



EL CUPLÉ *LA VIOLETERA* EN EL CINE INTERNACIONAL: DEL TEATRO A LA GRAN PANTALLA

THE CUPLÉ LA VIOLETERA IN INTERNATIONAL CINEMA: FROM THE THEATRE TO THE BIG SCREEN

Francisco Navas López

Universidad de Córdoba

Juan Carlos Galiano-Díaz

Universidad de Córdoba

DOI: [10.33732/ASRI.6557](https://doi.org/10.33732/ASRI.6557)

.....
Recibido: (09 02 2024)

Aceptado: (19 07 2024)
.....

Cómo citar este artículo

Navas López, F., & Galiano-Díaz, J.C. (2024). El cuplé *La Violetera* en el cine internacional: del teatro a la gran Pantalla. *ASRI. ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales.*, (25), 161-175

<https://doi.org/10.33732/ASRI.6557>

Resumen

El cuplé es un tipo de espectáculo musical que alcanzó gran popularidad en la España de comienzos del siglo XX. Ahondando en lo anterior, el compositor José Padilla constituye uno de los mayores exponentes del cuplé en

Abstract

The cuplé is a type of musical show that gained great popularity in early 20th-century Spain. Delving into the above, the composer José Padilla is one of the greatest exponents of cuplé in Spain. Proof of this can be seen in the more than 300 works he composed

España. Prueba de ello son las más de 300 obras pertenecientes a este género que compuso, entre las que destaca *La Violetera* (1914). Dado lo expuesto, el presente texto aspira a estudiar la presencia del mencionado cuplé en tres casos de estudio de filmes internacionales —*Luces de la Ciudad* (1931), *Esencia de Mujer* (1992) y *Aprendiz de Gigoló* (2013)—, haciendo hincapié en el análisis y funciones que este cumple como parte de su Banda Sonora Musical (BSM). La metodología empleada parte de las teorías enjuiciadas por Lluís i Falcó (1995), Fraile Prieto (2004) y Tagg (2013). Los resultados obtenidos muestran que el cuplé de Padilla presenta unos usos y funciones específicas en cada uno de los filmes analizados que lo alejan una vinculación a la representación de localización vinculada con el estereotipo cultural español.

Palabras clave

Cuplé, José Padilla, *La Violetera*, Cine internacional, banda sonora

belonging to this genre, among which La Violetera (1914) stands out. Given the above, the present text aims to study the presence of the mentioned cuplé in three case studies of international feature films — City Lights (1931), Scent of a Woman (1992), and Fading Gigolo (2013) — emphasizing the analysis and functions it serves as part of their Soundtrack. The methodology used is based on the theories proposed by Lluís i Falcó (1995), Fraile Prieto (2004), and Tagg (2006). The results obtained show that Padilla's cuplé presents specific uses and functions in each of the analyzed films that distance it from a connection to the representation of a location associated with the Spanish cultural stereotype.

Keywords

Cuplé, José Padilla, La Violetera, Internacional cinema, soundtrack

1. Introducción

A comienzos del siglo XX se pudo constatar un notable éxito económico del cine debido a su creciente popularidad, convirtiéndose en una de las formas de entretenimiento de moda (Sadoul, 1972). Con el progreso de innovaciones y adaptaciones técnicas en la industria cinematográfica, las películas incrementaron su duración, lo que supuso un desafío para los músicos encargados de crear la banda sonora en vivo, quienes no podían improvisar el apartado musical (Cisneros, 2005). Como resultado, las productoras y editoriales musicales desarrollaron diversas estrategias, como la composición de partituras originales específicas para el cine, la creación de *cue sheets* (hojas de señalización), las enciclopedias o los manuales y recopilaciones de temas musicales para su empleo en los filmes, popularmente conocidas como *photoplay music* o *kinotecas*. Estos cuadernos o libros contenían partituras clasificadas según elementos distintivos de las películas o las emociones que evocaban (Radigales, 2008).

En la gran mayoría de estas colecciones musicales, aparece un apartado que hace referencia a la música española. Si se atiende a la entrada catalogada con el término *Spanish*, podemos observar que no existen diferencias entre los elementos provenientes de América Latina y los pertenecientes a la música española (Rapée, 1925). La causa por la que obras que tienen un origen latino son, en ocasiones, catalogadas como españolas puede deberse a motivos históricos, ya que en el contexto internacional las diferencias culturales podían no ser muy marcadas, por lo que se incluía en una misma lista tanto la música latina como la española (López, 2018).

Sin embargo, esta fusión de culturas no solo es debida a factores históricos, ya que la identidad territorial otorgada a estas piezas viene motivada por una simplificación de las funciones cinematográficas que debe cumplir. Un ejemplo de ello es el testimonio de Tyacke (1914: 16), quien recomendaba a los músicos cómo enfrentarse a una escena con personajes mexicanos: “en lo que concierte a la música mexicana, debemos considerarla, a todos los efectos, española. Así pues, si conoce algún vals español de ensueño, serenatas o intermezzos, éstos encajarán con todos los personajes mexicanos”.

Gracias a esta percepción internacional de la música española en el cine internacional, se puede observar que, tanto la música popular de nuestro país como la música latina, fueron utilizadas durante la etapa del cine mudo principalmente como *leitmotiv* para personajes de origen hispano o como parte de tramas relacionadas con lo exótico y latino (López, 2018). Esta relación plantea el interrogante sobre si a lo largo de la historia cinematográfica ha habido una evolución en esta concepción o si los estereotipos se han mantenido invariables. En este contexto, se ha seleccionado una pieza musical española que ha trascendido las fronteras de los teatros españoles y ha pasado a formar parte de la banda sonora musical (en adelante, BSM)¹ de diversas películas internacionales: *La Violetera*, un cuplé compuesto en 1914 por José Padilla.

2. Objetivos y metodología

Dado lo expuesto, el presente texto tiene como objetivo estudiar la presencia del mencionado cuplé en tres casos de estudio pertenecientes al cine internacional: *Luces de la ciudad* (Chaplin, 1931), *Esencia de Mujer* (Brest, 1992) y *Aprendiz de Gigoló* (*Fading Gigolo*, Turturro, 2013). De esta manera, pretendemos abordar los usos y funciones que la pieza de Padilla adquiere en estos tres casos de ejemplos muy separados en el tiempo, observando si, al igual que ocurría con la música española en los inicios del cine, se utilizaba para aludir a cuestiones latinas vinculadas a la representación de localización con objeto de construir imaginarios de entorno cultural, físicos, sociales o históricos concretos o si, por el contrario, se utilizaba para enfatizar otros aspectos.

La metodología empleada para cumplir el objetivo propuesto parte de las aportaciones realizadas a las tipologías funcionales y parámetros analíticos de la música en el medio audiovisuales que han formulado Lluís i Falcó (1995), Fraile Prieto (2004), Tagg (2006 y 2013) y Román (2014), entre otros autores. En cuanto a la selección de los tres casos de estudio, se han escogido tres filmes con una gran distancia temporal que se identifican con periodos muy diferentes de la la historia de la música en el cine (Chion, 1997).

3. Resultados

3.1. José Padilla y el cuplé *La Violetera*

A finales del s. XIX se produjeron una serie de cambios dentro de la concepción del ocio y del propio mundo teatral, siendo el cuplé uno de los exponentes de estas modificaciones. El término “cuplé” tiene su origen en Francia, desde donde se expandió a otros países europeos. En España se introdujo en zarzuelas y, principalmente, en obras del género chico a partir de 1885, siendo una especie de sinónimo de canción (Baliñas, 2002). En términos generales, este género musical puede ser definido como

¹ Es necesario diferenciar los términos Banda Sonora Musical (BSM) y Banda Sonora Original (BSO). Mientras que el primero solo incluye los bloques puramente musicales de un largometraje, el segundo hace referencia también a diálogos, ruidos e incluso silencios (Lluís i Falcó, 1995:169)

un tipo de espectáculo musical que se popularizó en España y en las capitales latinoamericanas en las primeras décadas del siglo XX y que, interpretado casi siempre por mujeres, se caracterizó, en su etapa más popular, por una temática llena de dobles sentidos y alusiones eróticas en el contexto de lo que se conoce como “sicalipsis” (Anastasio, 2009, s.p.).

A pesar de lo planteado en la cita anterior, no existe una clara definición de cuplé. De forma tradicional se ha denominado así, casi de forma exclusiva, a un tipo de canción desarrollada en las primeras cuatro décadas del s. XX en castellano. Su carácter es picaresco, erótico o cómico y su origen francés. Sin embargo, bajo este término no solo se señalaba a la canción picaresca, sino que también se reunieron a otros tipos de canción. Todo espectáculo visual y auditivo era definido por la alternancia de partes cantadas y habladas, la sucesión de unidades cortas, algo de dramaturgia, elementos decorativos y participación de voces o cuerpos —esencialmente femeninos— (Salaün, 1990).

No obstante, tomando como punto de partida las investigaciones de Baliñas (2002), Salaün (1990) y Anastasio (2009), podemos enumerar una serie de características que definen el cuplé desde una perspectiva genérica: se trata de una canción compuesta en castellano u otra lengua peninsular, siendo el catalán de especial importancia; presenta un tamaño breve, raramente superaban los tres o cuatro minutos; sus esquemas literarios eran muy variados, abundaban el tipo de estribillo y estrofas con versos de diferentes tamaños —por ejemplo, el estribillo se hacía en dodecasílabos o incluso en versos más largos, si las estrofas eran en octosílabos—; las temáticas eran muy variadas, aunque solía tener un carácter picaresco o sicalíptico, tenía capacidad para tratar cualquier tema; requería representación dramática; e incluía baile en muchos casos, aunque este factor no se suele destacar lo suficiente.

El desarrollo mayoritario del cuplé tuvo lugar en ciudades como Barcelona o Madrid, aunque su difusión fue amplia en otras localidades. La génesis del cuplé se entrelaza, principalmente, a partir de tres elementos. En primer lugar, se encuentran los diferentes tipos de género chico, como la revista, zarzuela en un acto, sainete, entre otros, siendo posiblemente la fuente más directa del cuplé. En segundo lugar, se halla la canción española del siglo XIX, que recogía elementos de la tonadilla escénica española del siglo XVIII. Y, en tercer lugar, se incorpora la influencia de la canción de variedades, en especial la *canzonetta* italiana y el *couplet* francés (Baliñas, 2002).

Cabe resaltar la existencia de diferentes tipologías dentro del cuplé. Estas se diferencian entre sí en términos de su origen y evolución desde el momento de su aparición. Entre los tipos de cuplés que se pueden identificar se encuentran el cuplé sentimental, el de Apache, el de gitanas, el de chulas, el de flamencos, el de intención pública o social, y los relacionados con la guerra europea y los partidos (Zúñiga, 1954).

Uno de los principales compositores vinculados al género del cuplé fue José Padilla, quien comenzó a desarrollar su carrera en un contexto en el que el cuplé adquirió unos caracteres propios y distintos (Baliñas, 2002). Natural de Almería, Padilla se trasladó desde joven a Madrid, con el objetivo de triunfar con sus composiciones. Entre 1906 y 1910 consiguió estrenar varias obras, entre las que destacan *El centurión* (1906), *Las palomas blancas* (1907) o *La presidiaria* (1908) (Pidal, 2002). Durante el resto de su vida recorrió casi toda Europa y América Central y del Sur, dirigiendo diversas compañías del género chico y presentando sus composiciones. No obstante, a partir de 1922 residió alternadamente

en España y Francia hasta su muerte, países donde concentró la mayor parte de sus actividades como creador (Goyena, 2005).

3.2. El cuplé *La Violetera* y su presencia en el cine internacional

Una de las principales aportaciones de Padilla fue su contribución al género del cuplé, entre los que destacan *La Violetera* (1914) y *El Relicario* (1917) (Pidal, 2002). El primero de ellos, con letra de Eduardo Montesinos, fue interpretado por primera vez por la cupletista Carmen Flores, aunque se popularizó entre el público por Raquel Meller (Goyena, 2005).

Si atendemos a las características que presenta, *La Violetera* puede enmarcarse como cuplé madrileño o “achulado”. Su argumento trata sobre la figura de las violeteras madrileñas y sus labores en la venta de violetas. En lo que al ámbito musical respecta, podemos destacar que la obra se desarrolla en la tonalidad La mayor, siendo muy recurrente el uso los floreos en su melodía. En el aspecto fraseológico, se repiten varias veces las células de preguntas y respuestas. La textura que presenta es de melodía acompañada y el acompañamiento es acórdico, destacando la célula del primer grado en tercera inversión, célula que se repite de forma constante.

El cuplé *La Violetera* traspasó la frontera de los teatros para ser incluido como parte de la BSM de múltiples películas nacionales como *El último cuplé* (Orduña, 1957), *La Violetera* (Armadori, 1958), *La Corte del Faraón* (García Sánchez, 1985) o *El día de la bestia* (Iglesia, 1995), tal y como ha estudiado Arce Bueno (2023). Sin embargo, su presencia en el séptimo arte no se limita la frontera nacional, sino que también está presente en largometrajes internacionales, tal y como se pone de manifiesto en los siguientes apartados. Para abordar la inclusión del cuplé de Padilla en el cine es necesario resaltar que nos encontramos ante música no compuesta originalmente para el cine, es decir, música preexistente (Fraile Prieto, 2004). De este modo, en uno de los estudios de caso a analizar, *La Violetera* experimenta una serie de modificaciones que son necesarias para que exista una perfecta conjunción entre música e imagen, evitando así los posibles inconvenientes del uso de música preexistente en el ámbito cinematográfico (Xalabarder, 2005).

3.2.1 *Luces de la ciudad* (Chaplin, 1931)

En la década de los años 30, prácticamente toda la producción norteamericana era sonora. Con la sincronización del sonido en el propio celuloide, se cambió la forma de hacer cine y muchos artistas tuvieron que adaptarse al nuevo cine con diálogos, dejando atrás al cine mudo (Lawson y MacDonald, 2018). No obstante, en *Luces de la ciudad*, Charles Chaplin mantuvo la esencia de una película muda, pero incluyendo las nuevas incorporaciones de la industria cinematográfica: la sincronización musical al celuloide (Cisneros, 2005). El cineasta era músico aficionado y, con la ayuda de compositores profesionales, componía la música de sus filmes. De este modo, lograba acentuar con su música las diferentes acciones o emociones de los personajes (Yébenes, 2009).

En el largometraje de Chaplin nos encontramos con un pobre vagabundo que se enamora de una florista ciega. Tras una serie de infortunios ocasionados por su pobreza y la amistad que mantiene con un peculiar millonario, consigue solucionar los problemas de su amada. Este primer caso de estudio es una de las primeras cintas de producción internacional en el que el cuplé español de Padilla adquirió un gran protagonismo.

En este filme se lleva a cabo un uso no literal del tema musical; se transforma para intervenir. De este modo, se elimina la letra cantada del cuplé, dejando que la melodía principal sea interpretada de forma instrumental. De igual forma, se modifica el *tempo* del tema para conseguir cierto efecto *mickeymousing* (Fraile Prieto, 2004). Este no es tan evidente como en otras producciones, sin embargo, gracias a las variaciones musicales del tema se acentúan algunas acciones de los personajes o algunos movimientos de cámara, como ocurre en el primer encuentro de los enamorados (Ilustración 1).

La función articuladora de *La Violetera* en *Luces de Ciudad* puede comprender un híbrido entre protagonista y secundaria. Aunque tiene una función principal en el filme, todas las modificaciones que experimenta el cuplé en las escenas que aparece son motivadas por la necesidad de adaptarse a las imágenes. Un ejemplo de estas modificaciones las podemos observar en la primera aparición de la florista, donde al final de la escena se produce una disminución del *tempo* del tema para acompañar al vagabundo sigiloso. De este modo, las imágenes no se articulan según la música.

Ahondando en el análisis, el cuplé de Padilla tiene dentro del filme una justificación óptica irreal, es decir, la fuente sonora no aparece en pantalla y, por lo tanto, su presencia no tiene una justificación física al no existir ninguna fuente sonora que la produzca. Así, *La Violetera* no forma parte de la diégesis de la historia en ninguna de sus intervenciones, como puede ocurrir en la escena en la que el personaje interpretado por Chaplin visita a la florista en su casa. En este caso, la música procede del gramófono, por lo que sí tendría una justificación óptica real.

Una de las características más importantes que presenta la obra dentro de este filme y que, por ende, define su posición dentro del mismo es su ubicación en la narración como *leitmotiv* (Radigales, 2008; Román, 2008; Arcos, 2006). De esta manera, el cuplé de Padilla se convierte en el *leitmotiv* del personaje interpretado por Virginia Cherrill —la florista ciega—, manifestándose cuando esta figura está en escena o cuando el vagabundo piensa en ella. En todas las intervenciones el cuplé experimenta algunas variaciones de ritmo, intensidad o timbre que favorecen la narración audiovisual.

Figura 1: Fotograma de *Luces de la ciudad* en el que suena *La Violetera*.



Fuente: Chaplin (1931).

Figura 2: Fotograma de *Luces de la ciudad* en el que suena *La Violetera*.



Fuente: Chaplin (1931).

La ubicación del cuplé en la narración como *leitmotiv* también puede cumplir una doble función, desempeñando, por un lado, la función de realce y demarcación de la estructura formal de la película al ser el *leitmotiv* de la florista ciega y, por otro lado, la función de símbolo. En esta última función, la música representa a algo o a alguien que en ese momento no forma parte de la narrativa pero que es conocido por el espectador (Tagg, 2013). Aquí se pueden recoger las escenas en las que, aunque no está presente la florista, el vagabundo la recuerda al observar alguna de sus flores. Respecto al plano auditivo (Lluís i Falcó, 1995) al encontrarnos con una cinta perteneciente al cine silente, toda la música posee un plano protagonista.

En lo que a la interacción semántica se refiere, cabe destacar la convergencia cultural producida entre *La Violetera* y la película de Chaplin. En este sentido, si se atiende a la letra original del cuplé, se puede observar, como su propio nombre indica, que trata sobre la venta de violetas. No solo se puede establecer esta relación por la letra, ya que los floreos de preguntas y respuestas pueden acentuar musicalmente la idea del pregón ambulante de la venta de violetas. Por otro lado, la cultura popular española se suele relacionar internacionalmente con las clases populares y la pobreza (Níkleva y Rodríguez, 2016). Ello puede ser otro de los motivos de esta convergencia cultural, habida cuenta de que la florista ciega pertenece a una clase humilde, de la misma manera que el cuplé está relacionado con lo popular. Aunque se puede llegar a la conclusión de que existe convergencia cultural, entre otros motivos, por el origen español del tema, es destacable que no se haya incluido en el filme para aludir a algún personaje español o para contextualizar algún elemento vinculado a la sociedad española. De este modo, se aleja a este cuplé del tópico cinematográfico de relacionar la música española con situaciones o personajes que tienen algo que ver con lo latino.

3.2.2 *Esencia de mujer* (Brest, 1992)

El segundo de los estudios de caso a analizar es *Esencia de mujer*, estrenado en 1992 bajo la dirección de Martin Brest y protagonizada por Al Pacino y Chris O'Donnell. Esta cinta es una adaptación de la novela *La oscuridad y la miel* de Giovanni Arpino, que, a su vez, fue adaptada por primera vez en 1974 en el filme *Perfume de mujer* de Dino Risi. En esta cinta se nos presenta a Charlie Simms, un joven

proveniente de una familia humilde que consigue una beca para estudiar en un prestigioso colegio del país. Mientras tanto, con el fin de ganar un dinero extra, comienza a trabajar como cuidador de Frank Slade, un complicado coronel ciego que acarrea varios problemas derivados de su enfermedad. El joven, siguiendo las instrucciones del coronel, vive una serie de comprometidas experiencias, pero, a su vez, obtiene una lección de vida. No obstante, lo que Simms no se imagina es que Frank había planeado su suicidio. Finalmente, ambos consiguen ayudarse mutuamente y solucionan los problemas que les atormentan (Brest, 1992). Thomas Newman fue el encargado de componer la BSM de este largometraje. Su música se caracteriza, en cierta medida, por el uso de determinados instrumentos de percusión como el xilófono, el glockenspiel o la marimba, combinados, especialmente, con instrumentos de cuerda, lo que proporciona a la imagen una sensación más elevada de abstracción emocional, que también se puede relacionar con cierto grado de introspección (Karlin y Wright, 2014). En este contexto musical podemos ubicar al cuplé de Padilla, que, en este caso de estudio, vuelve a presentarse en varios momentos fílmicos.

En la BSM de *Esencia de Mujer* se incluye una versión del cuplé de Padilla, realizada por el propio Newman. Al igual que ocurría con *Luces de la ciudad*, se elimina la letra cantada del cuplé y la melodía principal se realiza de forma instrumental. No obstante, lo destacable de la adaptación de Newman para la cinta de Brest es la combinación de los dos instrumentos que destacan dentro del tema: el violín y el acordeón. Esta nueva versión del cuplé aparece en tres escenas del filme de forma idéntica, es decir, no experimenta modificaciones. En primer lugar, se introduce en la escena en la que Frank acaba de tener relaciones sexuales, vuelve a aparecer cuando el invidente conduce un coche, y encontramos su última incorporación cuando finalmente el personaje vuelve con su familia. En las tres escenas en las que suena el cuplé, el personaje de Al Pacino experimenta momentos de exaltación vital.

En este caso de estudio, podemos observar que el *La Violetera* no posee una función articuladora protagónica. Así, en los diferentes momentos que aparece el tema no estructura, construye o articula la escena, pero actúa como expresión de las emociones del actor. Como plantea Tagg (2013), los temas musicales también pueden ser empleados para articular las distintas emociones de los personajes. De este modo, *La Violetera* acentúa la felicidad que experimenta Frank al sentir que por unos instantes su enfermedad no ha limitado su vida (Ilustración 3).

Figura 3: Fotograma de *Esencia de mujer* en el que suena *La Violetera*.



Fuente: Brest, 1992.

Ahondando en el análisis, se puede observar que durante las escenas que aparece el cuplé de Padilla la fuente sonora no aparece en pantalla. Por lo que, su inclusión no tiene una justificación óptica real, tendría diferencia de otras músicas preexistentes incluidas, como es el caso de *Por una cabeza* (Carlos Gardel, 1935), tango que suena en la escena donde Frank baila con una chica. En suma, en lo que a la fuente sonora respecta, debemos mencionar que el cuplé no forma parte de la diégesis de la historia.

Si atendemos al plano auditivo, el cuplé adquiere un plano secundario dentro de este largometraje. Ello se debe a que, durante las escenas en las que aparece, se comparte el protagonismo con los diálogos y el resto de los sonidos. No obstante, a pesar de este protagonismo compartido, su inclusión no se limita a ser un “telón sonoro” y, por lo tanto, podemos afirmar que no se reduce a encontrarse en un plano figurativo.

Con relación a la interacción semántica, en este caso de estudio, destaca la convergencia anímica. Así, en las tres escenas en las que se integra el cuplé, se enfatiza la felicidad del protagonista. En las dos primeras, el personaje revive con entusiasmo acciones que podía hacer antes de sufrir la ceguera, mientras que, en el tercer caso, Frank vuelve con su familia tras abandonar la idea de suicidarse. *La Violetera* es un tema que actúa como pregón para la venta de violetas, transmitiendo, en cierta medida, felicidad y cotidianidad. Por este motivo, el cuplé consigue tener convergencia anímica con el filme, además de que la cotidianidad del tema puede hacer referencia a esa vida que Frank tenía antes de sufrir la enfermedad.

Una de las funciones particular del cuplé de Padilla en esta película es la de comentario. En este caso, la música contradice la esfera de acción visual, es decir, comenta las imágenes mediante el distanciamiento (Tagg, 2013). Esta función se produce en la escena en la que Frank está conduciendo bajo la supervisión del joven Charlie (Ilustración 4), produciendo gran tensión en el espectador por la posibilidad que tienen los personajes de sufrir un accidente, y podía haberse optado por incluir un tema más relacionado popularmente al terror o al suspense. En su lugar, se incluye *La Violetera*, que es un tema alegre que el espectador no relaciona con el tipo de sentimiento que pueden proyectar las imágenes. Así, se prioriza la relación de la música con el personaje protagonista y se incluye este cuplé para resaltar la exaltación y felicidad que siente al volver a sentirse vivo.

Figura 4: Fotograma de *Esencia de mujer* en el que suena *La Violetera*.



Fuente: Brest (1992).

También es necesario añadir que, cuando Frank comienza a acelerar y la situación se vuelve más peligrosa, *La Violetera* se sustituye por otro cuplé de Padilla, *El relicario* (1917), acelerando su tempo con objeto de abandonar la idea de mostrar la exaltación vital del protagonista para acentuar con la música la tensión del momento. En este caso de estudio, al igual que ocurre con otras cintas, tampoco se utiliza el cuplé en un contexto español o relacionándolo con personajes o elementos vinculados a lo latino, por lo que podemos decir que se aleja del tópico español común en el cine producido fuera de nuestras fronteras.

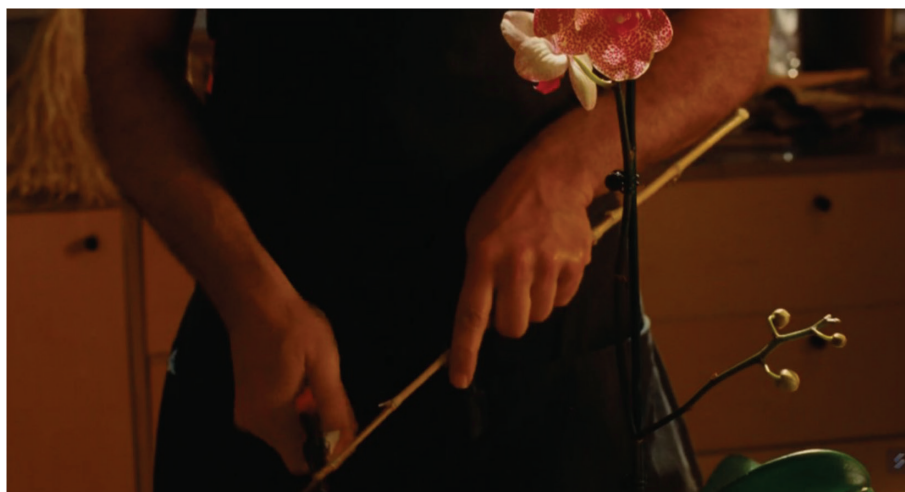
3.3.3 Aprendiz de Gigoló (*Turturro, 2013*)

El último estudio de caso que vamos a analizar en el presente texto es *Aprendiz de Gigoló*. Esta película fue estrenada en 2013, dirigida por John Turturro y protagonizada por él mismo junto a Woody Allen. En la cinta, dos amigos viven dificultades económicas, por lo que deciden probar suerte dentro de la prostitución masculina. Así, Fioravante se convierte en gigoló y Murray en su proxeneta. No obstante, la comunidad judía en la que viven no acepta esta condición, por lo que deben de plantarles cara.

Abraham Laboriel y Bill Maxwell fueron los encargados de componer la música de este filme, y estos, a su vez, incluyeron como parte de la BSM de la cinta una versión de *La Violetera* que la artista italo-francesa Dalida incluyó en su álbum *Son nom est Dalida* (1956) (Martínez y González, 2009). Dentro de esta nueva adaptación musical, se puede destacar que la primera parte de la canción es traducida al francés. Además, la guitarra adquiere un mayor protagonismo como acompañamiento musical del texto. De este modo, a diferencia de los anteriores casos de estudio en los que el cuplé se adaptaba a las necesidades fílmicas de los momentos en los que se incluye, aquí se emplea la versión íntegra de Dalida sin experimentar ninguna modificación.

En este filme, *La Violetera* solo aparece en la escena en la que Fioravante trabaja como florista y el personaje interpretado por Allen lo persuade para que se dedique a la prostitución. Como ocurre en el anterior caso de estudio, la música no cumple una función articuladora protagónica (Ilustración 5). Al tener una función articuladora secundaria, podemos poner de manifiesto otro parámetro que determina el protagonismo de la música dentro de una BSM: el plano auditivo.

Figura 5: Fotograma de *Aprendiz de Gigoló* en el que suena *La Violetera*.



Fuente: Turturro (2013).

El tema de Padilla adquiere un plano secundario dentro de la cinta e incluso en algunos instantes puede parecer que se encuentra en un plano figurativo. Esto es debido a que, durante los planos detalle de las diferentes labores del florista, la música adquiere un protagonismo mayor, pero cuando los personajes comienzan a conversar, la música se reduce a un nivel casi imperceptible pero que ayuda a enfatizar las labores del protagonista. Atendiendo a funciones como la fuente musical, podemos afirmar que el cuplé de Padilla no forma parte de la diégesis de la narración, es decir, forma parte de la música extradiegética que compone el filme. La procedencia de la fuente sonora del tema musical no es visible en pantalla, por lo que presenta una justificación óptica irreal.

Ahondando en el análisis, uno de los parámetros más interesantes para analizar *La Violetera* dentro de este largometraje es su interacción semántica. Al igual que ocurre con *Luces de la ciudad*, dentro de esta película destaca la convergencia cultural. El motivo de esta convergencia se debe a que, principalmente, el tema musical se introduce aludiendo a las labores de florista de Fioravante (Ilustración 6). Además, la cultura española se suele relacionar con las clases trabajadoras y populares (Moreno y Villaverde, 2019), por lo que también puede existir convergencia cultural en este aspecto. No obstante, la versión de Dalida, que adapta la letra al francés y presenta reminiscencias a la música popular francesa, puede reforzar dicha convergencia. Esto puede deberse a que culturalmente se tiene una imagen de Francia asociada a la libertad (Pinto, 2013), como así se recuerda con el lema de la República Francesa: Libertad, Igualdad, Fraternidad. De este modo, la interpretación de *La Violetera* por una artista francesa, incluyendo esas reminiscencias musicales galas, puede hacer énfasis en la idea de libertad sin represión del nuevo camino que va a tomar el protagonista: la prostitución.

Siguiendo esta idea de convergencia cultural también podemos poner de manifiesto el uso de la función de representación de localización, construyendo así imaginarios de entorno cultural, social, físicos o históricos concretos (Tagg, 2013). Por ello, continuando con la idea planteada en la convergencia cultural, podemos añadir que, con *La Violetera*, se acentúa la idea de la representación de una clase social baja. Ya no solo la cultura española se puede asociar a este tipo de clases, sino que la fusión de esta con la cultura francesa, que se puede asociar a la libertad y al pueblo, refuerza este tipo de representación.

Figura 6: Fotograma de *Aprendiz de Gigoló* en el que suena *La Violetera*.



Fuente: Turturro (2013)

Aunque podemos encontrar convergencia con la cultura española, haciendo énfasis en personajes que son más desfavorecidos y que pertenecen a clases populares, en este caso de estudio volvemos a encontrarnos otro filme en el que la música procedente de España no se utiliza para hacer referencia a un personaje relacionado con lo latino. De este modo, la presencia de *La Violetera* no se limita a ser un simple tópico, sino que se le concede otra función que enriquece el concepto creado en el filme.

4. Discusión y conclusiones

La Violetera constituye una de las obras musicales españolas, pertenecientes al género del cuplé, de gran popularidad y relevancia. Prueba de ello es el gran interés que ha generado tanto en el cine nacional como en el internacional. Tras analizar la presencia del cuplé de Padilla en los tres estudios de caso abordados en el presente texto, podemos afirmar que este no ha sido usado como pretexto para aludir a personajes o temas relacionados con lo hispano.

Luces de la ciudad es el filme más próximo a las cintas pertenecientes al cine silente, donde la música española se relacionaba fundamentalmente con aspectos latinos. No obstante, en el filme de Chaplin no se alude a ningún personaje español o no se contextualiza a una sociedad española con el cuplé. Sin embargo, aunque no se produce esta relación, sí hay que añadir que puede existir convergencia cultural, al relacionar el tema español con la pobreza del personaje al que se asocia.

En *Esencia de mujer* no se produce ningún tipo de convergencia cultural entre la cinta y el tema de Padilla, a diferencia de lo que puede ocurrir en el anterior caso de estudio. En este filme tampoco se recurre a la obra española para aludir al tópico español común en el cine realizado fuera de nuestras fronteras, sino que se le otorga otro valor. Así, pone énfasis en el estado anímico del protagonista, remarcando la felicidad y cotidianidad por la que siente nostalgia. De este modo, se aleja también al cuplé de la convergencia cultural que podría plantearse en *Luces de la ciudad* y se integra en el filme sin ningún motivo relacionado con el origen del tema.

Si atendemos al último caso de estudio, *Aprendiz de Gigoló*, podemos observar que el cuplé se introduce de una forma muy similar a como se incluye en la película de Chaplin. Esto es debido a que se vuelve a utilizar para aludir a un personaje humilde que realiza labores de florista. De este modo, podemos afirmar que encontramos convergencia cultural al relacionar la cultura española con las clases trabajadoras y humildes. No obstante, en este caso, la versión francesa del tema le da otro valor a la convergencia más relacionada a la libertad del pueblo francés y, por consiguiente, a la propia libertad del personaje.

Aunque en los casos de *Luces de la ciudad* y *Aprendiz de Gigoló* puede existir cierta convergencia cultural al relacionar la música española con personajes relacionados con lo humilde, en los tres filmes se huye de la relación de este tipo de música con personajes de origen hispano o con tramas que tienen conexión con lo latino y lo exótico. Así, se abandona el tópico implementado en los orígenes del cine. No obstante, esto no implica que no se haya seguido utilizando la música española para seguir cumpliendo con los estereotipos, pero *La Violetera* ha conseguido separarse de estos y cruzar las fronteras del país proporcionándole a los diferentes largometrajes otros valores.

En definitiva, aunque con *La Violetera* se ha pretendido mostrar que la música española no solo se utiliza en el cine internacional para aludir a elementos hispanos, actuando como representación de localización (Tagg, 2013). Si bien, esta asociación se sigue planteando en algunos largometrajes contemporáneos. Tal es el caso de *Kill Bill: Volumen 2* (Tarantino, 2004), donde suena una bulería flamenca para acompañar una escena emplazada en México (Martín, 2019), creando así una falsa unificación cultural que asocia la cultura española con la latina. De este modo, sería interesante plantear en futuras investigaciones que borden cómo otros géneros musicales españoles se han desarrollado en el cine internacional y si, como ocurre con el cuplé estudiado en este texto, se les ha otorgado otros usos y funciones más allá del de relacionarlos con aspectos identitarios de la cultura hispana.

5. Referencias bibliográficas

- Anastasio, P. (2009). Pisa con garbo: El cuplé como performance. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (13), 1-10. <https://www.redalyc.org/pdf/822/82220946013.pdf>
- Arce Bueno, J. (2023). Cuerpos enmudecidos, voces imaginadas. El cuplé en el cine español (1894- 1930). *Quiroga*, (22), 14-24.
- Arcos, M. de. (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Fondo de Cultura Económica.
- Armadori, L. C. (Director). (1958). *La Violetera* [Film]. Producciones Benito Perojo y Trevi Cinematográfica.
- Baliñas, M. (2002). Cuplé [couplet] (l). En E. Casares (Ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. IV, pp. 317-325). Sociedad General de Autores y Editores.
- Brest, M. (Director). (1992). *Esencia de mujer* [Film]. City Light Films.
- Canudo, R. (1923). Manifeste des Sept Arts. *La Gazette des Sept Arts*, 2, 2.
- Chaplin, C. (Director). (1931). *Luces de la ciudad* [Film]. United Artists.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Paidós.
- Cisneros Cox, A. (2005). La música en el cine: Géneros y compositores. *Lienzo*, (26), 59-104.
- Darabont, F. (Director). (1994). *Cadena perpetua* [Film]. Castle Rock Entertainment.
- Fraile Prieto, T. (2004). *Introducción a la música en el cine: Apuntes para el estudio de sus teorías y funciones* [Trabajo de grado, Universidad de Salamanca].
- García Sánchez, J. L. (Director). (1985). *La Corte del Faraón* [Film]. Lince Films.
- Goyena, H. L. (2005). Del cuplé al tango: El compositor José Padilla en la escena dramática de Buenos Aires. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 19(19), 31-49. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1085>
- Iglesia, Á. de la (Director). (1995). *El día de la bestia* [Film]. Warner Bros. Karlin, F., & Wright, R. (2014). *On the track*. Routledge.
- Lawson, M., & MacDonald, L. (2018). *100 greatest film scores*. Rowman & Littlefield.
- Lluís i Falcó, J. (1995). Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica. *D'Art*, (21), 169-186.
- López Gómez, L. (2018). Spanish music. La caracterización de la música española en el Hollywood silente. En E. Encabo (Ed.), *Más allá de la pantalla: Música, sonido, imagen* (pp. 13-29). El Poblet Edicions.
- Martín Sanz, Á. (2019). De catanas y guitarras. La utilización del flamenco por Quentin Tarantino en *Kill Bill Volume 1* (2003) y en *Kill Bill Volume 2* (2004). *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 12(14), 18-22. <https://doi.org/10.23754/telethusa.121402.2019>

- Martínez, B., & González, R. E. (2009). La traducción de canciones: Análisis de dos casos. *Culturas Populares. Revista Electrónica*, (8). <http://hdl.handle.net/10017/19823>
- Mendes, S. (Director). (1999). *American beauty* [Film]. Jinks/Cohen Company y DreamWorks.
- Moreno Garrido, A., & Villaverde, J. (2019). De un sol a otro: Turismo e imagen exterior española (1914-1984). *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 114(2), 95-121. <https://doi.org/10.55509/ayer/114-2019-04>
- Níkleva, D. G., & Rodríguez, F. J. (2016). Los estereotipos culturales y la imagen de España en el mundo como parte de la competencia intercultural en español como lengua extranjera. En M. Lamolda González & O. Cruz Moya (Coords.), *La formación y competencias del profesorado de ELE* (pp. 755-772). Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera.
- Orduña, J. de. (Director). (1957). *El último cuplé* [Film]. Cifesa.
- Pidal Fernández, M. Á. (2002). Padilla Sánchez, José. En E. Casares (Ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. VIII, pp. 338-341). Sociedad General de Autores y Editores.
- Pinto, M. (2013). La libertad religiosa. *Derecho Internacional de los Derechos Humanos: Principios, fuentes, interpretación y obligaciones*, (10), 100-110.
- Radigales Babí, J. (2008). *La música en el cine*. Editorial UOC.
- Rapée, E. (1925). *Erno Rapee's encyclopaedia of music for pictures*. Belwin.
- Román, A. (2008). *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Visión Libros.
- Sadoul, G. (1972). *Historia del cine mundial desde los orígenes*. Siglo XXI Editores.
- Salaün, S. (1990). *El cuplé, (1900-1936)*. Espasa Calpe.
- Tagg, P. (2013). *Music's meanings: A modern musicology for non-musos*. The Mass Media Music Scholars' Press, Inc.
- Tarantino, Q. (Director). (2004). *Kill Bill: Volumen 2* [Film]. A Band Apart. Turturro, J. (Director). (2013). *Aprendiz de gigoló* [Film]. Antidote Films.
- Tyacke, W. (1914). *Playing to pictures: A guide for pianists and conductors of motion picture theatres*. The Kinematograph Weekly.
- Xalabarder, C. (2005). Inconvenientes en la aplicación de música preexistente en el cine. En M. Olarte Martínez (Ed.), *La música en los medios audiovisuales* (pp. 33-36). Plaza Universitaria Ediciones.
- Yébenes, A. C. (2009). La música en imágenes: El cine. *Miradas sobre Cine*, (11), 1-6. Zúñiga, Á. (1954). *Una historia del cuplé*. Barna.

BIO



Francisco Navas López es Titulado Superior en Producción de audiovisuales y espectáculos, Graduado en Cine y Cultura por la Universidad de Córdoba y Máster en Administración de Empresas por la Universidad de Jaén. Centra su investigación en el estudio y análisis de la presencia de la música popular española en el ámbito cinematográfico, mostrando especial atención a géneros como el cuplé, la zarzuela y la copla. l92nalof@uco.es



Juan Carlos Galiano-Díaz es Graduado Profesional de Música en la especialidad de Trompeta, Graduado en Historia y Ciencias de la Música y Máster en Patrimonio Musical. Ha sido Contratado Predoctoral FPU en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada. Centra su investigación en torno a las bandas de música en España y la música procesional andaluza. Es miembro de la Comisión de Bandas de Música de la Sociedad Española de Musicología y del comité de redacción de la revista Estudios Bandísticos, cuya sección de reseñas coordina. En la actualidad forma parte del Grupo de Investigación “Patrimonio Musical de Andalucía” (HUM 263) y es Profesor Sustituto Interino del Área de Música de la Universidad de Córdoba. jgaliano@uco.es