

La música de Isidro B. Maiztegui Pereiro en el contexto hispano-argentino. Migración, cine y sonidos de la identidad

Fouz Moreno, M. (2022). Granada: Libargo Editorial. 540 páginas.



Rosa Chalkho

Universidad de Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas
"Mario Buschiazzo", Buenos Aires, Argentina
rosachalkho@gmail.com

El libro de la investigadora María Fouz Moreno es el corolario de su tesis doctoral por la que recibió el Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad de Oviedo. La investigación conlleva un mérito doble en virtud de los espacios de vacancia en los que interviene: la biografía del compositor y el campo de la música cinematográfica, que se articulan en una investigación profunda y minuciosa.

En este sentido, el libro recupera, por un lado, la vida y obra del compositor argentino Isidro Maiztegui Pereiro, injustamente poco estudiado y conocido hasta esta publicación y, por otro lado, ofrece un análisis sobre las músicas de concierto y la abundante música cinematográfica compuesta por Maiztegui en Argentina y en España.

Esta última cuestión abre un universo de datos y saberes históricos sobre uno de los temas más relegados del campo de los *film music studies* en Argentina, que además acarrea una paradoja: el cine argentino del periodo clásico fue (a la par que el mexicano) una de las industrias más fuertes de América Latina, y sin embargo, sus músicas, compositores y modos de producción permanecían desconocidos. Por estas razones, la publicación del libro de Fouz Moreno merece una celebración en términos de sus aportes a los estudios musicológicos y cinematográficos.

El texto realiza una contribución valiosa, ya que a través de la figura de Maiztegui nos asomamos al universo de la producción de música para cine, en la que los compositores ponen en juego unas habilidades propias denominadas como "oficio" y que, por ejemplo, exigían al músico componer en tiempo récord no menos de cuarenta minutos de música aplicadas a diversos climas de las escenas y géneros cinematográficos, ajustándose a los minutos y segundos exactos de cada entrada o bloque. Como si esto fuera poco, les correspondía también reclutar una orquesta de 35 o 40 intérpretes capaces de ensayar y grabar en unas pocas horas, además de dirigir la orquesta en la grabación.

A Maiztegui se lo conocía principalmente por su labor para cine y uno de los valores de la publicación reside en el modo en que la autora saca a la luz también su riquísima y exuberante producción como compositor de música de concierto, director de coros, educador, intelectual inquieto y políticamente comprometido, entre varios etcéteras de su multifacética personalidad. En este sentido, Maiztegui pertenece a un acotado grupo de compositores de "doble vida" (cine y concierto en forma paralela) compartiendo este rótulo con el español Julián Bautista, en una época en la que la música académica y el espectáculo popular parecían transitar carriles separados.

Cabe señalar que para los ámbitos de la música de tradición académica, el cine producía fascinación y desdén en partes iguales. Impulsados por el incentivo de Aaron Copland y su conferencia en Buenos Aires *La música en el cine* (1941), Alberto Ginastera, Roberto García Morillo, Jacobo Ficher y Gilardo Gilardi entre otros, se lanzaron a la composición para cine atraídos por ese promisorio y dilecto formato de la modernidad. Pero, en parte agobiados por las condiciones de producción, en parte decepcionados porque el valor estético de lo musical casi siempre quedaba supeditado a las decisiones comerciales o de directores y productores con pocos conocimientos musicales, estos compositores realizaron algunos pocos y aislados títulos, al modo de una experiencia, más que como un trabajo sostenido.

Por otra parte, varios compositores de formación académica como Georges Andreani o Alejandro Gutiérrez del Barrio se instalan por completo en el trabajo musical en las industrias culturales. En este contexto, el libro de Fouz Moreno pone de relieve la “doble vida” profesional de Maiztegui que, al igual que la de Bautista, adquieren un carácter de excepción.

El hilo conductor mediante el que la investigadora problematiza el texto es la cuestión de la identidad, o mejor expresado de las identidades, que se asume acertadamente desde una perspectiva relacional y narrativa (Hall y du Gay, 2003; Vila, 1996). Esta cuestión implica una discusión de raíz sobre cualquier esencialismo, y –del mismo modo que las identidades nacionales y sus músicas no son *una sola cosa*– las biografías también implican un recorrido identitario mutante y construido en relación con el contexto y las experiencias vitales.

Es decir, Maiztegui, a través del estudio de Fouz Moreno, es un ejemplo explícito de la

multiplicidad y variedad que adoptan las decisiones de vida en torno a lo identitario: nacido en Argentina transita por los nacionalismos (sin excluir la composición de algunos tangos), se acerca al movimiento intelectual galleguista tanto en Buenos Aires como en España, se mueve con soltura entre la canción popular y el concierto académico y, además, compone para cine al estilo del modelo internacional del cine clásico (Kalinak, 1992).

Maiztegui comparte con unos cuantos artistas la particularidad de haber hecho música española (y gallega más precisamente) habiendo nacido en Argentina. Y es que esta rareza no era tal en las primeras décadas del siglo XX, sino que el “hilo rojo” que unía a los dos países era un cordón vigoroso, con una circulación fluida de ida y vuelta de ideas, personas y contenidos. La derrota republicana, el ascenso del franquismo, el asesinato de Federico García Lorca y el exilio en Argentina del “patriarca” Manuel de Falla, son los elementos disparadores de un ansia de reivindicación de la España republicana que se traduce tanto en composiciones como en la creación de una red de ayudas a los artistas exiliados que arribaban a Buenos Aires.

Esto nos permite reponer un aspecto central del contexto que la autora analiza sobre la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX en la que se entrelazan –involucrados en una trama en común en los círculos intelectuales y artísticos– el antifascismo, la filiación a la izquierda y la aspiración de modernidad cultural y artística. Estos signos, como tan bien lo explica Beatriz Sarlo (1988) y Fouz Moreno recupera, se intersectan con figuras de la tradición, en lo que Sarlo denomina la “cultura de la mezcla” y la investigación adopta para explicar la ebullición y complejidad del clima cultural porteño en el que Maiztegui se desarrolla artísticamente.

¿Qué tienen en común estas filiaciones identitarias y políticas? En Maiztegui, el galleguismo, la izquierda y el antifascismo son interpretados acertadamente como actos de resistencia, en un conjunto cultural intersubjetivo, en el que el galleguismo comporta un especial interés en tanto su doble reivindicación. Maiztegui Pereiro (y aquí subrayamos *Pereiro*) nace en una familia de inmigrantes españoles, su padre vasco y su madre gallega de quien absorberá el bagaje cultural y musical que el compositor elegirá como “matria” musical.

En Argentina, lo gallego funcionaba tristemente como una metonimia despectiva para la inmigración española en general. En España, es una de las identidades nacionales acalladas por el integrismo franquista que destierra el uso de la lengua local (galego) y vigila de cerca las reuniones de los intelectuales gallegos en Madrid. Sin embargo, como lo detalla Fouz Moreno, la adopción del galleguismo musical no es un acto automático, sino que es el resultado de toda una búsqueda del compositor que se inicia con las canciones que le cantaba su madre en la infancia, en su trabajo como director coral de asociaciones gallegas y frecuentando los círculos culturales e intelectuales gallegos en Buenos Aires y Madrid. No es hasta que pisa el suelo gallego que Maiztegui compone bajo esta inspiración como su marca diferencial, tal como lo refleja el texto en una de las tantas citas al compositor que la autora recupera: “Primero quiero verla [a Galicia], y después puede ser...” (Fouz Moreno, 2022, p. 72)

Uno de los aspectos más destacables del libro de María Fouz es el opulento y meticuloso trabajo con las fuentes documentales que la investigación ofrece y que no se reduce a un solo tipo de documento, sino que recorre la prensa periódica con reportajes, críticas y reseñas sobre el compositor y su obra, realiza análisis

pormenorizados y exhaustivos de sus obras y películas, cita textos publicados por Maiztegui, realiza entrevistas a familiares y recupera documentos sumamente valiosos del compositor albergados en el Fondo Isidro B. Maiztegui del Archivo Musical del Teatro Argentino de La Plata, entre otros. Resulta importante entonces destacar que la escritura del libro está sustentada por un respaldo documental sólido y que ha implicado un relevamiento considerable a uno y otro lado del Atlántico.

Esta característica convierte al libro en una obra de consulta valiosa, tanto para los futuros estudios de la música cinematográfica como para los trabajos sobre el campo cultural y musical del siglo XX y los estudios sobre identidades y migraciones sobre el corredor hispano-argentino. Esta riqueza documental es también la que permite absolver las reiteraciones en las que incurre el texto, en tanto que prioriza –en ocasiones tal vez demasiado para un lector externo a estos temas– el despliegue de citas y fuentes. En este sentido, y desde el aspecto editorial, se echa en falta un índice onomástico, que hubiera facilitado un acceso ágil a diversas consultas de nombres y obras.

El libro está estructurado en seis capítulos, un epílogo y un detallado apéndice en el que se cataloga la obra musical de Maiztegui. En el primer capítulo se abordan los aspectos biográficos, sus años de formación en Argentina, el contexto histórico-político, la conexión con la colectividad gallega en Buenos Aires y la importancia del circuito artístico e intelectual en el que se forja. Esta parte también recorre su obra temprana, sus composiciones pioneras para cine y posteriormente, su intensa labor para la pantalla a partir de 1945 luego de una estancia de cinco años como profesor del recientemente creado conservatorio de Mendoza en la Universidad de Cuyo.

El segundo capítulo completa su biografía con su viaje a España, su residencia no planificada durante 17 años en ese país y su posterior retorno a la Argentina, residiendo en la ciudad de Mar del Plata hasta el fin de sus días.

El tercer capítulo aborda de lleno la cuestión identitaria, en lo que Fouz Moreno denomina una identidad transnacional y poliédrica. La narrativa como abordaje biográfico de lo identitario establece cruces de ida y vuelta con los aspectos musicales presentes en sus obras: la modernidad neoclásica, la tradición que emana del folclore argentino, lo español y lo gallego. El cuarto capítulo desarrolla aquel aspecto identitario clave en su vida y obra: el galleguismo en su música, al que le otorga un espacio dilecto al análisis de una de las obras insignia: el oratorio *Macías o Namorado* y a los *Preludios galegos* para piano.

Los capítulos quinto y sexto estudian su obra para cine, en Argentina y España respectivamente. Para esto la autora se vale del estudio de caso en profundidad de los filmes *El que recibe las bofetadas* y *La cabalgata del circo* (Argentina) y *Viento del norte* (España), que dan cuenta de la diversidad de abordajes y el caudal de recursos que el compositor despliega en las distintas películas.

Fouz Moreno introduce el análisis de los tópicos musicales para dar cuenta del modo en que la música cinematográfica recurre a los códigos musicales internacionalistas y compartidos para apoyar el sistema narrativo fílmico. Cabe señalar que la autora adopta una adscripción amplia de la teoría de los tópicos musicales iniciada por Robert Hatten (1994), ya que no utiliza aquellos

tópicos descriptos y tipificados por diversos autores (Agawu, 2012), sino que centra su análisis en el modo en que las codificaciones y clichés funcionan construyendo sentidos desde lo musical en las escenas fílmicas, caracterizadas mediante denominaciones propias de la autora.

Resulta interesante destacar el modo en que se articulan los contextos cinematográficos entre Argentina y España, ya que los cambios no son solamente de países sino que coinciden con la periodización entre el cine clásico (etapa argentina) y la transformación que comienzan a proponer los cines postclásicos (etapa española) (Piedras & Dufays, 2018). Esta distinción permite nuevamente visitar, ahora desde la música cinematográfica, la tensión modernidad-tradición presente en la larga y prolífica vida del compositor.

Para concluir, es importante resaltar el estudio que realiza la autora sobre la conformación del binomio entre el célebre director español Juan Antonio Bardem y Maiztegui –quien compone para la mayor parte de las películas consideradas obras maestras de su primer periodo dentro de la corriente del cine social realista– y que constituyen un punto trascendental en la obra para cine del compositor.

En síntesis, María Fouz Moreno aborda con minuciosidad la vida y obra del compositor, destacándose por una metódica revisión de archivos y documentos. Su principal aporte consiste en la abundante y detallada información y en los análisis que ofrece en diálogo con los contextos sociohistóricos, que lo convierten en un texto de referencia ineludible para las investigaciones en los ámbitos de la música y el cine.

Bibliografía

- » Agawu, K. (2012). *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- » Copland, A. (17 de octubre de 1941). *La Música en el cine* [Music in the Films, Conferencia]. Buenos Aires. Recuperado de <https://www.loc.gov/item/copland.writ0081/>
- » Hall, S. y du Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- » Hatten, R. (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- » Kalinak, K. (1992). *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- » Piedras, P. y Dufays, S. (Eds.). (2018). *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América latina y Europa*. Buenos Aires: Librería.
- » Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica*. Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva visión.
- » Vila, P. (1996). "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". Trans. Revista Transcultural de Música. Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>

Biografía / Biografia / Biography

Rosa Chalkho

Doctora en Ciencias Sociales (FSOC-Universidad de Buenos Aires), Magister en Diseño (Universidad de Palermo) y Profesora de Artes en Música (Universidad Nacional de las Artes). Es coordinadora de la Sección de Teoría, Historia y Crítica de los Diseños (SID) e investigadora principal del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo-UBA). Se desempeña como docente de Historia en la misma facultad. Sus investigaciones se enmarcan en el campo de la música cinematográfica y el diseño sonoro. Se especializa en la música del cine argentino clásico desde la perspectiva de los estudios culturales, las migraciones y las relaciones entre la música y la representación de identidades. Presentó ponencias en reuniones científicas nacionales e internacionales, publicó artículos y capítulos de libros como resultado de sus investigaciones y dictó seminarios de posgrado en Argentina, Brasil y España.