

---

## Música en el cine argentino clásico: perspectivas a través del trabajo de George Andreani<sup>1</sup>

Por Martín Farías\*

**Resumen:** Pese al importante desarrollo de los estudios sobre cine argentino clásico, el rol de la música y sus compositores continúa siendo un territorio poco explorado. Este ensayo examina la trayectoria del compositor George Andreani, quien se radicó en Argentina hacia fines de los años treinta desarrollando una prolífica carrera en el medio fílmico argentino y chileno hasta fines de los años cincuenta. Andreani forma parte de un flujo de trabajadores extranjeros que migraron a América Latina y se insertaron en las industrias cinematográficas locales aportando con su experiencia y oficio. Proponemos que el estudio de su carrera puede darnos luces valiosas para entender la importancia de la música del cine durante el periodo clásico, comprender de mejor manera cómo era el trabajo de los compositores, cuáles eran las necesidades de las compañías que los contrataban y de qué manera las influencias internacionales moldearon la creación músico-cinematográfica a nivel local.

**Palabras clave:** música en el cine, George Andreani, Josef Kumok, cine argentino clásico

## Música no cinema argentino clássico: perspectivas a partir do trabalho de George Andreani

**Resumo:** Apesar do importante desenvolvimento dos estudos sobre o cinema argentino clássico, o papel da música e de seus compositores continua sendo um terreno pouco explorado. Este ensaio examina a trajetória do compositor George Andreani, que se radicou na Argentina no final dos anos 1930, desenvolvendo uma prolífica carreira nos meios cinematográficos argentino e chileno até o fim dos anos 1950. Andreani formava parte de um fluxo de trabalhadores estrangeiros que migraram para a América Latina e se inseriram nas indústrias cinematográficas locais, fazendo aportes com sua experiência e seu ofício. Argumentamos que o estudo de sua carreira pode nos dar luzes valiosas para entender a importância da música de cinema durante o período clássico, compreender melhor como era o trabalho dos compositores, quais eram as necessidades das empresas que os contratavam e de que maneira as influências internacionais moldaram a criação músico-cinematográfica em nível local.

**Palavras-chave:** música no cinema, George Andreani, Josef Kumok, cinema argentino clássico.

---

<sup>1</sup> Artículo realizado en el marco del Postdoctorado en el Extranjero financiado por Becas Chile-ANID, folio 74200021.

## **Music in the Argentine Classical Cinema: perspectives through the work of George Andreani**

**Abstract:** Despite the significant development of Argentine Classical Cinema studies, the role of music and its composers remains unexplored. This article examines the trajectory of composer George Andreani who arrived in Argentina towards the end of the 1930s, initiating a prolific career in the film music field in both Argentina and Chile until the late 1950s. Andreani was part of a flux of foreign workers who migrated to Latin America to work in the national film industries. Focusing on Andreani's career, his experience and skills, sheds light on the relevance of film music during the Golden Age of Argentine Cinema, and allows a better understanding of the role of film music composers, the requirements of the studios, and the way international influences shaped film music composition at a local level.

**Key words:** film music, George Andreani, Josef Kumok, Argentine classical cinema

**El presente trabajo obtuvo la primera mención en el 10° Concurso de Ensayos sobre Cine y Audiovisual “Domingo Di Núbila”, organizado conjuntamente por AsAECA y el 37° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en 2022. El jurado estuvo compuesto por Jimena Cecilia Trombetta, Maximiliano Ignacio de la Puente y Cristina Andrea Siragusa. Se presenta aquí una versión acortada del ensayo.**

### **Introducción**

En su estudio sobre trabajadores extranjeros en el cine latinoamericano, Nicolas Poppe plantea que, a pesar de sus considerables aportes, estos han sido generalmente ignorados por la historiografía pues ha prevalecido el foco en la idea de nación (2021: 3-4). Siguiendo esta propuesta, consideramos al compositor George Andreani como parte de un flujo de trabajadores que migraron a América Latina y se insertaron en las industrias cinematográficas locales aportando con su experiencia y oficio. Si observamos la carrera de este

---

compositor en particular, podemos advertir qué miradas panorámicas sobre la música de cine del periodo han pasado por alto. Este foco más específico nos va a permitir comprender de mejor manera cómo era ser compositor de cine en aquellos años, los requerimientos por parte de las compañías que los contrataban y de qué manera las tendencias e influencias internacionales moldearon la creación musical para cine a nivel local.

En general, los estudios sobre música en el cine latinoamericano han tendido a privilegiar el análisis de procesos más amplios en los que se insertan los compositores (Avila, 2019; Chalkho, 2016 y 2021; Farías, 2021). Cuando han considerado carreras específicas se ha tratado generalmente de compositores que, pese a no tener una carrera dilatada en el cine, poseen un prestigio en el medio musical (Schwartz-Kates, 2006; López, 2008). Así, el interés por su música cinematográfica está dado fundamentalmente por conocer esta otra faceta de su trayectoria.

En el caso de George Andreani estamos ante un compositor prolífico, con un centenar de cintas a su haber, pero que no fue una figura particularmente reconocida en el medio artístico. De hecho, nunca obtuvo el premio que otorgaba la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina a la mejor partitura.<sup>2</sup> No es el interés de este estudio reclamar reconocimiento para este compositor ni señalar que es una especie de genio cuya obra aún está por descubrirse. Lejos de esas retóricas, el objetivo es analizar cómo la carrera de Andreani está imbricada con las trayectorias y transformaciones que vive el cine argentino del periodo clásico.<sup>3</sup>

Este estudio adscribe a la perspectiva promovida por algunas investigaciones para pensar a los músicos no solamente como artistas sino también como

---

<sup>2</sup> Información disponible en <https://academiadecine.org.ar/premios-anuales/>

<sup>3</sup> Tomamos como referencia el marco temporal propuesto por Claudio España desde 1933 y 1957 (2000: 22).

---

trabajadores (Kraft, 1994; Williamson y Cloonan, 2017; Karmy, 2021). Si vemos a Andreani como un trabajador que hizo parte de la industria cinematográfica será posible entender de mejor manera su labor, los requerimientos por parte de las empresas y directores con los que trabajó, y al mismo tiempo evitar las limitantes retóricas de genialidad e inspiración del artista.

Este ensayo ofrece una reconstrucción de la trayectoria laboral de Andreani. Se analiza su llegada a la Argentina, su inserción en el medio local y los principales hitos de su carrera en el cine, como su contratación en Lumiton, su paso por la empresa fílmica estatal chilena Chilefilms, su consolidación en la industria argentina y el declive de su carrera en línea con la caída del modelo de estudios a comienzos de la década del cincuenta. Finalmente se proponen algunas conclusiones.

### **George Andreani y la música de cine en Argentina**

Con la llegada del cine sonoro a los países latinoamericanos comienza un periodo de ajustes a esta nueva modalidad que provoca discusiones y definiciones en cada país. En el caso argentino hay una asimilación relativamente rápida de la nueva tecnología en comparación con países como Chile, Colombia o Perú, que tardaron prácticamente toda la década del treinta en dar continuidad a su producción fílmica con sonido sincrónico. Como sostiene Matthew Karush (2007), los realizadores argentinos intentaron imitar el modelo hollywoodense tanto en términos ideológicos como tecnológicos, pero al mismo tiempo necesitaban dar una particularidad a su producción para poder atraer a los públicos locales. En esa búsqueda van a apoyarse en la cultura popular ligada al tango, el melodrama y la tradición de teatro popular que venía desarrollándose en el país (Ibid.). Cecilia Gil Mariño (2013) afirma que la incorporación del tango al cine fue un proceso marcado por la convergencia de las diferentes industrias del entretenimiento, que incluyó el surgimiento de varias radioemisoras, el crecimiento de los mercados editoriales y discográficos, así como las publicaciones especializadas. De ese modo, ganaron terreno el sainete

---

y el tango, que se convirtieron en representantes de un sentido de argentinidad, y que tenían, como bien señala Karush, “obvias connotaciones de clase” (2007: 302), pues representaban y se dirigían hacia las clases trabajadoras incomodando a las elites y al mundo intelectual.

Luego de las primeras producciones sonoras estrenadas en 1933 por Argentina Sono Film y Lumiton, comienzan a establecerse diversas empresas filmadoras ampliando la realización nacional. En 1937 se estrenaron 41 películas y al año siguiente existían ya 29 estudios en Buenos Aires (Falicov, 1998). Hacia fines de la década del treinta comienza un giro en los contenidos del cine argentino, con el fin de atraer a los sectores más acomodados de la sociedad (Karush, 2007). Los productores deciden reorientar la producción hacia un estilo más cosmopolita para llegar así a la burguesía local, y se establecen dos géneros dominantes: el melodrama y la adaptación de clásicos internacionales (Falicov, 1998). Andreani se va a sumar a estas tendencias, sobre todo a través del trabajo con el director Carlos Hugo Christensen, con quien colabora permanentemente desde 1940.

### **De Kumok a Andreani**

A su llegada a Buenos Aires en 1937, el compositor polaco Josef Kumok cambia su nombre y asume el seudónimo que lo acompañará por el resto de su carrera: George Andreani. La decisión responde al hecho de que su hermano Herman Kumok ya era conocido en el medio radial como director de orquesta. Para evitar tener a otro maestro Kumok, Josef habría optado por un seudónimo (Glocer, 2018: 50).<sup>4</sup> No obstante, más allá de lo práctico, el cambio tiene implicancias muy simbólicas. La elección de un nombre de origen inglés y un apellido italiano le da al compositor una identidad cosmopolita, al tiempo que lo aleja de sus orígenes judíos. Es probable que esta estrategia respondiera a la necesidad de

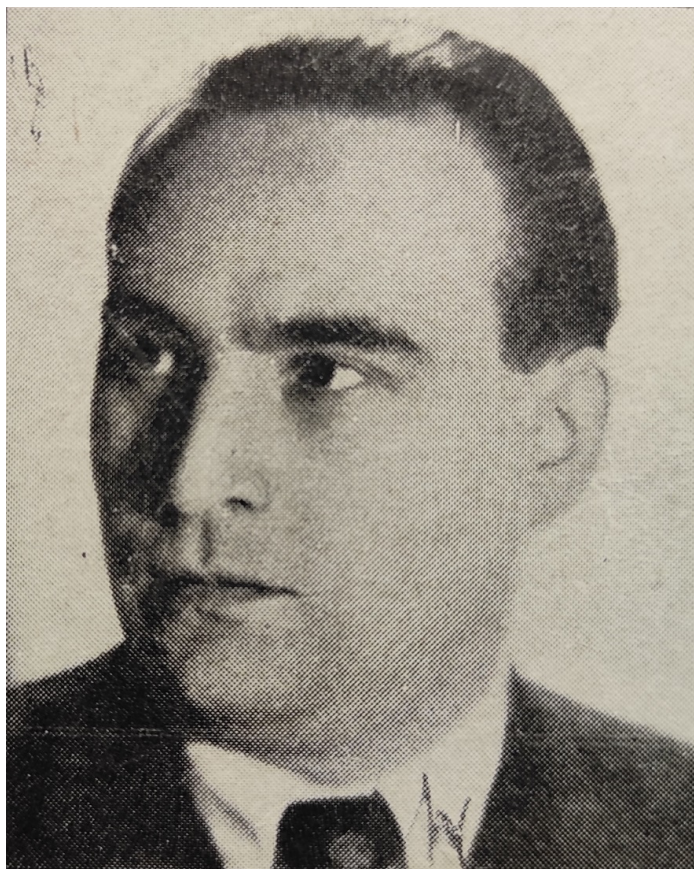
---

<sup>4</sup> Cuando se presentó por primera vez en Radio Splendid fue anunciado como “Joseph Kumovski” (*Sintonía*, 11 de marzo de 1937), un primer seudónimo que rápidamente fue desechado en favor de George Andreani.

insertarse en el medio musical argentino evitando una adscripción directa al judaísmo. Hay que recordar que el antisemitismo en Argentina se había acrecentado ante el flujo migratorio desde Europa (Glocer, 2016).

Algunas voces en el medio artístico veían con preocupación la llegada de músicos extranjeros, pues supuestamente perjudicaría a los artistas nacionales. A comienzos de 1937, la revista *Sintonía* afirmaba que “la contratación o invasión de elementos extranjeros” se traduciría en el “cese de las actividades de los artistas del país” (28 de enero de 1937). En la misma línea sugerían que, ante las dificultades económicas de sus países de origen, los músicos extranjeros veían a la Argentina como “una especie de tierra de Canaán o prometida” (21 de enero de 1937), en clara alusión al origen judío de algunos de estos músicos. En ese contexto, no es de extrañar que Andreani viera con cierta preocupación sus posibilidades de insertarse en el medio artístico local.

El cosmopolitismo de Andreani se manifiesta también en su visión sobre el cine y su trabajo musical. A pocos meses de su llegada a Buenos Aires, manifestaba que el cine argentino le parecía “excesivamente localista” y que su música de fondo estaba “muy lejos de tener la eficacia descriptiva y emocional” (*Radiolandia*, 5 de junio de 1937). El diagnóstico tiene sentido si pensamos que, durante sus primeros años, el cine sonoro argentino apostó por el retrato local y la prominencia del tango, mientras que la composición de músicas de fondo había tenido aún muy poco desarrollo. La llegada de Andreani en 1937 coincide con un momento de inflexión en el cine argentino hacia fines de la década del treinta, que Falicov (1998) ha descrito como un refinamiento dirigido a las clases medias y la burguesía. Esto se verá en parte importante de la producción de la década del cuarenta, que es cuando Andreani comienza a trabajar en forma más sostenida en Lumiton. Es un momento de transformaciones para el medio argentino y de apertura a nuevas formas de lo cinematográfico.



George Andreani (*Sintonía*, 23 de julio de 1941: 1)

### Filmografía y contrataciones

Los datos sobre la filmografía de Kumok antes de su llegada a Buenos Aires son algo difusos. Considerando largometrajes, un corto y una película inconclusa en la que el compositor colaboró contamos 23 films para el cine checoslovaco, aunque otras fuentes mencionan números más altos.<sup>5</sup> Lo que está claro es que cuando Andreani llegó a Buenos Aires, la composición musical para cine no es un área particularmente desarrollada. Hacia fines de 1937, los compositores con más experiencia en el mundo del cine en Argentina eran Alberto Soifer, que había escrito música para siete producciones, y José Vázquez Vigo, con nueve

---

<sup>5</sup> En una entrevista a Andreani en los años cuarenta fue consignada la cifra de 38 cintas para el cine checoslovaco (*Qué sucedió en 7 días*, 21 de enero de 1947). Este número fue reproducido en otros documentos como carátulas de discos y textos de carácter biográfico como fue *Trayectorias musicales judeo-argentinas* (Epelbaum, Gover y Nasatsky, 1998: 11). Sin embargo, no se ha encontrado información alguna sobre esas realizaciones.

---

cintas a su haber. Otros nombres, como Mario Maurano, Rodolfo Sciammarella y Alejandro Gutiérrez del Barrio, habían recién comenzado o estaban por comenzar sus carreras en el cine, aunque ganarían gran experiencia en la década del cuarenta. Andreani tenía una carrera mucho más extensa que los compositores locales, y era por lejos el músico con más trayectoria en el cine argentino a su llegada.

Con los años, Andreani llegó a trabajar en 84 películas entre Argentina y Chile. El compositor trabajó con una diversidad de directores del cine argentino y, en menor medida, del chileno de todo el periodo clásico. Su colaboración principal fue con el realizador Carlos Hugo Christensen en 23 producciones. Trabajó también con otros directores renombrados como Manuel Romero, Carlos Schlieper y Arturo García Buhr, entre otros. Esta diversidad responde en buena medida al rol que tenía Andreani como compositor estable de un sello grande como Lumiton, pues le correspondía trabajar con los distintos directores convocados por la empresa. Además, el músico participó en producciones de otras compañías y realizaciones independientes, ampliando aún más sus horizontes.

El hecho clave para su inserción en el medio fílmico argentino fue su contratación en Lumiton. Sus primeros trabajos para esta compañía fueron bastante esporádicos. Comenzó con *Fuera de la ley* (Manuel Romero, 1937), realizada al poco tiempo de su llegada a Argentina. Casi un año después vino *La chismosa* (Enrique Susini, 1938), y dos años más tarde *El inglés de los güesos* (Carlos Hugo Christensen, 1940). Recién después de esta tercera producción, su carrera en el cine argentino se vuelve más estable. Entrevistado a mediados de 1941, contaba ya seis películas argentinas con su partitura y afirmaba que su trabajo con Lumiton limitaba su tiempo para poder figurar en la programación de Radio Splendid, donde trabajaba desde su llegada al país (*Sintonía*, 23 julio 1941: 76-77). Durante 1941 volvió a trabajar con Christensen y Susini, mientras que en 1942 tiene su año más prolífico hasta entonces, con siete estrenos.



---

En sus primeros años, Lumiton tuvo a Alberto Soifer como principal compositor, que trabajó en varias de las cintas de Manuel Romero durante la década del treinta. A comienzos de los cuarenta comienzan a figurar Rodolfo Sciammarella y Enrique Delfino, conocido como Delfy. Si observamos los créditos de las producciones del sello por aquellos años vemos que, por un breve periodo, comprendido entre 1939 y 1941, hubo una cierta división de tareas en el área musical de la compañía. Francisco Balaguer realizó la dirección musical y orquestación mientras la composición estuvo a cargo de Sciammarella y Delfino. No obstante, esta modalidad de trabajo va a volver a ocurrir solo excepcionalmente en la filmografía de Lumiton, justamente a partir de la llegada de Andreani. Es más, la presencia de varios compositores en el sello llegará solamente hasta 1944, pues desde 1945 hasta la quiebra de la compañía en 1952, Andreani fue el único compositor. Es probable que la crisis del cine argentino durante la Segunda Guerra Mundial afectara la permanencia de compositores en el sello, pero cabe preguntarse también hasta qué punto el músico pudo haber buscado posicionarse en ese lugar. Si pensamos que en ese momento su experiencia en Checoslovaquia lo convertía en el compositor más experimentado del cine local, es probable que el sello decidiera ir otorgándole más y más responsabilidades. Asimismo, hay que considerar que, como veremos, en su paso por Chile ocurrió un fenómeno parecido.

De las 97 películas producidas por Lumiton, Andreani escribió la partitura de 50. Es decir que más de la mitad de la producción del sello lleva su música, y eso es bastante significativo para pensar hasta qué punto la labor de un músico en particular puede delinear el estilo de una compañía. Si bien el trabajo de Andreani trasciende lo realizado por Lumiton, y asimismo la producción de la empresa va más allá de la relación con este compositor, este vínculo no debiera ser pasado por alto para entender la trayectoria de uno de los sellos más importantes del periodo clásico. De hecho, en su estudio sobre esta compañía, Gabriela Fabbro destaca como un aporte fundamental el trabajo de Andreani,

---

especialmente junto a Christensen para “ilustrar y sugerir con sus bandas el clima de misterio y peligroso encanto de los films del autor” (2000: 241).

### **La crítica sobre música de cine**

La música del cine argentino no fue un aspecto que interesara particularmente a la crítica ni a la prensa especializada. La atención de los medios a la hora de un nuevo estreno estaba concentrada en el desempeño de sus protagonistas y del director. Otros elementos como la fotografía, el decorado y la música quedaban en segundo plano, y muchas veces ni siquiera eran mencionados. Si revisamos las críticas dedicadas a los films en que Andreani trabajó podemos distinguir comentarios muy breves y solo excepcionalmente alguna que otra mención que pudiera dar más luces sobre sus tareas. Algunas partituras de gran elaboración escritas por Andreani u otros compositores del periodo eran brevemente calificadas con adjetivos que poco y nada decían sobre todo ese trabajo. Una de las expresiones más habituales era que la música resultaba “adecuada” o “agradable” aunque había muy pocas pistas de qué es lo que se consideraba una música de esas características.

Un punto que se repite en varias reseñas es una suerte de exceso en la música de Andreani, ya sea en términos de volumen y presencia como en una prominencia de lo musical. Por ejemplo, la partitura de *Embrujo* (Enrique Susini, 1941) fue considerada “interesante” aunque “excesiva al extremo de resultar inoportuna en algunos momentos” (*Heraldo del cinematografista*, 25 de junio de 1941: 98).<sup>6</sup> Asimismo, *Las seis suegras de Barba Azul* (Carlos Hugo Christensen, 1945) fue criticada porque su música subrayaba “con demasiada evidencia” las situaciones cómicas (*Heraldo*, 15 de agosto de 1945: 45). En el caso de *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Christensen, 1946), la partitura fue considerada “discreta”; se criticaron “algunas estridencias”, y que no se escuchaba bien en los momentos finales (*Heraldo*, 20 de noviembre de 1946: 201). Algo similar

---

<sup>6</sup> En adelante, *Heraldo*.

---

ocurrió con la música de *El inglés de los güesos* que fue considerada “de calidad”, aunque cuestionada por su volumen “excesivo” (*Heraldo*, 11 de septiembre de 1940: 162).

Varios de estos comentarios tienen relación con la mezcla de sonido y no con la labor del compositor. Sin embargo, llama la atención esta asociación de la música de Andreani con el exceso, con una presencia que se vuelve demasiado prominente. Si escuchamos sus composiciones para el cine argentino podemos notar una cierta grandilocuencia, un uso marcado de volúmenes altos y una orquestación llena e intensa. Es probable que este estilo no fuera del agrado de parte de la crítica, pues ponía en tensión una de las convenciones respecto a la música de cine que se puede resumir en el lema “la mejor música de cine es la que no se escucha”, es decir que ésta cumpla con las tareas que se le asignan pero que no llame mucho la atención. Claudia Gorbman afirma que una de las características del modelo de acompañamiento del Hollywood clásico es justamente que la música no debe escucharse en forma consciente ni tampoco visualizar su fuente (1987: 73). Así, las críticas hacia este exceso en la música de Andreani parecen apuntar a momentos en que ésta se aleja del paradigma hollywoodense, que era el referente obligado para la composición musical cinematográfica del periodo, para hacerse notar.

La valoración positiva del trabajo musical rara vez era acompañada de comentarios más específicos. Algunas excepciones fueron *En el último piso* (Catrano Catrani, 1942), cuya partitura fue destacada por acentuar “el tono risueño de varios pasajes” (*Heraldo*, 15 de abril de 1942: 57). De igual modo, la música de *Una luz en la ventana* (Manuel Romero, 1942) fue valorada por aportar a la creación de una “atmósfera de terror” (*Heraldo*, 20 de mayo de 1942: 82). El trabajo de Andreani fue también celebrado en *Los chicos crecen* (Carlos Hugo Christensen, 1942) por subrayar “eficientemente las abundantes partes dramáticas” (*Heraldo*, 5 de agosto de 1942: 136). Como vemos, la valoración positiva responde generalmente a músicas que contribuyen a las escenas

mediante atmósferas y acentuaciones, pero que no distraen ni se tornan demasiado prominentes.

Ahora bien, en algunos casos este rol más secundario o acotado de la parte musical tampoco era bien visto por la crítica. Por ejemplo, *16 años* (Carlos Hugo Christensen, 1943) fue cuestionada por su “ajustado fondo musical” en que “un solo leit-motiv se repite” (*Heraldo*, 19 de mayo de 1943: 67). Si bien es cierto que hay un leitmotiv dominante, el trabajo musical es bastante más detallado que esa sola pieza. Uno de los ejemplos más curiosos es el de *Safo, historia de una pasión* (Carlos Hugo Christensen, 1943) cuyo fondo musical fue considerado “sugestivo aunque algo monótono” (*Heraldo*, 22 de septiembre de 1943: 177). El comentario resulta bastante desproporcionado debido al nivel de elaboración de la partitura de Andreani. Hay un trabajo muy minucioso de leitmotiv y variaciones que, como ha analizado Rosa Chalkho, delinea desde la esfera sonora a los personajes femeninos al tiempo que subraya eficazmente “los climas y emociones” (2021: 147).



George Andreani retratado por *Radiolandia* (12 de noviembre de 1938).

### **Crisis en Argentina y llegada a Chile**

El cine argentino vivió una importante crisis debido al bloqueo económico por parte de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. Como documenta Falicov (2006), Argentina entonces se perfilaba como la productora de películas más importante y prolífica de América Latina hasta que la imposibilidad de acceder a película virgen redujo enormemente la producción.

Si revisamos la filmografía de Andreani en este periodo vemos que el número de películas en las que trabaja desciende marcadamente. De siete cintas con su nombre en 1942 pasa a solo dos en 1943 y dos para 1944. Además, en algunos casos su participación no está en la composición, sino solamente en dirección orquestal o arreglos, como ocurre en *Se rematan ilusiones* (Mario Lugones, 1944) y *Rigoberto* (Luis Mottura, 1945), cuya música fue compuesta por Enrique Delfino. Ante la crisis, parece ser que Lumiton repartió el escaso trabajo entre sus músicos. Estas circunstancias llevarán a Andreani a buscar oportunidades de trabajo en Chile.

La década de 1940 marcó un punto de inflexión para el cine chileno. Luego de una difícil asimilación de la tecnología de sonido sincrónico durante los treinta había por fin perspectivas de desarrollo. Entre las diversas iniciativas, la empresa estatal Chilefilms apareció como el puntal que podría lograr la industrialización e internacionalización de la producción local. Como afirma María Paz Peirano (2014), la creación de esta empresa buscó contribuir a la construcción de una imagen de modernidad en un momento de definiciones identitarias del país, que se batían entre discursos localistas y cosmopolitas. La empresa tuvo como referente el modelo de estudios norteamericano, aunque veía con interés los modelos de producción de México y Argentina. Así, fueron contratados por Chilefilms un número importante de realizadores, actores, actrices y personal técnico desde Argentina, pues se consideró que su experiencia daría el impulso necesario al medio cinematográfico local (Ibid.).

En aquellos años, el grueso de los compositores ligados al cine chileno venía del mundo de la música popular, la radio y la industria discográfica. Eran músicos que escribían y publicaban canciones, participaban y dirigían conjuntos, orquestas de radio, realizaban arreglos, orquestación e interpretación y desde ese medio fueron llegando al cine (Farías, 2021). Sin embargo, Chilefilms no contrató a ninguno de estos compositores, pues buscaban un estilo que se acercara más al modelo de acompañamiento del Hollywood clásico.

Las decisiones de la empresa en este ámbito habían sido bastante erráticas, convocando a diferentes compositores para cada producción, e incluso usando una compilación de música preexistente. La contratación de Andreani produjo continuidad en la compañía definiendo un estilo muy claro en línea con el modelo hollywoodense. De modo similar a su llegada a Buenos Aires, cuando fue contratado en Chile tenía en su haber una vasta experiencia en el medio cinematográfico, con más de 40 producciones en su filmografía. Mientras, los compositores chilenos más relevantes en su medio habían escrito música para cuatro o cinco realizaciones.

A mediados de 1945 en Chile, la revista *Ecran* anunciaba la contratación del director argentino Carlos Hugo Christensen por parte de Chilefilms para dirigir una cinta que aún no tenía nombre, pero que sería *La dama de la muerte* (1946) (*Ecran* 756, 17 de julio de 1945: 3). Se lo describía como el “realizador de *Safo*”, lo que da cuenta de la popularidad de *Safo, historia de una pasión* (1943), cuya música corrió por cuenta de Andreani. A pesar de esto hay que considerar que ni Christensen ni Andreani eran particularmente conocidos en Chile en aquellos años. Días más tarde, una entrevista al guionista Cesar Tiempo daba por primera vez luces de la contratación de Andreani como parte del equipo de Christensen. El testimonio destacaba la “absoluta libertad” que dio la empresa chilena al director, permitiéndole no solo proponer el libreto sino también elegir a intérpretes y técnicos (*Ecran* 757, 24 de julio de 1945: 8).

---

A fines de 1945, en un viaje a Buenos Aires, el presidente de Chilefilms Mariano Puga sostenía que la empresa rodaría ocho películas durante el año venidero (*Heraldo*, 14 de noviembre de 1945: 172). Semanas más tarde, otro medio destacaba “el aporte” de los “artistas y directores argentinos en Chile” y los planes de construcción de estudios donde se contrataría también a figuras del cine argentino (*Antena*, 8 de enero de 1946). Más adelante, un reporte describía como “una verdadera colonia argentina” al grupo de artistas de paso por Chile para participar en las producciones locales (*Antena*, 30 de abril de 1946).

Aunque hoy sabemos que muchos de esos planes nunca llegaron a materializarse, es indudable que en aquel momento la inserción en el medio chileno parecía un camino promisorio para el compositor. Hay que considerar además que durante el periodo en que éste trabajó en Chile, su labor en Argentina continuó. Debido a la cercanía geográfica, el músico debe haber visto factible moverse entre Buenos Aires y Santiago, sobre todo considerando la buena acogida que su trabajo comenzaba a tener en el medio chileno. De hecho, cuando aún no se estrenaba *La dama de la muerte*, la prensa anunciaba que Andreani trabajaría como compositor en *Encrucijada*, una producción independiente dirigida por Patricio Kaulen (*Ecran* 791, 19 de marzo de 1946: 22).<sup>7</sup>

En junio de 1946 la prensa señaló que, por problemas en los laboratorios chilenos, *Encrucijada* sería finalizada en Buenos Aires, y se afirmaba que Andreani pondría allí “la música de fondo” (*Ecran* 803, 11 de junio de 1946: 14). Esto, junto a los crecientes estrenos con su música en Argentina, sugiere que el trabajo del compositor fue realizado en un tránsito constante entre Buenos Aires y Santiago. De hecho, un mes después se anunciaba el viaje de Andreani a

---

<sup>7</sup> Un par de semanas antes, en una carta, el productor José Parnes le comentaba con agrado al guionista César Tiempo que Andreani escribiría la partitura de *Encrucijada* (Parnes, 1946).

Santiago para grabar la música de *El diamante del Maharaja* (Roberto de Ribón, 1946), su segunda película para Chilefilms (*Ecran* 808, 16 de julio de 1946: 21).

Ya a comienzos de 1947, *Ecran* informaba sobre la grabación de la música compuesta por Andreani para *El último guapo*:

La colmena chica de los estudios Chile Films ha sido acondicionada especialmente para la ocasión con grandes tablonos convexos que sirven para asordinar la colmena y facilitar la grabación clara de la música. Al centro una orquesta de más de cincuenta músicos espera la orden del director para atacar con la partitura. Al frente del conjunto, el maestro Jorge Andreani espera, a su vez la señal del sonidista para iniciar la ejecución musical. [...] La grabación total de ellos dura cerca de tres días (*Ecran* 837, 4 de febrero de 1947: 20-21).<sup>8</sup>

Hay varios puntos a destacar en este reporte. En primer lugar, resalta el hecho de que se grabara la música en los mismos estudios de filmación, tal como ocurría en Argentina. El gran tamaño de la orquesta también es revelador pues existen escasos datos al respecto en el cine chileno del periodo. Además, la calidad en que sobreviven muchas películas de aquellos años dificulta distinguir el número de músicos que participaban de las grabaciones. Asimismo, el hecho de grabar en tres días con esa cantidad de músicos da cuenta de un significativo presupuesto para la parte musical.

El paso de Andreani por Chile fue escasamente comentado por los medios. Sin embargo, es posible suponer que los compositores locales no deben haber visto con buenos ojos la contratación de un extranjero en la empresa estatal. El año que Andreani llegó a Chile por primera vez, Chilefilms había vivido una polémica cuando se utilizaron grabaciones de música preexistente para *Amarga verdad* (Carlos Borcosque, 1945) en lugar de música original. El Sindicato de Músicos y

---

<sup>8</sup> Durante esos años, en Chile era común traducir los nombres considerados extranjeros a un equivalente castellano. Así, Andreani fue a menudo nombrado como Jorge.



---

Compositores manifestó su molestia en los medios y reclamó a las compañías cinematográficas que convocaran a compositores e intérpretes nacionales en lugar de usar grabaciones de Tchaikovsky, Mozart y Schubert como las que aparecieron en el film mencionado (*Ecran* 738, 15 de marzo de 1945: 14-15). Finalmente, la empresa no solo hizo oídos sordos a los reclamos del gremio musical, sino que reclutó a un músico extranjero en forma estable.

Una de las escasas referencias al compositor en los medios chilenos apareció a propósito del estreno de *El hombre que se llevaron*. La crítica del diario *La tarde* calificaba la música escrita por Andreani como “mala” por no ser chilena (Colle, 1946). Este tipo de comentarios está en línea con un sector de la crítica que consideraba que los artistas extranjeros llegaban solamente para sacar provecho del cine chileno y esto iba en desmedro de los artistas locales.

Un gesto sutil pero ácido de parte del medio musical chileno hacia Andreani apareció en la banda sonora de la comedia policial *La mano del muertito* (José Bohr, 1948). Su compositor, Fernando Lecaros, utilizó el mismo tema característico que Andreani escribiera para *La dama de la muerte*. Sin embargo, mientras Andreani lo usó en tono dramático para anunciar la inminente muerte del protagonista, Lecaros lo transformó en un efecto cómico cuando se revela que la líder de una banda criminal es una anciana. Al tema le sigue inmediatamente una melodía descendente que se solía utilizar en la banda sonora como imitación de la risa (Mera 2002: 103). Lecaros usó el tema en tono satírico convirtiendo literalmente el drama en comedia probablemente como una forma de ironizar respecto a la música de Andreani una vez que este había partido de vuelta a Buenos Aires.

Con *El último guapo*, Andreani concluyó su trabajo en Chile en medio de una reestructuración que finalmente llevaría a la quiebra de Chilefilms. Al partir, fue entrevistado por la revista *Ecran*, que destacó por primera vez en mayor

profundidad su labor en el medio chileno. Junto con lamentarse del inminente cierre de los estudios, el compositor planteó:

Una industria naciente como la de ustedes necesita gente de experiencia traída de afuera: lo importante en una buena película es que se haya hecho en el país, con capitales del país y con el nombre de la empresa filmadora del país, lo demás es secundario. ¿Acaso en Hollywood no hay personas de todas las nacionalidades? ¿Y quién duda que las películas son norteamericanas? Eso sí, hay que traer solamente gente que aporte conocimientos efectivos, y no señorones que no tengan más que el nombre. No saber no avergüenza a nadie... cuando no se sabe algo, se pregunta, se pide consejo (*Ecran* 838, 11 febrero 1947: 14).

El comentario deja ver una vez más el discurso cosmopolita del compositor y su visión del cine como un espacio de confluencia de artistas y técnicos de diferentes nacionalidades. Pero al mismo tiempo pone el énfasis en la importancia del trabajo y el oficio en desmedro de genios y estrellas. Por otra parte, podemos distinguir una visión un tanto paternalista hacia el medio fílmico chileno. Hay que recordar que, a esas alturas, Andreani era un compositor con mucha trayectoria en cine, y seguramente veía críticamente la inexperiencia de los chilenos y su incapacidad para sacar a flote la compañía.<sup>9</sup>

### **Consolidación en Lumiton y declive**

Cuando concluyen las posibilidades laborales de Andreani en Chile, la producción fílmica en Argentina había remontado de forma considerable y ocurren dos hechos importantes para su carrera: se establece como el único compositor de Lumiton y comienza a vincularse con otros estudios como San Miguel, Irupé Films e Interamericana.

---

<sup>9</sup> Esta visión coincide con otras voces que veían un retraso en el medio fílmico chileno cuya superación estaría dada por el apoyo de los artistas convocados desde Argentina (Kelly Hopfenblatt y Peirano, 2020: 43).

---

Con toda esa actividad, el periodo comprendido entre 1947 y 1951 es el más prolífico en toda la carrera del compositor. Su nombre figuró en 11 películas durante 1950, es decir, un promedio de casi un estreno por mes. El año siguiente tuvo un ritmo similar hasta que en 1952 sobrevino la quiebra de Lumiton. Varios proyectos quedaron en pausa y algunos de ellos se estrenaron en los años venideros, pero finalmente la empresa cesó sus funciones. Este hecho afectó profundamente la carrera de Andreani. Luego de participar en realizaciones con otras compañías como Argentina Sono Film, Malvinas y ADOCA, su actividad decayó notoriamente y al terminar la década se estrenó la última cinta con música suya. Desde entonces continuó enfocado en la composición de canciones populares y en el teatro musical (Glocer, 2018).

El director Carlos Hugo Christensen luego de varios intentos por abandonar el país pasando por Perú y Venezuela, finalmente se radicó en Brasil donde siguió una prolífica carrera. Su alejamiento de Argentina respondió a diferencias con el gobierno peronista y el control de la Subsecretaría de Prensa e Información manejada por Raúl Apold (Ruffinelli, 1998). La ausencia de Christensen, con quien Andreani había trabajado permanentemente, contribuyó también al ocaso de su carrera como compositor de música de cine.

En 1953 y 1955, el nombre de Andreani encabezaba la lista de compositores dedicados al cine elaborada por *El heraldo del cinematografista*, en números especiales que resumían la actividad cinematográfica argentina.<sup>10</sup> Sin embargo, su labor en ese momento estaba ya en franco declive. El cine argentino venía sufriendo serias dificultades desde fines de los años cuarenta. A comienzos de los cincuenta, la compañía EFA cesó sus funciones y luego vino el turno de Lumiton y Emelco en 1952 (Kelly Hopfenblatt, 2019: 148). Como ha señalado

---

<sup>10</sup> Estos números especiales no indican fecha específica, sino solamente el año. Fueron consultados en forma presencial en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, en Buenos Aires.

---

Clara Kriger (2009), este agotamiento respondía también a una crisis internacional de la industria cinematográfica.

### **Conclusiones**

Como plantea Nicolas Poppe (2021), la única manera de comprender el aporte de los trabajadores extranjeros al cine nacional es mediante la contextualización histórica de su trabajo y analizando cómo su contribución dio forma a los imaginarios cinematográficos que se fueron construyendo. Siguiendo esta propuesta, el estudio de la carrera de Andreani nos ha permitido observar una serie de fenómenos que probablemente pasarían desapercibidos si nos abocáramos a un estudio de la música de cine desde una perspectiva más general. Asimismo, la perspectiva laboral nos da luces valiosas que nos distancian de los discursos de genialidad y unicidad, para pasar a comprender de una forma más desprejuiciada y evitando la idealización cómo era ser compositor en el cine clásico y cuáles eran las tensiones y negociaciones que los músicos enfrentaban.

El modelo de acompañamiento musical hollywoodense fue sin duda un enorme referente a la hora de musicalizar el cine clásico tanto en Argentina como en Chile. La carrera de Andreani nos muestra en varios momentos cómo este estilo se convirtió en la fórmula a seguir. Incluso en su paso por Chile, su capacidad de componer bajo esos parámetros fue determinante para su contratación en desmedro de compositores locales.

Como hemos visto, la crítica consideró solo en forma muy secundaria la parte musical de las cintas y generalmente con adjetivos y comentarios que poco sugieren sobre el trabajo de composición. Los escasos elementos que entregan podemos resumirlos como una búsqueda por músicas que contribuyan a crear climas y atmósferas pero que no adquieran demasiado protagonismo o volumen. Asimismo, se esperaba de la música una cierta variedad en términos estilísticos y temáticos a fin de evitar la monotonía.

Resulta evidente que el declive en la carrera de Andreani responde a la crisis del sistema de estudios, que marca el fin del periodo clásico hacia mediados de los años cincuenta. Del mismo modo, su trabajo como compositor creció con el auge del cine argentino de comienzos de los cuarenta y experimentó la escasez durante la guerra. Ante esto, el compositor partió hacia Chile en busca de mayores oportunidades de trabajo y vivió un nuevo auge hacia 1947 cuando la producción alcanzó los niveles que había tenido antes de la crisis. A modo de cierre sostenemos que el estudio sobre la música en el cine clásico aporta elementos valiosos que sin duda amplían nuestro entendimiento sobre el periodo y enriquecen nuestras reflexiones.

#### Bibliografía

- Avila, Jacqueline (2019). *Cinesonidos: Film Music and National Identity During Mexico's Época de Oro*. Nueva York: Oxford University Press.
- Chalkho, Rosa (2016). "La música en los inicios del cine sonoro argentino" en *Letra. Imagen. Sonido*, número 16. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3836> (Acceso en: 13 de marzo de 2023).
- \_\_\_\_ (2021). "Las figuras femeninas y su representación musical en la película Safo, historia de una pasión (1943)" en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, número 91. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación, Universidad de Palermo. Disponible en: <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/3832> (Acceso en: 13 de marzo de 2023).
- Epelbaum, Ana; Miryam Gover y Roberto Nasatsky (1998). *Trayectorias musicales judeo-argentinas*. Buenos Aires: Editorial Milá, AMIA.
- España, Claudio (2000). "El modelo institucional" en Claudio España (editor), *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933-1956. Tomo I*. Buenos Aires: FNA.
- Fabbro, Gabriela (2000). "Lumiton. El berretín del cine" en Claudio España (editor), *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933-1956. Tomo I*. Buenos Aires: FNA.
- Falicov, Tamara (1998). "Argentine Cinema and the Construction of National Popular Identity, 1930-1942" en *Studies in Latin American Popular Culture*, volumen 1, número 17. Austin: University of Texas Press.

\_\_\_\_ (2006). "Hollywood's Rogue Neighbor: The Argentine Film Industry during the Good Neighbor Policy, 1939-1945" en *The Americas*, volumen 63, número 2. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Farías, Martín (2021). *Identidad y política en la música del cine chileno (1939-1973)*. Santiago: Ariadna.

Gil Mariño, Cecilia (2013). "Del arrabal y el cafetín a la *broadcasting*. Imágenes del ascenso social y un tango moderno en el cine argentino de los años treinta" en *Sans Soleil*, volumen 1, número 15. Buenos Aires: Área de Antropología Visual de la Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2013/03/Art-nuria.pdf> (Acceso en: 13 de marzo de 2023).

Glocer, Silvia (2016). *Melodias del destierro: músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo (1933-1945)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

\_\_\_\_ (2018). "George Andreani: Varsovia, Berlín, Praga, Buenos Aires" en *Cuadernos Judaicos*, número 35. Santiago: Universidad de Chile. Disponible en: <https://cuadernosjudaicos.uchile.cl/index.php/CJ/article/view/52016> (Acceso en: 13 de marzo de 2023).

Gorbman, Claudia (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Karmy, Eileen (2021). *Música y Trabajo: Organizaciones gremiales de músicos en Chile, 1893-1940*. Santiago: Ariadna Ediciones.

Karush, Matthew (2007). "The Melodramatic Nation: Integration and Polarization in the Argentine Cinema of the 1930s" en *Hispanic American Historical Review*, volumen 2, número 87. Durham: Duke University Press.

Kelly Hopfenblatt, Alejandro (2019). *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40*. Buenos Aires: Ciccus.

Kelly-Hopfenblatt, Alejandro, y María Paz Peirano (2020). "Entre el éxodo y la invasión. La experiencia de Chilefilms en la mirada de la prensa chilena y argentina" en *Encuentros Latinoamericanos*, volumen 4, número 2. Montevideo: Universidad de la República. Disponible en: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/enclat/article/view/872> (Acceso en: 13 de marzo de 2023).

Kraft, James (1994). "Musicians in Hollywood: Work and Technological Change in Entertainment Industries, 1926-1940" en *Technology and Culture*, volumen 2, número 35. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Kruger, Clara (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.

López González, Joaquín (2008). "La música cinematográfica de Astor Piazzolla" en *Imafronte*, número 18. Murcia: Universidad de Murcia. Disponible en: <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/36391> (Acceso en: 13 de marzo de 2023).

Mera, Miguel (2002). "Is Funny Music Funny? Contexts and Case Studies of Film Music Humor" en *Journal of Popular Music Studies*, volumen 2, número 14. Los Angeles: International Association for the Study of Popular Music.

Peirano, María Paz (2014). "Chilefilms, el proyecto nacional y los discursos sobre el cine chileno durante la década de 1940" en María Paz Peirano y Catalina Gobantes (editoras), *Chilefilms el Hollywood criollo: aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)*. Santiago: Cuarto Propio.

Poppe, Nicolas (2021). *Alton's Paradox: Foreign Film Workers and the Emergence of Industrial Cinema in Latin America*. Albany: State University of New York.

Ruffinelli, Jorge (1998). "Bajo cinco banderas: el cine multinacional de Carlos Hugo Christensen" en *Nuevo Texto Crítico*, volumen 11, números 21-22. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Schwartz-Kates, Deborah (2006). "The Film Music of Alberto Ginastera: An Introduction to the Sources and Their Significance" en *Latin American Music Review*, volumen 2, número 27. Austin: University of Texas Press.

Williamson, John y Martin Cloonan (2017). *Players' Work Time: A History of the British Musicians' Union, 1893-2013*. Manchester: Manchester University Press.

### Correspondencia

Colle, Mario. Carta a César Tiempo. Santiago, 28 de noviembre de 1946. N°11 5565.

Parnes, José. Carta a César Tiempo. Lima, 4 de marzo de 1946. N°11 5614.

Ambas disponibles en Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina). Departamento de Archivos. Fondo Centro de Estudios Nacionales. Subfondo César Tiempo (AR-BNMM-ARCH-CEN-CT).

### Revistas y publicaciones periódicas

*Antena*

*Boletín Cinematográfico* (Chile)

*Cine argentino*

*Ecran* (Chile)

*Heraldo del cinematografista*

*Qué sucedió en 7 días*

*Radiolandia*

*Sintonía*

---

\*Martín Farías es Doctor en Música por la Universidad de Edimburgo. Actualmente trabaja como Investigador postdoctoral en la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. E-mail: [mefz1936@gmail.com](mailto:mefz1936@gmail.com)