (Santiago de Chile, 1917 – 1969) en el cine «español» es la coproducción con Chile, *Cabo de hornos* (Tito Davison, 1955), aunque en algunos catálogos aparece como coproducción chileno-mexicana, sin intervención alguna de España, mientras que, en la ficha oficial proporcionada por el ICAA, consta como española[36]. La grabación, según consta en créditos (figura 4), corrió a cargo de la Orquesta Sinfónica Chilena, bajo la dirección del propio Candiani, lo cual nos indica, tenga o no participación española, que Candiani no viajó a España para su labor.

Figura 4. Crédito en el cual figura la autoría y la interpretación musical de *Cabo de hornos* (vid. videografía)

35 El 2 de diciembre de 1975, los tres obtuvieron la nacionalidad española (BOE, n.º 25, 26 de enero de 1976: 1916).

36 En https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=209850 [Consulta: 29 septiembre 2022].

4.4. Perú

Las dos únicas películas, en el cine español, del peruano Enrique Pinilla (Lima, 1927 – 1989) coinciden con su estancia en Madrid, ciudad a la que llegó en 1947, estudiando composición en Madrid, en el Real Conservatorio de Música, hasta 1958, y ampliando sus estudios de cine —había estudiado Filmología en la Sorbona de París— en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (Valcárcel, 2001; Cueto, 2011). Las dos (*Historias de Madrid*, Ramón Comas, 1956; y *El hombre que viajaba despacito*, Joaquín Luis Romero Marchent, 1957) las compuso en coautoría con el director, pero también compositor y estudiante del mismo Real Conservatorio, Jesús Franco, que en sus memorias confesaba que «sin su amistad, posiblemente yo no habría llegado a ser realizador, ni guionista, ni compositor» (Franco, 2004: 72).[37]

5. CONCLUSIONES

Durante el franquismo, treinta y siete compositores hispanoamericanos participaron en la composición de bandas sonoras musicales en el cine español, repartidos de la siguiente manera: Argentina (23), Cuba (2), Chile (1), México (8), Paraguay (1), Perú (1), y Uruguay (1). Diecisiete compusieron la música residiendo (aunque fuese de manera ocasional) en España, mientras que el resto lo hizo desde su país natal o de acogida. De los treinta y siete, solo hay dos compositoras, la argentina Ana Satrova y la cubana Elsa Baeza. Y, si nos fijamos en la evolución temporal de esas intervenciones (vid. Anexo), veremos cómo los años sesenta se presentan como la década de mayor presencia de latinoamericanos (especialmente argentinos) en el cine español.

El mayor flujo de compositores hacia el cine español se produjo desde las dos cinematografías latinoamericanas más desarrolladas, Argentina y México.

Los compositores argentinos presentan tres oleadas migratorias: la primera, previa al franquismo, fruto de giras ocasionales; la segunda, ya en los cuarenta, causa o consecuencia (resulta difícil discernirlo) de un decreto que facilitaba su inserción laboral y social, y una tercera, la más cuantiosa, a causa de la convulsa situación en Argentina, con sendos golpes de estado en 1955 y 1962. La mayoría de estos argentinos no solo se dedicaron a la música cinematográfica, y ejercieron otras labores musicales (cantantes, docentes, etc.). En los años 50 y 60, las bandas sonoras de compositores argentinos se asocian de manera recurrente a nombres de directores también argentinos (León Klimowsky, Tulio Demicheli, Luis César Amadori) igualmente afincados en España.

Los compositores mexicanos, sin embargo, intervinieron casi siempre desde la lejanía: la estabilidad económica y política del país no les provocó la necesidad de emigrar, y fueron la «cuota» mexicana de distintos acuerdos de coproducción. Su profesionalización en el medio fue mayor que en el caso de la mayoría de los argentinos presentes en el texto, dedicándose, en algunos casos, casi en exclusiva al cine.

El resto de los compositores de otros países accedió al cine español de maneras distintas, que pueden equipararse a las expuestas tanto en el caso argentino, como en el

37 Franco, en estas memorias, habla en numerosas ocasiones de Pinilla, al que le unía una gran amistad, y de sus distintos proyectos juntos. Para conocer la labor de Pinilla en España, es una lectura imprescindible.

mexicano. Algunos siguieron la traza de los argentinos y viajaron a España en busca de mejor fortuna; otros, como los mexicanos, trabajaron desde la distancia.

Como decíamos arriba, todas estas historias individuales, más o menos pequeñas, más o menos complejas, acaban dándonos una visión de conjunto de la intervención de compositores hispanoamericanos en el cine español del franquismo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Anuncio, «Obra de estampas folklóricas criollas. Argentinos en España», *La Vanguardia española*, 10 junio 1947, p. 9.

Anuncio, «Hoy, sensacional estreno […] Yo he visto la muerte», *ABC* (edición Sevilla), 10 de abril 1966, [p. 38].

Arce, Julio, «Una propuesta Diferente en la música cinematográfica española», *Cuadernos de Etnomusicología*, 13 (2019), pp. 47-65; <https://bit.ly/2lpiD5c> [Consulta: 4 junio 2021].

Baeza, Elsa, «Autobiografía de E. Baeza», *El Mundo Deportivo*, 26 de octubre de 1967, [p. 26].

Castán Palomar, F. (1947). «2 minutos en la calle con Alberto Soifer», *Primer Plano*, 351, 6 de julio de 1947.

Cebollada, Pascual, *José María Forqué. Un director de cine*. Madrid, Royal Books, 1993.

CIFRA, «Llega a Tenerife el 'Cabo de Hornos'. Diplomáticos y actores argentinos», *ABC* (Madrid), 23 de abril de 1947 (edición de la mañana), p. 12.

Comuzio, Ermanno, *Musicisti per lo schermo : Dizionario ragionato dei compositori cinematografici.* Roma, Ente dello Spettacolo, 2004, 2 vols.+CD-ROM.

Cueto, Roberto & Isaac León Frías, «Pinilla Sánchez-Concha, Enrique», en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. VI. Madrid, SGAE. 2011, p. 751.

Dávalos Orozco, Federico & Perla Ciuk, (2011) «México», en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. V. Madrid, SGAE. pp. 698-724.

Díaz López, Marina, «Cierta música lejana de la lengua: latinoamericanos en el cine español, 1926-1975», *Secuencias: Revista de historia del cine*, 22 (2005), pp. 76-106.

Díez Puertas, Emeterio, «Las negociaciones para el acuerdo cinematográfico de 1948 entre Argentina y España (1939-1948)», *Secuencias. Revista de historia del cine*, 35, (2012), pp. 59-83.

Díez Puertas, Emeterio, «El cine de Alejandro Casona y el fantasma de la Institución Libre de Enseñanza», *Revista de Literatura*, volumen LXXVII, 154, (2015), pp. 463-487. <10.3989/revliteratura.2015.02.006> [Consulta: 8 julio 2021].

EFE, «Una compañía argentina a España», *ABC* (Madrid), 15 de enero de 1947, p. 18.

Elena, Alberto, «Cruce de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América Latina» en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (eds.), *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000),* La Coruña, Vía Láctea, 2005.

Elena, Alberto, «Medio siglo de coproducciones hispano-mexicanas» en Eduardo de la Vega & Alberto Elena, *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*, Madrid: Filmoteca Española, 2009, pp. 279-303.

F.C.P. [¿Castán Palomar, Fernando?], «El compositor mejicano Esperón, en Madrid», *Primer Plano*, 830, 9 de septiembre de 1956.

Fabuel, Vicente, «Extravagante: Bebu Silvetti», *Efe Eme.com. Diario de actualidad musical,* 20 de noviembre de 2011; <https://www.efeeme.com/extravagante-bebu-silvetti/> [Consulta: 14 diciembre 2022].

Fernández, Miguel, *Desafiando al olvido. Waldo de los Ríos. La biografía*. Barcelona, Roca Editorial, 2020.

Fouz Moreno, María, *La música cinematográfica y de concierto de Isidro Maiztegui en el contexto hispano argentino. Migración, ideología e identida*d. Oviedo, Universidad de Oviedo (Tesis de doctorado inédita), 2018.

Fouz Moreno, María, «España en la música de Isidro Maiztegui. Herencia, ideología y migración», *Resonancias*, volumen 23, 45, (2019), pp. 121-146; <https://doi.org/10.7764/res.2019.45.5> [Consulta: 12 diciembre 2021].

Fouz Moreno, María, *La música de Isidro B. Maiztegui Pereiro en el contexto hispano-argentino. Migración, cine y sonidos de la identidad,* Granada, Editorial Libargo, 2022.

Fraile, Teresa, «Intercambios hispano argentinos en la música popular del cine de los años sesenta», en Laura Miranda y Lucía Rodríguez Riva, *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Vol. 1. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960),* Valencia, Shangrilá, 2019, pp. 228-250.

Franco, Jesús, *Memorias del tío Jess,* Madrid, Aguilar, 2004.

Fresno, Maruchi, «Un músico del cine argentino en España. Alberto Soifer», *Primer Plano*, 255, 2 de septiembre de 1945.

Gan Quesada, Germán, *La obra de Cristóbal Halftter, Creación musical y fundamentos estéticos*. Granada, Universidad de Granada (Tesis doctoral), 2003; <http://hdl.handle.net/10481/4561> [Consulta: 5 junio 2023].

García Brunelli, Omar, «Lomuto, Francisco» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. VI, Madrid, SGAE. 2000, pp. 988-989.

García Olivieri, Ricardo, «Argentina» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. 1, Madrid, SGAE. 2011a, pp. 420-442.

García Olivieri, Ricardo, «La mano en la trampa» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. X, Madrid: SGAE. 2011b, pp. 919-920.

Gómez Tello, «Quién es quién en la pantalla nacional. Alberto Soifer», *Primer Plano*, 448, 15 de mayo de 1949.

González Barroso, Mirta Marcela, «Migración, acentos y canciones en La Guitarra de Gardel» en Laura Miranda y Lucía Rodríguez Riva, *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Vol. 1. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960),* Valencia, Shangrilá, 2019, pp. 156-178.

González Peña, María Luz, «Irueste Germán, José María» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. VI, Madrid, SGAE, 2000, p. 487.

Hueso, Ángel Luis, *Catálogo del cine español. Volumen F4. Películas de ficción 1941-1950*. Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1998.

ICAA, *Boletín informativo. Películas. Recaudaciones. Espectadores*. [Madrid]: Gobierno de España. Ministerio de Cultura y Deporte, ICAA, 2021; <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:d7641b87-137e-4657-91a4-a243bf17d004/boletin-2021.pdf> [Consulta: 23 julio 2023].

L., [Crítica de *Yo he visto la muerte*], *ABC* (edición Sevilla), 12 de abril de 1966, p. 71.

Lluís i Falcó, Josep, «Un vals en el silencio de la madrugada: músicas y sonidos en Calle Mayor» en Cueto, Roberto (ed.), *Calle Mayor ...50 años después,* Valencia, Ediciones de la Filmoteca (IVAC), 2006, pp. 83-108.

Lluís i Falcó, Josep, «Satrova, Ana» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. VII, Madrid, SGAE, 2011. p. 822.

Lluís i Falcó, Josep, «El lado oscuro de la música italiana en el cine español del franquismo (1939-1977)» en Eduardo Uríos-Aparisi y Giovanni Spani (coords.), *Diálogos e influencias: cine y televisión en Italia y en España,* Holden, QuodManet, 2020, pp. 103-122.

López González, Joaquín, «La música cinematográfica de Astor Piazolla», *Imafronte*, 18, (2006), pp. 29-44; <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/36391> [Consulta: 20 junio 2021].

Marquerie, A., «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En el Fontalba se presentó con gran éxito la compañía de Arte Popular Argentino», *ABC*, 6 de mayo de 1947, p. 23.

Montsant, Oriol de, «Teatros. Una compañía de arte argentino a España», *La Vanguardia*, 25 de enero de 1947, p. 9.

Novaro, Marcos, *Historia de la Argentina: 1955-2020,* Buenos Aires, Siglo XXI, 2021.

Ochoa, Pedro, «López Ruiz, Jorge» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. V, Madrid, SGAE. 2011a, p. 279.

Ochoa, Pedro, «Soifer, Alberto» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. VIII, Madrid: SGAE. 2011b, pp. 117-119.

Ochoa, Pedro, «Stampone, Atilio» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. VIII, Madrid: SGAE. 2011c, pp. 193-194.

Oliván Plazaola, Montserrat, «Patrimonio cultural, películas cinematográficas y depósito legal» en *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*, Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios, año 15, 60, (2000), pp. 45-56. <https://www.redalyc.org/pdf/353/35306004.pdf > [Consulta: 6 mayo 2023].

Padrol, Joan, «Ríos, Waldo de los» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. VII, Madrid, SGAE. 2011a, pp. 380-382.

Padrol, Joan, «Vizziello Pilisi, Carlos» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. VIII, Madrid, SGAE. 2011b, p. 742.

Padrol, Joan, «Waitzman Goldstein, Adolfo» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) D*iccionario del Cine Iberoamericano*, vol. VIII, Madrid, SGAE. 2011c, pp. 746-747.

[Redacción], «Película de tres países, tres directores y nueve estrellas. Habla Alberto Soifer: "Mi mayor satisfacción, el acuerdo hispano-argentino"», *Primer Plano*, 629, 2 de noviembre de 1952.

[Redacción], «Luis Miguel Dominguín está rodando un film», *La Vanguardia*, 27 de mayo de 1965, p. 48.

[Redacción], «Cuarenta y tres películas optan a los Premios Sindicales Cinematográficos para 1966», *La Vanguardia*, 15 de enero de 1967, p. 52.

[Redacción], «Informaciones teatrales y cinematográficas. Yo he visto la muerte. Cine: Imperial», *ABC*, 13 de junio de 1967, p. 125.

Redondo Carrero, E., «España como país de asilo durante el franquismo: la recepción del exilio cubano (1961-1963)». *Historia y Política*, 48, (2022), pp. 367-396. <https://doi.org/10.18042/hp.2022.AL.05> [Consulta: 27 junio 2023].

Rouquie, Alain, *Poder militar y sociedad politica en la Argentina*. 1943-73 (2 vols.) Buenos Aires, Emecé, 1983.

Sánchez Rodríguez, Virginia, «Ana Satrova y la composición musical para el western español» en Bornay Llinares, J. A.; Romero Naranjo, F. J.; Ruiz Antón, V. J.; Vera Guarinos, J. (Coords.), *Fronteras reales, fronteras imaginadas,* Alicante, Letra de Palo, 2015, pp. 439-451.

Sánchez Rodríguez Virginia, «Una trabajadora de cine en clave musical: Ana Satrova», *Anuario Musical*, 71, (2016), pp. 233–250; <https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/204> [Consulta: 20 junio 2021].

Serrano Cueto, José Manuel, «Arango, Ramiro» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. I, Madrid, SGAE. 2011, p. 351.

Tello, Aurelio, «Esperón, González, Manuel» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. III, Madrid, SGAE. 2011, pp. 569-570.

Valcárcel, Édgar, «Pinilla, Enrique» en Emilio Casares Rodicio (ed. y coord.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. VIII, Madrid, SGAE, 2011, pp. 811-812.

Zanni, U.F., «ESPAÑOL. - Estreno de "Dos millones para dos"», *La Vanguardia,* 10 de julio de 1943, p. 7.

Zúñiga, Ángel, «Estreno de "Vacaciones forzosas", de Carlos Llopis y los maestros Irueste y García Morillo» [sic. i.e. Morcillo], *La Vanguardia*, 11 de marzo de 1948, p. 10.

LEGISLACIÓN CITADA (BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO)

BOE, n.º 133, 12 de mayo de 1948, p. 1866. «Decreto de 16 de abril de 1948 por el que se otorga a los ciudadanos argentinos que trabajen en España igualdad de trato que a los españoles, a efectos de carácter laboral y previsión social».

BOE, n.º 27, 1 de febrero de 1965, p. 1700. «Decreto 99/1965, de 14 de enero, por el que se crea la Junta de Censura y Apreciación de Películas».

BOE, n.º 50, 27 de febrero de 1965, pp. 3101-3105. «Orden de 10 de febrero de 1965 por la que se aprueba el Reglamento de la Junta de Censura y Apreciación de Películas».

BOE, n.º 25, 26 de enero de 1976, p. 1911-1916. «Resolución de la Dirección General de los Registros y del Notariado por la que, en cumplimiento de lo dispuesto en el artículo 223 del Reglamento del Registro Civil, se acuerda publicar la relación de concesiones de nacionalidad por residencia durante el segundo semestre de 1975».

VIDEOGRAFÍA

La mano en la trampa (Leopoldo Torre Nilson, 1961)
Copia argentina
<https://www.youtube.com/watch?v=ScmLaaRPNk8> [Consulta: 4 junio 2023]
<https://www.youtube.com/watch?v=LIFrcfLIbWw> [Consulta: 4 junio 2023]

Copia española
<https://www.youtube.com/watch?v=ib-duX-XQw4> [Consulta: 4 junio 2023]
<https://www.youtube.com/watch?v=-CFOe-flrdk> [Consulta: 4 junio 2023]

Cabo de hornos (Tito Davison, 1955) (fragmento)
<https://www.youtube.com/watch?v=4kSqtuwF8Uw> [Consulta: 29 septiembre 2022]

ANEXO

Tablas resumen por países de las participaciones de compositores latinoamericanos en el cine español (1940-1975)

Argentina

Nombre	1r film	Último film	País de residencia[38]	Cantidad (coprod.)[39]
Rafael Canaro	1946	1946	España	1 (1)
Francisco Lomuto	1948	1948	España	1
Alberto Soifer	1949	1949	Argentina/España	2 (1)
Isidro B. Maiztegui	1954	1966	España	31 (4)
Adolfo Waitzman	1961	1978[40]	España	65 (3)
Atilio Stampone	1961	1961	Argentina	1 (1)
Carlo Franci	1961	1964	Italia	4 (4)
Francisco Canaro	1961	1961	Argentina	1 (1)
Carlos Ferrari	1962	1962	Argentina	1 (1)
Jorge López Ruiz	1962	1964	Argentina	2 (2)
Sebastián Plana	1962	1962	Argentina	1 (1)
Tito Ribero	1962	1967	Argentina	8 (8)
Waldo de los Ríos	1963	1976	España	18 (3)
Luis Enríquez Bacalov	1964	1998	Italia	12 (12)
Lucio Milena	1965	1967	Argentina	3 (3)
Astor Piazzolla	1967	1967	Argentina	2 (2)
Bebu Silvetti	1967	1980	España	3
Guillermo Teruel	1967	1967	Argentina (?)[41]	1 (1)
Víctor Capblanguet	1967	1967	España	1
Ana Satrova	1969	1985	España	10
Lalo Schifrin	1973	2004	EEUU	5 (1)
Carlos Vizziello	1974	1986	España	23 (1)
Eduardo Rodrigo	1975	1982	España	2

38 Lo que se indica en todas las tablas del anexo es el país de residencia, aunque fuera ocasional, en el momento de la intervención en el cine español.

39 Se indican, en todas las tablas del anexo y entre paréntesis, de la cantidad total, cuántas fueron coproducciones solo con el país de origen y/o residencia del compositor.

40 No se ha querido omitir la trayectoria posterior al franquismo que tuvieron algunos compositores.

41 Se pensó en un principio que se trataba del compositor venezolano Guillermo Teruel Tossas (Ocumare del Tuy, 1918 - Caracas, 2014); pero de la información facilitada por su hijo, el compositor Ricardo Teruel, así como de otros datos obtenidos, se desprende que era «otro» Guillermo Teruel, no identificado, pero que podemos ubicar en Argentina: existen tres películas argentinas de la misma época, producidas por él, y una de las tres obras que tiene registradas en SGAE («Mis botas») es una chacarera argentina. Además, la única película española en la cual intervino, 40 grados a la sombra (1967, Mariano Ozores), es una coprodu*cción con Argentina*.

Uruguay

Nombre	1r film	Último film	País de residencia	Cantidad (coprod.)
Rafael Canaro	1946	1946	España	1

México

Nombre	1r film	Último film	País de residencia	Cantidad (coprod.)
José María Irueste	1943	1946	España	2 (2)
Gustavo César Carrión	1953	1981	México	5 (5)
Gonzalo Curiel	1955	1955	México	1 (1)
Sergio Guerrero	1955	1970	México	3 (3)
Manuel Esperón	1956	1967	México / España (?)	6 (6)
Raúl Lavista	1956	1976	México	2 (2)
Rubén Fuentes	1963	1964	México	2 (2)
Manuel Enríquez	1967	1967	México	1 (1)

Cuba

Nombre	1r film	Último film	País de residencia	Cantidad (coprod.)
Ramiro Arango	1968	1970	España	3
Elsa Baeza	1969	1969	España	1

Paraguay

Nombre	1r film	Último film	País de residencia	Cantidad (coprod.)
Casto Darío	1973	1982	España	5

Chile

Nombre	1r film	Último film	País de residencia	Cantidad (coprod.)
Salvador Candiani	1955	1955	Chile	1 (1)

Perú

Nombre	1r film	Último film	País de residencia	Cantidad (coprod.)
Enrique Pinilla	1956	1957	España	2