

**Jazz y relato audiovisual. La banda sonora de Isidro
Maiztegui para *Los inocentes* (1963)**

María Fouz Moreno

Revista Argentina de Musicología 20 (2019), 175-199.
ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

Jazz y relato audiovisual. La banda sonora de Isidro Maiztegui para *Los inocentes* (1963)

Isidro Maiztegui fue uno de los compositores de música de cine más destacados de Argentina y España entre los años treinta y sesenta. Su llegada a España en la década de los cincuenta coincide con la irrupción del cine de Juan Antonio Bardem y el compositor argentino se convierte en el músico de cabecera del director español. *Los inocentes* (1963), coproducción hispano-argentina rodada en Mar del Plata con un argumento y una estética cercano al cine negro, es la última colaboración entre ambos artistas y se enmarca dentro del nuevo cine que se estaba gestando en ambos países en esa época.

Para esta película Maiztegui compone una banda sonora en la que predominan los bloques musicales compuestos en un lenguaje a medio camino entre el *cool jazz* y el *modal jazz*. La música de este film es resultado de la consolidación del manejo de los recursos expresivos empleados en etapas anteriores y de la evolución de su estilo compositivo. Desde esta contextualización analizaremos la presencia de la música popular urbana dentro del relato audiovisual del film, observando las relaciones que se establecen a partir de la interacción de la música con la imagen y su estructura narrativa interna.

Palabras clave: Isidro Maiztegui, Juan Antonio Bardem, *Los inocentes*, música cinematográfica, cine hispano-argentino

Jazz and audiovisual narrative. The soundtrack of *Los inocentes* (1963) by Isidro Maiztegui

Isidro Maiztegui was one of the most outstanding composers of film music of Argentina and Spain between the thirties and the sixties. The arrival of Maiztegui to Spain in the 1950s coincides with the impetuous emergence of Juan Antonio Bardem's cinema, and the Argentine composer became the main musician of the Spanish director. *Los inocentes* (1963), a Spanish-Argentine co-production filmed in Mar del Plata with an argument and an aesthetic close to film noir, is the last collaboration between the artists and is part of the new cinema that was appearing in both countries at that time.

For this film Maiztegui composes a soundtrack in a language between cool jazz and modal jazz. The music of this film shows the consolidation in the use of the expressive resources from previous stages and, at the same time, the evolution of his compositive style. From this contextualization we are going to analyze the presence of urban popular music in the audiovisual narrative of the film and the relation established between music, image and its internal narrative structure.

Keywords: Isidro Maiztegui, Juan Antonio Bardem, *Los inocentes*, film music, Spanish-Argentine cinema

Introducción

El compositor argentino Isidro Maiztegui llega a España en 1952 después de desarrollar una sólida carrera dentro del cine argentino. En este sentido, es importante destacar que es uno de los primeros compositores académicos argentinos que se incorporan a la industria cinematográfica, puesto que ya participa en la segunda película sonora argentina, *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933). No obstante, es a partir de 1945 cuando la composición de música cinematográfica se convierte en su principal actividad profesional, colaborando con una gran variedad de directores en destacadas producciones como *La Cabalgata del circo* (1945, Soffici – Boneo), *Besos perdidos* (1945, Soffici), *Madame Bovary* (1947, Schlipper) o *Torrente indiano* (1952, Spoliansky – Fleider). En esta etapa, Maiztegui compone bandas sonoras musicales que siguen la tendencia del sintonismo postromántico preponderante en la época, pero en las que también, siempre que la trama narrativa lo requiera, introduce diferentes referencias a la música popular argentina para reforzar ese factor de diferenciación que caracteriza al cine argentino en esa época.

La experiencia de Maiztegui dentro del cine argentino y su capacidad para adaptarse exitosamente a los nuevos contextos laborales, son dos factores importantes a la hora de su inserción e inicio de una nueva etapa profesional dentro de la cinematografía española, donde trabajará durante casi veinte años. El compositor llega a España en un momento de estancamiento de la industria cinematográfica argentina y en una etapa crucial para el cine español, ya que en la década de los cincuenta se producen numerosos cambios dentro del régimen franquista. Como señala Monterde “la presencia exterior de España, las vicisitudes internas del régimen y el renacimiento de nuevas formas de oposición interna”,¹ tienen una repercusión directa en las diferentes manifestaciones; una de ellas, el cine.

Entre la década de los cincuenta y los sesenta se produce un crecimiento exponencial en el número de producciones por año y una evolución que también se refleja en las líneas o ciclos temáticos, así como en las tendencias musicales y estéticas desarrolladas en las películas.² Unos cambios que surgen de forma paralela a la evolución

1. José Enrique Monterde, “Continuismo y disidencia (1951-1962)”, en *Historia del cine español*, ed. Román Gubern Garriga-Nogues (Madrid: Cátedra, 2009), 239.

2. Véase Carlos Colón Perales, Fernando Infante del Rosal y Manuel Lombardo Ortega, *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas* (Sevilla: Ediciones Alfar, 1997), 88.

y ligera apertura del régimen franquista. Por un lado, tiene una especial trascendencia el relevo generacional de cineastas que tiene lugar en la década de los cincuenta con la aparición de nuevos directores, muchos de ellos formados en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, la influencia de ciertas tendencias del cine europeo como el neorrealismo italiano y, sobre todo, el surgimiento de un cine disidente y crítico con el régimen que introduce una nueva forma de hacer cine sin parangón hasta el momento. Por otro, en los sesenta, la apertura de España hacia el exterior con la transformación del modelo socio-económico del país, los cambios en los hábitos de consumo y el aumento del turismo, también tienen su reflejo en las películas de esa década, a través de las cuales se busca mostrar una nueva visión de España y cambiar la imagen del propio régimen.³

La participación de Maiztegui en la industria cinematográfica española lo convierte en testigo directo y partícipe activo de la evolución y transformación del cine español. Aunque el músico argentino interviene en producciones españolas realizadas por directores muy diversos, como José María Forqué, Manuel Mur Oti, Antonio Momplet o José Antonio Nieves Conde, su llegada a España coincide con la irrupción del cine de Juan Antonio Bardem, uno de los principales representantes del cine español no oficialista y disidente, Maiztegui se convierte en el compositor de cabecera del director.⁴ Es precisamente la estrecha colaboración con Bardem y la repercusión internacional que tuvieron las películas de este cineasta en su época, lo que hace que Maiztegui sea uno de los compositores del cine español de mayor renombre y con más proyección internacional.

El compositor argentino desarrolla su trabajo adaptándose a las principales tendencias estilísticas de las bandas sonoras del cine español de los años cincuenta y sesenta, es decir, el sinfonismo clásico, la influencia de la tradición musical española y los ritmos de moda de las músicas urbanas,⁵ de una forma similar a como había trabajado en Argentina. Así, el sinfonismo postromántico que predominó en toda su etapa argentina continúa estando presente en películas como *La herida luminosa* (1956, Demicheli) o

3. Véase Vicente J. Benet, *El cine español. Una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2012).

4. Joan Padrol, "Maiztegui, Isidro B. [Isidro Buenaventura Maiztegui Pereiro]", en *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América Vol.5*, ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2011-2012), 396-397.

5. Joaquín López González, "Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX", en *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, eds. Teresa Fraile y Eduardo Viñuela (Sevilla: Arcibel, 2002), 42.

Ama Rosa (1960, Klimovsky). El manejo de la música local que había realizado en ciertos filmes con la composición de bloques musicales con referencias a la música popular argentina de origen rural, como en el pericón de *La cabalgata del circo* (1945, Soffici – Boneo) o la cueca de los créditos iniciales de *Estrellita* (1947, Viñoly Barreto), también se observa en sus producciones españolas a través del empleo de elementos de la música popular española como sucede en *La venganza* (1959, Bardem) o de la música gallega en *Viento del norte* (1954, Momplet). En lo que se refiere a las músicas populares urbanas, si en los años treinta y cuarenta había trabajado con tangos de otros compositores o compone la “Milonga del recuerdo” para la película *Sala de guardia* (1952, Demicheli), en España crea canciones y bloques musicales basados en la música de moda del momento, como el twist y el chachachá incluidos en *Tela de araña* (1963, Monter) o el bolero “Soledad” de la película *A hierro muere* (1962, Mur Oti). Estos aspectos nos permiten ver un desarrollo sonoro y musical del compositor que va más allá de las exigencias de las propias películas. Además, desde el inicio de sus trabajos con Bardem se aprecia una evolución de su estilo compositivo, en el cual se percibe un claro influjo de la música del cine europeo y, sobre todo, del neorrealismo italiano de los años cincuenta.

Maiztegui compone la banda sonora de las películas más representativas de la filmografía de Bardem entre 1954 y 1963, siendo la coproducción hispano-argentina *Los inocentes* la última de las colaboraciones entre cineasta y músico. En el presente artículo se analiza la banda sonora musical de *Los inocentes* por ser una película en la que se manifiesta la adaptación de Maiztegui a las nuevas tendencias estilística de la música cinematográfica de la época, con la asimilación de rasgos estilísticos del jazz, así como por la existencia de un lenguaje audiovisual muy compenetrado entre el director y el músico.

Isidro Maiztegui en la filmografía de Juan Antonio Bardem

Maiztegui colabora con Juan Antonio Bardem desde la primera película que realiza el director en solitario, *Cómicos* (1954), hasta *Los inocentes* (1963), con la excepción de *A las cinco de la tarde* (1961) cuya música pertenece a Cristóbal Halffter.⁶

6. Véase Antonio Castro, *Testimonio y compromiso. El cine de Juan Antonio Bardem* (Madrid: Ediciones JC, 2013).

El músico argentino compone la música de la mayoría de las películas del primer periodo de Bardem que, de acuerdo con Lucio Blanco, abarca la década de 1953 a 1963, época en la que rodó “sus obras maestras” dentro de la corriente del cine social realista.⁷ Recordemos que Maiztegui crea la música de *Cómicos* (1954), *Felices Pascuas* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955), *La venganza* (1957) y *Los inocentes* (1962). Asimismo, su nombre figura en los créditos de *Calle Mayor* (1956) junto al del músico francés Joseph Kosma, y en *Sonatas* (1959) con el compositor mexicano Hernández Bretón.

Es precisamente otro cineasta argentino de renombre el que propicia el encuentro entre director y músico. Según afirma el director de cine Jesús Franco en sus memorias, fue León Klimovsky, “judío argentino, escapado del Peronismo” el que ejerce de mediador entre Bardem y Maiztegui según este autor, “otro argentino huido de la quema”.⁸ El encuentro tiene lugar en medio del rodaje de *Cómicos* y después de una larga conversación entre ellos sobre música y cine, Bardem le encarga la composición de la música de la película:

La opinión de Leo fue decisiva para perfeccionar y aligerar el film, con algunos toques muy inteligentes. Él, además, trajo a Isidro Maiztegui, otro argentino huido de la quema, que era un compositor excelente. Uno de los dramas de nuestro cine era que la música casi siempre estaba en manos de unos hombres quizá válidos para componer zarzuelas, operetas de Celia Gámez o pasacalles de la tuna, pero que, aparte de haberse quedado en la escuela de mi “maestro” Conrado del Campo, no sabían nada de cine. Bardem se citó con Maiztegui, auspiciado por Klimovsky y, después de hablar un rato sobre Béla Bartók y Stravinsky —¡Oh, cielos! Los dos sabían un huevo sobre esos genios entonces casi proscritos del panorama musical español—, Bardem le hizo componer la partitura del film. Bardem, además, debía comenzar su película siguiente, *Felices Pascuas*.⁹

Como se menciona en esta cita, en esa época Klimovsky era el encargado del montaje de *Cómicos*, puesto que Bardem estaba a punto de comenzar el rodaje de *Felices Pascuas*. En palabras de Bardem: “no podía estar a la vez montando y rodando: hubiera

7. Lucio Blanco Mallada, “Juan Antonio Bardem: un gran comunicador”, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, no. 5 (marzo 2003), s.p. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0303120005A>.

8. Jesús Franco, *Memorias del TÍO JESS* (Madrid: Suma Letras, 2005), 263.

9. *Ibid.*, 263-264.

sido un desastre. Klimovsky [*sic*] era entonces para mí —para todos nosotros— muy importante: había traducido a Eisensentein, él —o su papá— era un hombre de cine, era otro mundo”.¹⁰

Es necesario apuntar que la relación entre Klimovsky y Maiztegui se había iniciado en la década de los treinta en Argentina, ya que ambos pertenecían al mismo círculo de amistades de Horacio Coppola, José Luis Romero y Jorge Romero Brest, entre otros. Isidro Maiztegui coincide con Klimovsky en las actividades organizadas en el Cine Club Gente de Cine de Buenos Aires (1942-1965), un cineclub en el que, además de organizar exhibiciones de cine mudo, soviético o norteamericano, y exposiciones con obras de cineastas como René Clair, Jean Cocteau o Jean Vigo, se organizaban una serie de acciones formativas. Así, Klimovsky era el encargado de dirigir seminarios y cursos de realización en los que participaba Maiztegui como profesor, junto a otras personalidades del mundo del cine, como los directores Leopoldo Torre Nilson y Román Viñoly Barreto, el fotógrafo Saulo Benavente o el escenógrafo Pablo Taberero.¹¹ Por otra parte, también es importante señalar que, durante su etapa española, Maiztegui también colabora en varias de las películas que Klimovsky lleva a cabo en este país tales como *El Tren expreso* (1955), *Miedo* (1956), *Salto a la gloria* (1959), *Llegaron los franceses* (1959), *Ama Rosa* (1959), *El hombre que perdió el tren* (1960), *La colina de los pequeños diablos* (1964) y *Aquella joven de blanco* (1965).

No obstante, Klimovsky no es el único director argentino con el que Maiztegui trabaja en estos años. De esta manera, podemos mencionar sus trabajos con Tulio Demicheli en *La herida luminosa* (1956) y en *La banda de los ocho* (1962), director con quien ya había colaborado durante su etapa argentina, o con Cahen Salaberry en *Carlota*, (1958), *Teresa de la Hispanidad* (1964), *Reportaje a Unamuno* (1964) y en *Un idioma para el mundo* (1965). Hay que tener en cuenta que el asentamiento en España de todos estos cineastas argentinos se vio favorecido por la existencia del “Decreto de 16 de abril de 1948”, por el cual “se otorga a los ciudadanos argentinos que trabajen en España

10. Jesús García Dueñas y Pedro Olea, “Bardem 64: confesiones a las 5 de la tarde”, *Nuestro cine* (29 mayo, 1964): 26. Citado en: Juan Francisco Cerón Gómez, *El cine de Juan Antonio Bardem* (Murcia: Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia, Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998), 103.

11. César Maranghello, “El cineclub Gente de Cine”, en *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933-1956)* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000), 552-553. Citado en Javier Cossalter, “El cortometraje en Argentina y su relación con la modernidad cinematográfica (1950-1976)” (Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2016), 152.

igualdad de trato a los españoles, a efectos de carácter laboral y previsión social”.¹² Un decreto que se enmarca dentro de las relaciones y pactos estratégicos que se establecieron entre el gobierno de Perón y el de Franco a finales de los años cuarenta y cincuenta.¹³

Cada uno de los filmes de Bardem en los que trabaja Maiztegui, requiere tratamientos musicales diversos puesto que pertenecen a géneros cinematográficos diferentes: dramas sociales (*Cómicos, Calle Mayor, Muerte de un ciclista* o *Los inocentes*); comedia con tintes realistas (*Felices Pascuas*); drama rural (*La venganza*) o la adaptación literaria de la obra de Valle-Inclán (*Sonatas*). Así, en estas películas queda patente, una vez más, su versatilidad estilística a la hora de componer y, como apuntan Colón Perales, Infante del Rosal y Lombardo Ortega, estas bandas sonoras muestran un “sentido austero y contenido de la escritura y la intervención musical”,¹⁴ aspectos que caracterizan a la música cinematográfica de las películas neorrealistas europeas del momento, sobre todo a las italianas. A partir del análisis de la filmografía de Bardem, podemos afirmar que las bandas sonoras creadas por Maiztegui se encuadran dentro de las tres sendas estilísticas mencionadas que caracterizan la música cinematográfica española de los años cincuenta y sesenta; en el caso de *Los inocentes* las músicas populares urbanas ocupan un lugar destacado ya que Maiztegui compone una banda sonora musical de clara influencia jazzística.

Los inocentes: una coproducción hispano argentina

La película *Los inocentes* se basa en una historia escrita entre Elías Querejeta, Antonio Eceiza y el propio Bardem, titulada inicialmente como *Crónica negra*. La película había sido pensada para ser rodada en España bajo la producción de Cesáreo González, pero dicho rodaje no obtuvo el visto bueno del régimen franquista. La prohibición del rodaje coincidió con la llegada a España del escritor español Eduardo Borrás, exiliado en Argentina a causa de la Guerra Civil, quien propuso rodar el mencionado proyecto en Argentina bajo el título de *Los inocentes*.¹⁵

12. Boletín Oficial del Estado núm. 133, del 12 de mayo de 1948. Decreto del 16 de abril de 1948, 1866.

13. Véase Raanan Rein, *La salvación de una dictadura: alianza Franco-Perón, 1946-1955* (Madrid: Instituto de Cooperación para el Desarrollo, 1995).

14. Colón Perales, Infante del Rosal y Lombardo Ortega, *Historia y Teoría de la Música*, 89.

15. Cerón Gómez, *El cine de Juan Antonio Bardem, 183-184*.

En un primer momento la película iba a ser una producción totalmente argentina, por lo que el reparto estaba formado por actores argentinos salvo la protagonista, cuyo papel recayó en la actriz española Paloma Valdés por si, al final, la película era aceptada como coproducción.¹⁶ De hecho, con el nombramiento de García Escudero como director general de Cinematografía en España en julio de 1962, la película fue autorizada como española¹⁷ y, finalmente, el filme se realizó como una coproducción hispano-argentina producida por Eduardo Borrás (Buenos Aires) y Suevia Films-Cesáreo González (Madrid). En el año 1962 comenzó el rodaje de la película en los estudios de Argentina Sono Film, en los que realizó la escenografía el reconocido artista español Gori Muñoz, exiliado en la década de los treinta, y los exteriores en Mar del Plata y Buenos Aires.

Isidro Maiztegui ya había trabajado en estos estudios en el año 1938 en el film *Con las alas rotas* dirigido por Orestes Caviglia, la primera gran producción en la que intervino el compositor y el primer film argentino que empleó la música en sincronía con los diálogos.¹⁸ Como apunta el propio Maiztegui en una entrevista realizada para *La Nación* en 1981 “Después de ese trabajo —expresa sonriendo el compositor— Ángel Mentasti no volvió a llamarme, porque le resulté el músico más caro”.¹⁹ Ángel L. Mentasti era hijo de uno de los fundadores de la empresa y encargado del departamento comercial desde el fallecimiento de su padre en 1937,²⁰ y a pesar de que esa primera colaboración no tuvo continuidad, Maiztegui también recuerda que regresó a trabajar con Argentina Sono Film gracias a su participación en *Los Inocentes*: “En 1962 coincidí en Europa con el director Juan Antonio Bardem, que dirigía *Los inocentes*, una coproducción hispano-argentina . . . Solo después de casi veinte años volví a Sono Film, con el beneplácito de Ángel Mentasti”.²¹

Por otra parte, como apunta Fernando M. Peña, la contratación de Bardem para rodar la mencionada película formaba parte de las estrategias llevadas a cabo por Argentina Sono Film para sobrevivir a la crisis del cine argentino de la segunda mitad de

16. Juan Antonio Bardem, *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine* (Barcelona: Liberdúplex, 2002), 312.

17. Véase Cerón Gómez, *El cine de Juan Antonio Bardem*, 184.

18. Sibila Camps, “Reflexiones y recuerdos de un pionero. Isidro Maiztegui: la música y la época de oro del cine”, *La Nación. Suplemento* (28 junio, 1981): 10.

19. Camps, “Reflexiones y recuerdos de un pionero,” 10.

20. Véase Fernando M. Peña, *Cien años de cine argentino* (Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012), 65.

21. Camps, “Reflexiones y recuerdos de un pionero”, 10.

los años cincuenta, con la realización de películas que pudiesen introducirse en el mercado europeo.²² En España el sistema de coproducciones fue una práctica habitual, sobre todo tras la implantación, a mediados de los cincuenta, de medidas proteccionistas por parte de la Dirección General de Cinematografía con el objetivo de estimular la producción nacional. Como indica Benet, dichas medidas unidas a la búsqueda de una elevación del nivel de las producciones cinematográficas favorecieron al incremento de las coproducciones con países diversos.²³ Maiztegui colaboró en diferentes coproducciones llevadas a cabo con países como Francia, Italia, México y Argentina; en este sentido, podemos mencionar las coproducciones hispano-argentinas de *Cómicos* (1954, Bardem), *El tren expreso* (1955, Klimovsky) o *A hierro muere* (1962, Mur Oti).

En *Los inocentes* los elementos del lenguaje cinematográfico empleados por el director como la trama, los personajes, la fotografía, la escenografía o la iluminación se mantienen dentro de una línea estética europea, empleada en sus anteriores producciones, con una clara influencia del neorrealismo italiano y del cine negro. Asimismo, encontramos diferentes paralelismos con películas como *Crónica de un amor* (1950) de Antonioni y con films anteriores del propio director, sobre todo con *Muerte de un ciclista*. De esta forma, por un lado, Bardem comienza una vez más la película con un suceso trágico que busca captar la atención del espectador: en un accidente fallecen dos personas, un famoso empresario industrial y una mujer casada, de ámbitos sociales diferentes y cuyas familias no se conocen. La familia del fallecido quiere zanjar el tema pagando una gran cantidad de dinero al viudo, pero este inicia una serie de pesquisas para entender la relación que unía a su esposa con el empresario y saber hasta qué punto estaba siendo engañado. En el curso de sus averiguaciones entablará una relación con la hija menor del magnate fallecido, relación que se verá truncada debido a las presiones familiares.

Por otro lado, Bardem desarrolla una vez más un argumento con una fuerte crítica social, un alegato contra la vida licenciosa de la alta sociedad burguesa, como ya había realizado en *Muerte de un ciclista*, pero sin la implicación política de la anterior debido a que el relato se ubica en Argentina.²⁴ En *Los inocentes* vuelve a contraponer dos clases sociales: la clase burguesa representada a través de la opulencia de los Errazquin, y la clase media-baja representada en la figura de Bruno Sartori, clases enfrentadas pero que

22. Peña, *Cien años de cine*, 145-146.

23. Benet, *El cine español*, 283-284.

24. Cerón Gómez, *El cine de Juan Antonio Bardem*, 186.

terminan relacionándose. Según Cerón Gómez, Bardem, heredero del cine soviético, realiza un montaje al servicio de unos fines ideológicos la “unión de mundos y ambientes, enfrentados entre sí, mostrando que el entramado social se sustenta sobre la lucha de contrarios” posicionan a esta película, junto a *Muerte de un ciclista*, como una película propiamente marxista.²⁵

Los inocentes fue estrenada primero en Argentina y al año siguiente en España donde los diálogos fueron doblados. La recepción por parte de la crítica de ambos países fue desigual e incluso en algunas críticas se acusó a Bardem de volver sobre los mismos temas y los mismos recursos. Estos aspectos se pueden apreciar en las críticas recogidas en la siguiente tabla:

Tabla 1. Críticas de medios argentinos y españoles a la película *Los inocentes*.

<p><i>La Nación</i> (Argentina) 27 de septiembre de 1963</p>	<p>“Es solo la primera secuencia, pero no hace falta mucho más para advertir la presencia de un director excelente y de un iluminador notable. ‘Los inocentes’ es . . . un film brillantemente realizado, una película de alta madurez técnica y formal. Es también una historia interesante, narrada con justeza y con algunos aciertos en el plano de la crítica social. Pero su valor principal consiste, insistimos, en el trabajo de realización, cumplido en un nivel de jerarquía, con encuadres plenos de sugestión, una compaginación precisa y una conducción de actores excelente”.²⁶</p>
<p><i>La Voz de Galicia</i> (España) 4 de julio de 1964</p>	<p>“Se trata, en general, de un film de considerable categoría y de relativa importancia dentro de la obra del director español. . . . ‘Los inocentes’ de Bardem ha sido acogida por el público y la crítica con cierta frialdad”.²⁷</p>
<p><i>Hoja del lunes</i> (España) 30 de marzo de 1964</p>	<p>“Aunque en ‘Los inocentes’ se ofrece más depurado, todo este estilismo no es nuevo: se halla en el Bardem anterior. El Bardem de sus últimas películas se somete demasiado a su propia influencia. Y este ejercicio se resiente de frialdad y no elude el riesgo de la monotonía”.²⁸</p>

A pesar de las críticas recibidas, el film fue galardonado con diferentes premios: el Instituto Nacional de Cinematografía de Buenos Aires le concedió el premio a la mejor

25. Ibid., 129.

26. “Notable realización de Juan A. Bardem”, *La Nación* (27 septiembre, 1963): 8.

27. Alberto Míguez, “Bardem y ‘Los inocentes’”, *La Voz de Galicia* (4 julio, 1964): s.p.

28. “Estrenos cinematográficos del Domingo de Resurrección”, *Hoja del lunes* (30 marzo, 1964): 7.

película, a la mejor fotografía y a la mejor música; y el Sindicato Nacional del Espectáculo español el premio a la actriz protagonista. Asimismo, fue seleccionada para representar a España en el Festival Internacional de Berlín (1963), donde Bardem contaba con una notable popularidad tras el éxito de películas anteriores como *Muerte de un ciclista* o *Calle Mayor*; en este festival recibió el premio de la Unión Internacional de la Crítica de Cine.²⁹

La banda sonora de Maiztegui para *Los inocentes*

Como bien apunta el *Heraldo del cinematografista*, en esta película “Maiztegui ha desarrollado una envolvente banda musical de jazz lento”.³⁰ Si bien mantiene algunos de los códigos expresivos de etapas anteriores, el cambio estilístico de la banda sonora musical aporta un elemento renovador y de modernidad a la película, un elemento ligado al cine internacional de finales de los años cincuenta y sesenta, especialmente francés y americano. En este sentido, Maiztegui asimila rasgos estilísticos del *jazz* a la vez que ahonda en algunos elementos expresivos y narrativos que había empleado en anteriores producciones, por lo que podemos afirmar que existe un lenguaje audiovisual muy compenetrado entre el director y el músico.

El compositor utiliza el lenguaje jazzístico como elemento de apoyo de un relato audiovisual con mucha carga psicológica donde, como se ha mencionado, se aprecian influencias del neorrealismo cinematográfico italiano y del cine negro. Maiztegui emplea una formación instrumental característica del jazz de los años cincuenta y sesenta, con vibráfono, dos trompetas, trombón, saxo alto, saxo tenor, saxo barítono, contrabajo y caja.³¹ El tipo de jazz empleado, está relacionado con el que está en auge en esos momentos en ambos países; el compositor crea unos bloques musicales en los que en algunos casos, por un lado, toma del *cool jazz* la idea de una sucesión de acordes que se desligan de las relaciones tradicionales armónicas del jazz precedente y, por otro lado, toma del *modal jazz* el estatismo armónico que lo caracteriza, pero siempre recurriendo al uso modal tan presente en ambas vertientes. Como es sabido, el advenimiento del *cool jazz* y el *modal jazz* de los años cincuenta, representado por figuras como Miles Davis,

29. Cerón Gómez, El cine de Juan Antonio Bardem, 190.

30. “Los inocentes”. *Heraldo del Cinematografista*, 2 octubre, 1963, 200.

31. Nota del editor: se refiere al tambor redoblante.

Chet Baker o Bill Evans, representó una ruptura con la forma y el contenido armónico usuales hasta entonces.³²

Maiztegui sigue la línea iniciada a finales de los cincuenta con *La noche y el alba* (1958, J. M. Forqué), película que lo convierte en uno de los primeros compositores del cine español (y probablemente del cine argentino) en componer una banda sonora donde la música de jazz se emplea de forma extra-diegética y con funcionalidad dramática. Esa tendencia compositiva también está presente en otras producciones españolas coetáneas como *Un vaso de whisky* (1959) de Julio Coll, con música de Xavier Montsalvatge y José Solá, o las películas de García Berlanga *El verdugo* (1963), con música de Asins Arbó, y *Las pirañas* (1967), cuya banda sonora fue compuesta por Astor Piazzolla. Así, en estos filmes se observa una clara influencia del cine francés, primera cinematografía en la que el jazz es empleado “de forma significativa como fondo dramático de películas” dentro del ambiente de la Nouvelle Vague,³³ y del cine norteamericano. Recordemos que de estas mismas fechas es la banda sonora de películas como la francesa *Ascensor para el cadalso* (1958) de Louis Malle, director asociado con la Nouvelle Vague, o las americanas *Un tranvía llamado deseo* (1951) de Elia Kazan y *Anatomía de un asesinato* (1959) de Otto Preminger.³⁴

La música compuesta por Maiztegui para la película está formada por 17 bloques musicales los cuales también reflejan el contraste social existente entre los protagonistas, mencionado anteriormente. De este modo, en la banda sonora musical se diferencian dos tipos de bloques musicales: bloques diegéticos de música barroca preexistente interpretados por un clave (3, 5 y 8) y bloques no diegéticos de carácter jazzísticos (1, 2, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17). En el siguiente esquema se puede apreciar dicho contraste entre bloques, siendo los bloques 1, 9 y 17 los más importantes desde el punto de vista narrativo.

32. Véase Carlos Aguilar, *Cine y jazz* (Madrid: Cátedra, 2013). Ted Gioia, *Historia del jazz* (Madrid: Turner, 2002).

33. Colón Perales, Infante del Rosal y Lombardo Ortega, *Historia y Teoría de la Música*, 142-143.

34. *Ibid.*, 142-45.

Tabla 2. Bloques musicales de la película *Los inocentes*.

Bloque	Descripción	Minutaje
	Inicio de los créditos sin música	00:00 – 00:26
1	Créditos iniciales Accidente de coche mortal en el que fallecen una mujer y un rico millonario que mantenían una relación extramatrimonial	00:27 – 02:22
	Escenas sin música	2:23 – 15:10
2	Bruno, esposo de la fallecida, abandona el sanatorio superado por la situación	15:11 – 17:01
	Escenas sin música	17:02 – 20:13
3	Bruno acude a casa de los Errazquin a devolverles el dinero del seguro que le corresponde por la muerte de su mujer	20:14 – 22:30
	Escenas sin música	22:31 – 26:36
4	Bruno se aleja de la mansión de los Errazquin. Elena, hija del amante de su mujer, lo observa desde una ventana	26:37 – 27:00
	Escenas sin música	27:01 – 35:30
5	Escenas en el interior de la mansión. Elena dialoga con su hermana mientras que, de fondo, se escucha la música del ensayo del clavecinista que protege la familia	35:31 – 40:11
	Escenas sin música	40:12 – 40:23
6	Bruno y Elena se encuentran en diferentes ocasiones, inician las averiguaciones sobre cómo se conocieron su mujer y su padre. Acuden a la casa donde los dos amantes se encontraban a escondidas	40:24 - 47:57
	Escenas sin música	47:48 – 48:16
6	La tensión entre los protagonistas va en aumento y finaliza con el primer beso entre Bruno y Elena	48:17 – 49:16
	Escenas sin música	49:17 – 55:07
7	Cena en la casa de los Errazquin. Bruno llama a Elena por teléfono y su familia le prohíbe hablar con él	55:08 – 55:36
8	Bruno vuelve a llamar por teléfono a Elena	55:38 – 56:19
	Escenas sin música	56:20 – 56:43
8	Elena descubre la infidelidad de su tío	56:44 – 57:36
	Escenas sin música	57:37 – 58:08
9	Elena espera a Bruno en su pensión y suben a la habitación, donde mantienen relaciones	58:09 – 1:01:06
10	Elena llora después del encuentro amoroso	1:01:07 – 1:03:03
11	Elena en la ducha: una nueva mujer	1:03:04 – 1:03:47
	Escenas sin música	1:03:48 – 1:07:55
12	Elena y Bruno se encuentran en la calle, de noche	1:07:48 – 1:09:03
	Escenas sin música	1:09:04 – 1:11:15

Bloque (cont.)	Descripción (cont.)	Minutaje (cont.)
13	Traslado por trabajo de Bruno a Buenos Aires: un ascenso en el que intervienen los Errazquin. Encuentro con Elena en la habitación de la nueva pensión	1:11:16 – 1:15:23
Escenas sin música		1:15:24 – 1:18:21
14	Paseo por el club de golf	1:18:22 – 1:18:54
Escenas sin música		1:18:55 – 1:30:56
15	Encuentro en el hipódromo después de que el tío de Elena le ofreciese un puesto mejor a cambio de que abandone a su sobrina	1:30:57 – 1:32:00
Escenas sin música		1:32:01 – 1:35:06
16	Elena corre hacia la estación de tren en busca de Bruno	1:35:07 – 1:35:26
Escenas sin música		1:35:27 – 1:40:03
17	Traición de Bruno	1:40:04 – 1:42:47

La opulencia de la familia Errazquin se representa a través de los bloques 3, 5 y 8 de música barroca, interpretada al clave por el músico argentino Adalberto Tortorella. La presencia de estos bloques musicales siempre coincide con secuencias que tienen lugar en la ostentosa mansión familiar ubicada en Mar del Plata. El propio Tortorella aparece en varias secuencias de la película interpretando a un clavecinista ciego que es apoyado económicamente por uno de los tíos de la protagonista. De esta forma, se incluyen obras de Pescetti (*Sonata en Do menor*), Bach (“Adagio” BWV 974, del *Concierto para oboe en Re menor* de Marcello) y de Vivaldi (“Larghetto” del concierto *L’estro armónico Op.3, n° 9 en Re Mayor*). Estos bloques desempeñan, principalmente, una función estética o de ambientación acompañando secuencias que apenas influyen en el desarrollo del relato.

Por otra parte, la música de jazz adquiere una significación especial en muchas escenas importantes dentro de la película. Podemos afirmar que la mirada del director mostrada a través de la cámara y el montaje empleado son los grandes protagonistas de la película. Además, es importante resaltar que en numerosas ocasiones la escasez de diálogos o la ausencia de los mismos son suplidas a través de los diferentes bloques musicales incluidos en las diferentes secuencias.

El primer bloque musical presenta una gran importancia narrativa ya que este tema aparece en la presentación, el inicio de la relación amorosa de los protagonistas y en la traición final. Los títulos de crédito iniciales comienzan con un largo plano panorámico del mar en el que sólo se escucha el sonido de las olas. Después de unos segundos comienza el bloque 1 el cual presenta una primera parte más ligada al *cool jazz* y una

segunda al *modal jazz*. La trompeta, el vibráfono y el saxo alto interpretan una melodía formada por numerosas síncopas y alteraciones accidentales que generan tensiones respecto a la armonía generada en el resto de las voces. En el plano armónico predomina una sonoridad ambigua, sin un centro tonal definido aunque con ligeros puntos de referencia armónicos.

Ejemplo 1. Bloque 1, Créditos iniciales, cc. 1-5, *Los inocentes*.

Vibraf. ataca en el ritomello

①

Vibráfono

Trompeta I Sib

Trompeta II Sib

Trombón

Saxofón alto

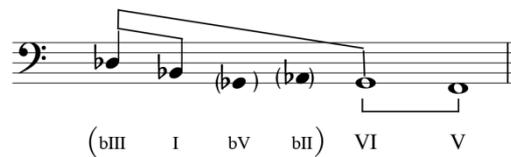
Saxofón tenor

Saxofón barítono

Contrabajo

El compositor juega con diferentes dominantes, en la mayoría de los casos con la 5ª descendida, que conducen hacia la tonalidad de Si^b. Es decir, estructuralmente comienza en el III grado de Si^b, realiza un trabajo de apoyaturas, bordaduras y de acordes de paso para llegar al Sol (VI de Si^b) y luego realiza una resolución sobre el quinto grado donde queda solo el bajo; sobre ello Maiztegui introduce una melodía con elementos modales, en cuyo perfil aparece en varias ocasiones el acorde de dominante de Si^b.

Ejemplo 2. Secuencia de acordes, bloque 1, *Los inocentes*.



La panorámica acaba mostrando la imagen de una carretera llena de coches y en ese momento comienza la segunda parte del bloque en el que el saxo alto interpreta una melodía basada en el modo de Si^b eólico, sobre una nota pedal (dominante de Si^b) que interpreta el contrabajo y el acompañamiento rítmico de la caja. Dicha melodía se funde con el sonido de la bocina de varios automóviles que, retenidos en un gran atasco, protestan ajenos a la dramática causa del mismo.

Este bloque musical y los dos que analizaremos a continuación se pueden observar desde la perspectiva de la narratividad que plantea Marta Grabócz. Recordemos que esta autora, siguiendo a Ricoeur, propone la existencia de un “programa narrativo interno” que vincula la música con la dimensión secuencial del relato.³⁵ De esta manera, el bloque 1 se corresponde con los dos primeros puntos narrativos importantes del film: la “situación inicial” o planteamiento de la historia y la “mala acción o falta” que rompe el orden y desencadena toda la acción.

35. Marta Grabócz, “Formules recurrentes de la narrativité dans les genres extramusicaux et en musique”, en *Les universaux en musique, Actes du 4^o Congrès International sur la Signification musicale*, ed. Mioreanu y Hascher (París: Publications de la Sorbonne, 1998), 81.

Ejemplo 3. Bloque 1, cc.14-20, *Los inocentes*.

The musical score consists of two systems, each with two staves. The top staff of each system is for the Saxofón alto (Alto Saxophone) and the bottom staff is for the Contrabajo (Double Bass). Both staves are in 4/4 time and have a key signature of two flats (Bb and Eb). The Saxofón alto part is characterized by a melodic line that includes several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and slurs. The Contrabajo part provides a rhythmic accompaniment, primarily using eighth notes with a consistent pattern, and also includes some triplet markings.

Después de la “situación inicial”, comienza “la búsqueda”, en la que los protagonistas deberán superar varias pruebas. Dentro de ellas sobresale la “definitiva”, la cual se produce cuando los protagonistas (hija del fallecido y esposo de la fallecida), después de varios encuentros en los que la tensión entre ellos va en aumento, inician una relación que se complica por las presiones de la familia Errazquin. Así, en el bloque 9 (58:09 – 1:01:06), Maiztegui recurre de nuevo al tema musical del inicio de la película

con variaciones para acompañar una secuencia de un encuentro entre los protagonistas en la pensión donde reside Bruno. Este momento narrativo concentra toda la tensión social y amorosa de la trama, ya que en él se consuma la relación de la pareja. Este bloque presenta una clara función estructural puesto que relaciona la acción con el comienzo de la película: marca el inicio de una nueva relación entre dos personas pertenecientes a círculos diferentes y, otra vez, existe un elemento de culpa, puesto que se establece una relación entre un adulto y una menor de edad.

Al inicio del bloque el vibráfono, la trompeta y el trombón dialogan interpretando la melodía del bloque 1, en un tiempo más lento y más inquietante que al inicio, lo que le otorga un carácter de “tema de amor”. Mientras suben a la habitación de la pensión, la música contribuye a incrementar la tensión, en cierto modo sexual, y el creciente nerviosismo entre los protagonistas, patente en los primeros planos de sus caras.

En el momento que llegan al piso donde se encuentra la habitación, el saxo alto presenta una nueva melodía acompañada del bajo y la caja. Finalmente, los dos protagonistas acceden al dormitorio y se besan, momento en el que toda la orquesta interpreta una nueva frase musical sincopada y finaliza la secuencia. En este punto es necesario recordar que el empleo de sincopas con una dinámica en *crescendo* es un recurso empleado recurrentemente por Maiztegui en música cinematográfica para resaltar momentos de tensión dramática.

Finalmente, otro de los puntos narrativos importantes del film tiene lugar al final de la película cuando el tren en el que huyen los protagonistas se detiene y la policía se lleva a Elena; así se produce la “Reintegración del orden” mientras que el bloque 17 acompaña la secuencia (1:40:04 – 1:42:47). Como apunta Cerón Gómez “la mirada de la protagonista no necesita mayores apoyos y, cuando se marcha, es la música la que se encarga de llenar el vacío sonoro de los planos finales”.³⁶ En dicha reintegración del orden, Maiztegui retoma el material temático del bloque 1 con una clara función estructural y de cierre del relato. El vibráfono y el saxo alto realizan un pequeño contrapunto con la melodía del tema mientras la cámara muestra primeros planos de Elena pidiendo explicaciones a Bruno. A continuación, la música representa la tristeza interior de Elena ante la traición de su amante: trompeta y trombón interpretan el tema inicial variado melódica y rítmicamente.

36. Cerón Gómez, El cine de Juan Antonio Bardem, 188-189.

Ejemplo 5. Bloque 9, segunda parte, cc. 1-10, *Los inocentes*.

① **Slow (poco meno que el Bl. 9A)**

Solo *b*

Saxofón alto

Saxofón Tenor

Saxofón barítono

Contrabajo

5

Ejemplo 6. Bloque 17, cc. 1-15, *Los inocentes*.

The musical score is presented in two systems. The first system consists of seven staves, each labeled with an instrument: Vibrafono, Trompeta Sib, Trombón, Saxofón alto, Saxofón tenor, Saxofón barítono, and Contrabajo. The Vibrafono part features a melodic line with triplets and a circled measure. The Saxofón alto part includes a triplet and a circled measure. The Saxofón tenor part has a circled measure. The Saxofón barítono part is marked with a piano (*p*) dynamic. The Contrabajo part provides a steady bass line. The second system consists of four staves, labeled Saxofón alto, Saxofón tenor, Saxofón barítono, and Contrabajo. The Saxofón alto part is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a circled measure. The Saxofón tenor part is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a circled measure. The Saxofón barítono part is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a circled measure. The Contrabajo part is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a circled measure. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics, and performance instructions like "Sord. muy expr.".

Poco a poco el ritmo musical se acelera y la secuencia finaliza con un *tutti* orquestal interpretando una frase melódica sincopada, mientras un plano medio muestra a Elena caminando firmemente acompañada de la policía, sin mirar atrás, y Bruno mirando desde el tren. La música, junto a la imagen y el sonido de la bocina que anuncia la partida del tren, aportan un mayor dramatismo a la escena final.

Conclusiones

Los inocentes fue la última de las colaboraciones entre Bardem y Maiztegui después de haber participado en las películas más destacadas del cineasta y de haberse convertido el argentino, gracias a ellas, en uno de los compositores de mayor renombre y con más proyección internacional dentro del cine español. Esta coproducción hispano-argentina rodada en los estudios de Argentina Sono Film y sus exteriores en Mar del Plata y Buenos Aires, se enmarca dentro del nuevo cine que se estaba gestando en ambos países en esa época.

La crítica recibió la película de forma desigual y, entre otros aspectos, acusó al director de falta de originalidad. Así, encontramos ciertos paralelismos con filmes anteriores, como *Muerte de un ciclista*, ya que mantiene una estética europea influenciada principalmente por el neorrealismo italiano en lo que se refiere a la trama, la ambientación o el tratamiento de los personajes. Sin embargo, en *Los inocentes* también apreciamos una evolución hacia un cine con un claro influjo francés y americano, en el que tiene mucho que ver el tratamiento musical empleado.

En la música compuesta por Maiztegui para la película *Los inocentes* se aprecia cómo la asimilación de rasgos estilísticos del jazz y la particular sonoridad del conjunto instrumental utilizado aportan un elemento esencial a la concepción artística del nuevo modelo de cine que se pretende hacer. La música de Maiztegui muestra un claro dominio de los códigos expresivos empleados en etapas anteriores y la evolución de su estilo, en un camino iniciado a finales de los cincuenta en *La noche y el alba*, una de las primeras producciones españolas en las que se emplea la música de jazz de forma extra-diegética. Así, en *Los inocentes*, el compositor crea una banda sonora en la que la mayoría de los bloques musicales están basados en el jazz de la época con una clara intensidad expresiva. Esta función expresiva se pone de manifiesto en la continua interacción que se produce entre la imagen y la estructura narrativa interna de la película, así como en el contraste que se produce con los bloques musicales en los que incluye música para clave.

Los bloques musicales de carácter jazzístico contribuyen, a sostener, con tensión invariable, la historia de amor de la pareja hacia un final que se augura amargo desde el comienzo del filme, y a reforzar toda la carga sexual que envuelve la película, un aspecto que se manifiesta de forma más marcada en comparación con producciones anteriores y que es una muestra del cine más abierto de los años sesenta. Por otra parte, su contraste con la música del clavecín, ilustra la contraposición de clases sociales presente a lo largo de toda la película representada, si cabe, con mayor énfasis que en producciones anteriores de ambos artistas. En definitiva, Maiztegui crea una banda sonora musical que aporta un elemento esencial a la concepción artística del nuevo modelo de cine que Bardem desarrolla en la década de los sesenta: un cine con características europeas pero con la mirada puesta en el cine internacional de la época.

Bibliografía

- Camps, Sibila. “Reflexiones y recuerdos de un pionero. Isidro Maiztegui: la música y la época de oro del cine”. *La Nación. Suplemento* (28 junio, 1981): 10-11.
- Aguilar, Carlos. *Cine y jazz*. Madrid: Cátedra, 2013.
- Bardem, Juan Antonio. *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*. Barcelona: Liberdúplex, 2002.
- Benet, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012.
- Blanco Mallada, Lucio. “Juan Antonio Bardem: un gran comunicador”. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 5 (marzo 2003): s.p.
Disponible en:
<http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0303120005A>.
- Castro, Antonio. *Testimonio y compromiso. El cine de Juan Antonio Bardem*. Madrid: Ediciones JC, 2013.
- Cerón Gómez, Juan Francisco. *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia, Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998.
- Colón Perales, Carlos, Fernando Infante del Rosal y Manuel Lombardo Ortega. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1997.
- Cossalter, Javier. “El cortometraje en Argentina y su relación con la modernidad cinematográfica (1950-1976)”. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2016.
- “Estrenos cinematográficos del Domingo de Resurrección”. *Hoja del lunes* (30 marzo, 1964): 7.
- Franco, Jesús. *Memorias del TÍO JESS*. Madrid: Suma Letras, 2005.

- García Dueñas, Jesús y Pedro Olea. "Bardem 64: confesiones a las 5 de la tarde". *Nuestro cine* (29 mayo, 1964): 26.
- Gioia, Ted. *Historia del jazz*. Madrid: Turner, 2002.
- Grabócz, Marta. "Formules recurrentes de la narrativité dans les genres extramusicaux et en musique". En *Les universaux en musique, Actes du 4^o Congrès International sur la Signification musicale*, ed. Mioreanu y Hascher, 67-86. París: Publications de la Sorbonne, 1998.
- López González, Joaquín. "Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX". En *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, ed. Teresa Fraile y Eduardo Viñuela, 41-59. Sevilla: Arcibel, 2002.
- "Los inocentes". *Heraldo del Cinematografista* (2 octubre, 1963): 200.
- Maranghello, César. "El cineclub Gente de Cine". En *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933-1956)*, 552-553. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- Míguez, Alberto. "Bardem y 'Los inocentes'". *La Voz de Galicia* (4 julio, 1964): s/p.
- Monterde, José Enrique. "Continuismo y disidencia (1951-1962)". En *Historia del cine español*, ed. Román Gubern Garriga-Nogues, 239-294. Madrid: Cátedra, 2009.
- "Notable realización de Juan A. Bardem". *La Nación* (27 septiembre, 1963): 8.
- Padrol, Joan. "Maiztegui, Isidro B. [Isidro Buenaventura Maiztegui Pereiro]". En *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América vol. 5*, ed. Emilio Casares Rodicio, 396-397. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2011-2012.
- Peña, Fernando M. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012.
- Rein, Raanan. *La salvación de una dictadura: alianza Franco-Perón, 1946-1955*. Madrid: Instituto de Cooperación para el Desarrollo, 1995.