

## Una propuesta *Diferente* en la música cinematográfica española

JULIO ARCE

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°13

Palabras-clave: Adolfo Waitzman, Alfredo Alaria, cine español, cine y homosexualidad.

Keywords: *Adolfo Waitzman, Alfredo Alaria, Spanish cinema, cinema and homosexuality.*

Cita recomendada:

Arce, Julio. 2019. "Una propuesta *Diferente* en la música cinematográfica española". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°13. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link:*

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

## UNA PROPUESTA *DIFERENTE* EN LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA

Julio Arce

### Resumen

En el año 1961 se estrenó *Diferente*, un proyecto impulsado por el bailarín argentino Alfredo Alaria que fue dirigido por Luis María Delgado. La música corrió a cargo de Adolfo Waitzman, un músico que llegó con Alaria desde Buenos Aires y que desde entonces participó activamente en la producción musical en cine y televisión.

Este artículo tiene como principal objetivo analizar la película *Diferente* y valorarla en el contexto de la producción cinematográfica española. Esta película es una producción singular por diversos motivos. En primer lugar, se trata de un musical que se aleja de los argumentos folcloristas y castizos que habían caracterizado al género en la España del periodo autárquico y el nacionalcatolicismo. En segundo lugar, *Diferente* da especial relevancia a los números coreográficos frente a las canciones. En tercer lugar, esta producción puede ser considerada como la primera película española que aborda el tema de la homosexualidad masculina.

**Palabras clave:** Adolfo Waitzman, Alfredo Alaria, cine español, cine y homosexualidad.

### Abstract

*Diferente* was premiered in 1961. It was a project promoted by the Argentinean dancer Alfredo Alaria, which was directed by Luis María Delgado. The music was provided by Adolfo Waitzman, a musician who arrived with Alaria from Buenos Aires and who since then has actively participated in musical production in film and television.

The main objective of this article is to analyse the film *Diferente* and evaluate it in the context of Spanish film production. This film is a singular production for several reasons. In the first place it is a musical that moves away from the folkloristic and castizo arguments that had characterized the genre in Spain during the autarchic period and national Catholicism. Secondly, *Diferente*

gives special relevance to choreographic numbers as opposed to songs. Thirdly, this production can be considered as the first Spanish film to deal with the subject of male homosexuality.

**Keywords:** Adolfo Waitzman, Alfredo Alaria, Spanish cinema, cinema and homosexuality.

## Introducción

La historiografía sobre el cine y la música en España carece de obras que nos ofrezcan una visión totalizadora, de textos que nos sirvan para establecer cánones, corrientes principales o, por el contrario, extravagancias, divergencias o singularidades. El retraso historiográfico del análisis musical del audiovisual ha hecho que la investigación sobre la música cinematográfica en nuestro país se haya consolidado tardíamente en relación con otros países de nuestro entorno (López González 2000: 60) y que la crítica posmoderna a los “grandes relatos” no tuviera sentido, puesto que carecemos de ellos.

Establecer una visión de conjunto sobre la música del cine español es difícil, ya que la historiografía nos presenta análisis, a modo de retazos, de algunos periodos, modalidades genéricas o autores. Es cierto que existe una “historia” general del cine español que ofrece algunas referencias sobre las corrientes principales por las que ha discurrido la creación cinematográfica (Gubern *et alii* 1995); pero esa historia oficial ha tenido poco en cuenta la dimensión sonora y ha obviado, en la mayor parte de los casos, la presencia de la música. Además, gran parte de los géneros en los que la música tenía una mayor presencia, como el propio género musical, fueron obviados, relegados o minusvalorados por su orientación comercial y popular que les alejaba de los cánones estéticos de la creación artística (Reboll y Willis 2004).

El objeto principal de este artículo es determinar la función y significación de la música de Adolfo Waitzman en la película *Diferente*, dirigida por Luis María Delgado en 1961, además de situarla en el contexto del cine español. Esta producción apenas aparece reseñada en las historias generales y, aunque no es calificada como una “obra maestra”, algunos autores la consideran una película muy significativa por su planteamiento, temática y ejecución (Alfeo

Álvarez 2002: 143-159). *Diferente* es un musical que tuvo un discreto resultado comercial y de crítica, pero pasa por ser la primera película que aborda la homosexualidad de forma implícita. Se trata de una propuesta extravagante y singular que no tiene precedentes en la cinematografía española, pero que tampoco influyó en producciones posteriores, que siguieron unos parámetros genéricos y temáticos más convencionales.

### **1. Los cincuenta y sesenta en la música cinematográfica: años de cambio y jazz**

La música de Adolfo Waitzman para *Diferente* está en relación con un contexto de cambio en la estética del cine en general y de la música cinematográfica en particular. En su popular libro sobre la música de cine, Michel Chion (1997) destaca cómo a partir de los años cincuenta del siglo pasado se producen cambios estéticos sustanciales en las bandas sonoras musicales motivados, principalmente, por los cambios en la propia concepción del cine que se operaron tras la Segunda Guerra Mundial. A ello se suma la aparición de la televisión, que se convierte en el principal competidor de la exhibición cinematográfica. Siguiendo con la argumentación de Chion, durante la década de los cincuenta el cine tiende a rejuvenecerse, deja el estudio y se lanza a las calles para abordar temáticas que hasta ese momento habían estado autocensuradas; se enfatiza el cine como espectáculo a través del uso del *cinemascope* y la generalización del color; y se hacen películas para públicos específicos, como el adolescente, tratando de evocar su universo cultural, muchas veces con la complicidad de su música. La principal consecuencia de estos cambios fue la necesidad de una renovación sonora que puso fin al predominio del sinfonismo clásico cinematográfico, que introdujo instrumentos o formaciones instrumentales hasta entonces inéditas en el cine, que abrió la banda sonora a géneros como el jazz y otras músicas populares, o que experimentó con otras formas de coordinar la música con las imágenes en movimiento. En una primera aproximación podríamos decir que el trabajo cinematográfico de Adolfo Waitzman está en relación con los cambios operados en el cine desde los años cincuenta; sin embargo, cabe preguntarse si la consiguiente renovación sonora, que Chion atribuye al modelo hollywoodiense, se produjo de igual modo en la cinematografía española.

A comienzos de la década de los cincuenta se produjeron varios acontecimientos que serán simbólicamente relevantes y que afectarán a la producción del cine en España. En 1951 los aliados retiraron las sanciones y pusieron fin al aislamiento internacional impuesto al régimen franquista desde el final de la Segunda Guerra Mundial; dos años más tarde, el gobierno firmó un concordato con el Vaticano que afianzó el nacional-catolicismo de la dictadura. En esa misma década España firmó unos acuerdos económico-militares con Estados Unidos que dieron paso al desarrollismo y a un proceso acelerado de modernización en la década siguiente.

José Enrique Monterde (Gubern *et alii* 1995: 181-229) destaca que, además de los cambios y la adaptación del régimen de Franco a la situación internacional, durante los años cincuenta se hizo visible el resurgir de diversas formas de oposición interna al Régimen. La contestación obrera y las incipientes protestas universitarias fueron creando una “cultura de la disidencia”. El abandono de las posiciones autárquicas y el comienzo del camino hacia el desarrollismo, que eclosionó en los años sesenta, produjo graves problemas económicos y sociales. Numerosos filmes de la época abordan, por ejemplo, la emigración rural hacia las ciudades. El turismo y la emigración supusieron una apertura al exterior y el contacto de la población española con las realidades del otro lado de la frontera. Como afirma Monterde, la liquidación de la autarquía económica, el aperturismo al exterior y el desarrollismo económico produjeron cambios ideológicos y morales que afectaron al cine español en lo que quería y en cómo lo quería contar.

Como plantea Chion, la música que se compone o se elige para una película depende del relato cinematográfico. Los géneros que caracterizaron la década de los cuarenta y los primeros años cincuenta, como las comedias de “teléfonos blancos”, el cine de cruzada, las comedias folklóricas y las películas históricas, dieron paso a otras modalidades como el cine negro, el “cine con niño”, las comedias neorrealistas de inspiración sainetera o los melodramas musicales. En ellas no cabía el recurso al sinfonismo decimonónico, como en las películas de corte histórico y en el cine de cruzada, o las melodías ligeras del swing y el jazz band que ambientaban las comedias de “teléfonos blancos”. Se hizo necesaria una renovación de la sonoridad para estar acorde con los nuevos tiempos. Es precisamente en este nuevo contexto donde debemos

situar la labor compositiva de Adolfo Waitzman, que introdujo las sonoridades del *cool jazz* y las músicas negras.

El compositor argentino, sin embargo, no fue el introductor del jazz en el cine español. La presencia del jazz se constata desde los años veinte (época aún del cine mudo) y se mantiene, de distintas maneras e intensidades, a lo largo de las décadas siguientes. Si bien es cierto que en Estados Unidos y Europa se intensifica la presencia del jazz, desde los años cincuenta, al incorporarse a la banda sonora musical como elemento no diegético, en las décadas anteriores el jazz está presente como asunto o como música de fuente.

En 1927, coincidiendo con la fiebre de la música negra en España, se produjeron varias películas que introducían el jazz en el argumento. Con la llegada de la sincronización sonora en los años treinta la pantalla se llena de comedias musicales en las que aparecen canciones y bailes de inspiración jazzística. Estos musicales modernos proliferaron durante la República y la guerra civil y se prolongaron hasta bien entrada la década de los cuarenta (Alonso y Arce 2019: 133-151). Suelen adscribirse al género de la alta comedia, con tramas de enredo, cosmopolitas y, a veces, disparatadas. Las canciones salpican como números diegéticos una línea argumental que tiene como principal propósito el entretenimiento de la audiencia. Como ejemplos destacamos *Mercedes* (Josep María Castellví, 1933), una de las primeras películas musicales; Florián Rey realizó varias películas en las que se incluían números de jazz, como *Soy un señorito* (1935). Benito Perojo fue uno de los directores que durante los años treinta realizó más comedias modernas en las que tenían cabida los ritmos norteamericanos, entre ellas *El negro que tenía el alma blanca* (1934), una nueva versión de la novela de Alberto Insúa con música de Daniel Montorio, y un año más tarde *Rumbo al Cairo*, con música de Jacinto Guerrero. Otras producciones que incluyen números de jazz en esta época fueron *El bailarín y el trabajador* (Luis Marquina, 1936), con música de Francisco Alonso y *Nuestro culpable* (Fernando Mignoni, 1938).

A pesar del cambio político que supuso el franquismo, las comedias musicales con ritmos modernos derivados de la música norteamericana se mantuvieron durante los años cuarenta e, incluso, alcanzaron una mayor relevancia por la influencia que en el panorama internacional habían adquirido

las llamadas comedias de “teléfonos blancos”. El ritmo del *hot* es manifiesto en *Melodías prohibidas* (Francisco Gibert, 1942). Ignacio F. Iquino inició un ciclo de películas en 1941 con *El difunto es un vivo* que continúa con éxitos como *Boda accidentada* (1942), *Un enredo de familia* (1942), *Viviendo al revés* (1943), etc. A esta corriente de alta comedia se apuntará también Juan de Orduña, actor y director que ya había cosechado éxitos importantes y que debuta en la comedia con la película *Deliciosamente tontos* (1943) y a la que siguieron *Tuvo la culpa Adán* (1944) o *Ella, él y sus millones* (1944).

Hasta los años cincuenta el jazz se asocia principalmente a la música de baile, y como tal aparece en las películas, generalmente como música diegética. Las orquestas de las grandes ciudades y los cantantes participan también en las escenas. No será hasta los años cincuenta, coincidiendo con el cambio estético que sufrió este tipo de música —se fueron abandonando los ritmos comerciales y bailables del swing por piezas estructuralmente más complejas, y las big band fueron dejando paso a los combos— cuando el jazz se introduce en la banda sonora como música de fondo y se articula de una manera más significativa.

La presencia del jazz como música no diegética durante la década de los cincuenta tiene también que ver con la transformación que estaba sufriendo el cine estadounidense y europeo. La entrada progresiva de la televisión obligó a la industria cinematográfica a explorar nuevas formas, formatos, géneros y públicos. Mientras que la televisión fue convirtiéndose en un entretenimiento familiar, el cine se aventuró con nuevos temas; así, la violencia, el sexo, los problemas sociales (siempre dentro de los límites que imponía la censura) se hicieron presentes en la gran pantalla. Paralelamente se produce una crisis del sistema de producción basado en los grandes estudios en favor de compañías más pequeñas o independientes que, en líneas generales, estaban menos condicionadas por el reconocimiento del gran público. El cine abandona el estudio y sale a la calle a contar nuevas historias con nuevos formatos con el propósito principal de combatir el imparable ascenso de la televisión. Este nuevo contexto, que surge progresivamente durante la década de los cincuenta, propició la utilización del jazz como una música que reflejaba, mejor que el sinfonismo tardorromántico, el aire de los tiempos.

En España no será hasta la segunda mitad de los años cincuenta cuando el jazz se integre, más allá de las canciones y números de baile, en la banda sonora (Romaguera i Ramió 2002: 55-114). Fueron dos músicos principalmente los artífices de esta transformación en estos años: Xavier Montsalvatge y Josep Solà. A finales de la década Isidro Maiztegui recurre al *cool* y al *modal jazz* en la música no diegética de sus bandas sonoras. A comienzos de los sesenta llega desde Argentina Adolfo Waitzman, que encuentra en España un terreno abonado para jazz y las músicas populares en los medios audiovisuales.

## 2. Adolfo Waitzman y las músicas de aquí y de allá

La música de *Diferente* fue compuesta por el músico Adolfo Waitzman (Buenos Aires, 1930; Madrid, 1998). En el año de la muerte del compositor, Enrique Franco publicó en el diario *El País* un obituario en el que destacó cómo a pesar de que sus melodías eran tarareadas por miles de personas, pocas conocían la identidad de este músico argentino que desarrolló la mayor parte de su carrera profesional en España como productor y compositor<sup>1</sup>. Franco se refiere, por ejemplo, a la popularidad de la sintonía del programa de televisión de Narciso Ibáñez Serrador *Un, dos, tres, responde otra vez*, o a las músicas de las películas *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962) *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962) o *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963).

Adolfo Waitzman nació en la capital argentina en el seno de una familia judía. Poco sabemos acerca de su formación y actividades profesionales antes de llegar a España. Al parecer llegó a nuestro país con el ballet de Alfredo Alaria para hacerse cargo de la composición de la banda sonora musical de *Diferente* (Padrol 2011). Desde entonces el argentino fue un asiduo en los títulos de crédito del cine español de los sesenta y setenta. En 1962 participó en tres películas; al año siguiente compuso cinco bandas sonoras y en 1964 ocho. En los años setenta Waitzman trabajó en Televisión Española, que entonces era la única emisora del país, y creó sintonías para los programas del *prime time*, como el ya mencionado *Un, dos, tres, responde otra vez* o el magazine *Señoras y señores*. La producción musical discográfica también fue

---

<sup>1</sup> Enrique Franco: "Fallece en su casa de Madrid el compositor Adolfo Waitzman", *El País*, 10 de mayo de 1998.

un ámbito que compaginó con la composición de música para cine y televisión. Waitzman fue uno de los creadores de lo que a comienzos de los años setenta se denominó flamenco pop, gracias a los éxitos que cosechó Encarnita Polo, con quien estuvo casado entre 1969 y 1978.

La segunda película en la que participa fue *Accidente 703* (1962). Se trata de la primera colaboración con el director José María Forqué, con quien realizará también *Atraco a las tres* (1962), *El juego de la verdad* (1963), *Tengo 17 años* (1964), *Casi un caballero* (1964), *Vacaciones para Ivette* (1964), *La muerte viaja demasiado* (1956), *Dame un poco de amoor...* (1968), *Pecados conyugales* (1969), *Estudio amueblado 2-P* (1969), *El monumento* (1970), *El triangulito* (1970), *La cera virgen* (1972), *Una pareja... distinta* (1974), *No es nada mamá, solo un juego* (1974), *Madrid, costa Fleming* (1975), *El segundo poder* (1976) y *Vuelve, querida Nati* (1976).

Quizá la producción más relevante de Waitzman con Forqué fue *Atraco a las tres* (1962). La película fue escrita por Pedro Masó, quien se inspiró en la parodia que el director italiano Mario Monicelli había realizado de la película francesa *Rififi* (Jules Dassin, 1955). Un cajero de una sucursal bancaria, airado por el despido de su bondadoso director, los sueldos miserables y las pésimas condiciones laborales, convence al resto de los empleados para asaltar su propio banco fingiendo un atraco. Sin embargo, en el día elegido son unos atracadores de verdad los que se presentan en la sucursal. La película, que utiliza los tópicos del cine negro y policiaco, se convierte en una comedia disparatada e hilarante. Tuvo un extraordinario éxito de público y con el tiempo se ha convertido en una de las comedias españolas más comentadas. Waitzman, que ya había utilizado el jazz en sus anteriores películas, compone una partitura en el estilo que el cine negro venía utilizando desde los años cincuenta. Al igual que hiciera Miles Davis en 1957 en la película de Louis Malle *Ascensor para el cadalso*, Waitzman utiliza un combo de jazz del que destaca la línea melódica de la trompeta solista. A diferencia del ritmo reposado y *cool* de Miles Davis, la música del compositor argentino se vuelve mecánica y acelerada como las pulsaciones del reloj que despierta a los protagonistas de *Atraco a las tres*.

Pero este artículo no pretende ser un relato biográfico, ni pretende elaborar un análisis detallado de la producción artística del citado autor. El

“artista singular” que articula el discurso histórico de una musicología que valora la genialidad, la osadía, la originalidad o el riesgo para entrar a formar parte de la historia es una perspectiva historiográfica abandonada hace tiempo. Con todo, los discursos populares, generados en los medios de comunicación y reforzados en los últimos tiempos por Internet y las redes sociales, siguen utilizando la figura del “artista singular” para construir los relatos de la historia. No obstante, las individualidades ejemplares nos sirven para comprender las dinámicas de la producción o el funcionamiento del artista en la industria musical y audiovisual de un periodo, en este caso los años sesenta y setenta. A través de la figura de Adolfo Waitzman se puede ejemplificar el cambio que se produjo en la música cinematográfica española desde los años sesenta con la introducción de nuevas estéticas musicales (como el jazz, el pop y la música “ligera”), la llegada de una nueva generación de compositores con una formación diferente a la de sus predecesores y determinar el papel de músicos que llegaron de Latinoamérica, como fue el caso del autor que nos ocupa.

En el periodo que estamos analizando fue relevante la contribución de varios cineastas argentinos que, tras la caída del general Perón en 1955, se instalaron en España y participaron activamente en la producción cinematográfica. El caso más significativo fue el de Luis César Amadori que firmó varios de los éxitos del cine español de finales de los cincuenta y primeros sesenta, como *La violetera* o *¿Dónde vas Alfonso XII?* (ambas de 1958) y que trató de emular el sistema de estudios y el *Star-System* del modelo hollywoodiense. Otros realizadores argentinos como Enrique Cahen, Tulio Demicheli y León Klimovsky, trajeron a España nuevas formas de hacer cine y se convirtieron en exponentes del cine comercial y de entretenimiento (Gubern *et alii* 1995: 181-228).

Las migraciones y los exilios, ya sean forzados o voluntarios, han caracterizado el siglo XX y siguen siendo motivo de preocupación en el presente. Como destaca Roberto Kolb (2017: 105-120), el migrante viaja con “la identidad musical en la maleta” por lo tanto, las migraciones son fundamentales para comprender la construcción de las identidades nacionales en países donde ha habido enormes flujos migratorios. España ha sido durante la mayor parte de su historia un país de emigrantes hacia Latinoamérica. Sin embargo, el flujo invirtió su trayectoria durante el siglo XX y adquirió una gran

relevancia, sobre todo en las últimas décadas. En el caso que nos ocupa, la condición de emigrante tiene una doble naturaleza. Adolfo Waitzman nació en el seno de una familia judía y se estableció, por circunstancias que desconocemos, en España a comienzos de la década de los sesenta.

### 3. Una película y una música *Diferente*

La película fue concebida por Alfredo Alaria (1930-1999), un bailarín argentino que había triunfado en los teatros porteños desde finales de los años cuarenta y que había formado parte del ballet que acompañaba los espectáculos del cantante español Miguel de Molina<sup>2</sup>. Su carrera internacional comienza en los años cincuenta y le lleva a actuar en Europa y Estados Unidos. Al parecer, aunque no he encontrado datos precisos sobre el estreno, participó en una comedia musical en Londres con música de Lalo Schiffrin y Waldo de los Ríos que llevó por título *Carmen del viejo Buenos Aires*<sup>3</sup>. Alaria es el principal promotor de *Diferente* y los títulos de crédito le presentan como tal; a él se debe el argumento original, aunque en el guion también participaron Luis María Delgado, José Griñán y Jesús Saiz. En un primer momento la dirección fue encomendada a José Griñán pero, por desavenencias con el bailarín, fue sustituido por Luis María Delgado<sup>4</sup>.

*Diferente* se estrenó en Madrid el 1 de febrero de 1962 en el Palacio de la Música. Al parecer se había proyectado anteriormente en Tarragona a finales del mes de diciembre del año anterior y en Valencia en el V Certamen Internacional de la Música y la Danza en el Cine, que se celebró unos pocos días antes de la presentación de la película en Madrid<sup>5</sup>. Pocos datos sabemos sobre la génesis de la película y la producción, que debió llevarse a cabo en 1961. El crítico cinematográfico del periódico *ABC* de Madrid realizó una valoración muy positiva de la cinta, de la que destacó su factura técnica y

---

<sup>2</sup> “Alfredo Alaria. Una figura polifacética”, *La Nación*, Buenos Aires, 28-VIII-1999.

<sup>3</sup> “Fue un talentoso coreógrafo argentino. Murió Alfredo Alaria”, *Clarín*, Buenos Aires, 28-VIII-1999.

<sup>4</sup> La película puede verse en el siguiente enlace:  
<https://www.youtube.com/watch?v=6vgwgP6wIP8&t=2973s>

<sup>5</sup> Adolfo Cámara: “Éxito de la película *Diferente* en Valencia”, Madrid, *ABC*, 28-01-1962, p. 77.

espectacularidad; alabó la contribución decisiva de Alfredo Alaria, pero no comenta nada acerca del contenido narrativo de la película<sup>6</sup>.

A pesar de la acogida favorable por parte de la crítica, no tuvo mucho éxito de público; no obstante, se ha convertido en una película muy relevante por ser una de las primeras que, si bien no de un modo explícito, aborda el tema de la homosexualidad. Por este motivo, una vez desmontados los mecanismos censores del régimen franquista, se reestrenó en 1978. *Diferente* es reseñada como una de las películas más significativas, sin embargo, su relevancia está motivada por su singularidad dentro del catálogo del cine español de la época. Como señalan Javier Marzal y Javier Gómez (2012: 474-476), el film se aleja de los modelos habituales de la comedia musical española. No hay más que recordar la película que unos años antes batió todos los récords: *El último cuplé*, dirigida por Juan de Orduña en 1957, es un filme “de cantante”, como también lo fueron las comedias musicales protagonizadas desde los años cuarenta por las “folclóricas” o las películas de los niños y niñas prodigio que proliferaron tras la irrupción de Joselito en la pantalla en 1956. Alaria nos ofrece una producción en la que las canciones son sustituidas por potentes números coreográficos en los que él es el protagonista absoluto, aunque acompañado por un numeroso cuerpo de baile.

*Diferente* cuenta la historia de Alfredo, un joven de una familia madrileña acomodada que sueña con el teatro y la danza. Sus padres y hermano quieren para él una vida ordenada, que deje el mundo de la farándula y las malas compañías, y que trabaje en el negocio familiar. Aunque Alfredo intenta satisfacerlos, puede más su deseo por la expresión artística, pero sus impulsos irrefrenables traerán consigo la tragedia familiar y le condenarán al abandono.

La música compuesta por Adolfo Waitzman se articula en tres ámbitos de acuerdo con su naturaleza y funciones. Las secuencias de música de fondo (no diegética) acompañan a las imágenes sin una justificación realista y con unas funciones vinculadas principalmente con los aspectos expresivos y emocionales; ocasionalmente la música de fondo tiene una función estructural, puesto que organiza distintas partes, encadena planos diversos o contribuye a marcar secciones de la película.

---

<sup>6</sup> Donald: “Informaciones teatrales y cinematográficas. Éxito de la película *Diferente*”, Madrid, ABC, 2-2-1962, p. 43.

La secuencia no diegética más comentada —y más significativa por la cantidad de elementos intertextuales que presenta— es quizá la que acompaña a los títulos de crédito. Mientras la cámara recorre la habitación del protagonista y se detiene en algunos objetos dispersos por el dormitorio, se proyectan los títulos de crédito. La secuencia musical se inicia con una melodía descendente a cargo de un grupo de cuerdas graves que finaliza en un acorde disonante tras el cual una batería marca el comienzo de una melodía a cargo de los saxos. Mientras tanto, la cámara pasa sobre un disco de vinilo en cuya portada aparece la fotografía de la cantante de góspel Mahalia Jackson<sup>7</sup>. Continúa el recorrido por la librería de la habitación y, a través de cinco planos breves a modo de flashes, que son subrayados por acordes disonantes en las cuerdas, se muestran algunos libros representativos. En el primer flash aparece un libro del antropólogo y folclorista brasileño Paulo de Carvalho Neto, pionero en el estudio de la música tradicional latinoamericana. A su lado figuran un par de libros de Sigmund Freud y, junto a ellos, dos libros cuyos títulos no aparecen completos, que parecen ser las novelas de Agatha Christie *Tres ratones ciegos* y *La muerte de Lord Edgware*. En el segundo flash se muestra un solo libro: las obras completas de Federico García Lorca. En el tercero, varios volúmenes entre los que se encuentran los *Cuentos de Andersen* y la novela de Proust *En busca del tiempo perdido*. En el siguiente flash vemos un libro de Oscar Wilde y *Hamlet* de William Shakespeare. En el último se muestran varias obras de Federico García Lorca y la *Historia universal de la danza*, de Curt Sachs. Finalmente, y tras sonar el acorde más disonante, se muestra una calavera y el siguiente plano avanza hacia un cuaderno en el que aparece escrito “¿Por qué?”. La cámara pasa por otros objetos de la habitación (como una jaula con un animal dentro, una trompa, un busto que parece ser el del protagonista, un cuadro de un Cristo crucificado, una cara pintada en la pared con una melena que se desliza por medio rostro y que se transforma en sangre, etc.); después se detiene en unas pesas para hacer ejercicio y diversos objetos entre los que apreciamos el retrato de su madre. Toda esta secuencia se cierra con un plano general de la habitación sobre el que se proyecta el

---

<sup>7</sup> Mahalia Jackson nació en Nueva Orleans en 1911 y falleció en Chicago en 1972. Además de ser una de las artistas más reconocidas en su género, fue activista de los derechos civiles en favor de los afroamericanos (Hardy y Laing 1990: 389).

título de la película. Hasta ahora la música se ha articulado con las imágenes y se ha encargado de subrayar ciertos objetos que tendrán, como veremos más adelante, una importancia fundamental en la definición del personaje protagonista y en el conflicto que plantea la narración.

Toda la secuencia inicial se encadena con un plano medio en el que se ve únicamente la parte inferior del torso, la cintura y las piernas hasta la rodilla del protagonista: Alfredo, de camino al teatro, va chasqueando rítmicamente los dedos al son de una música compuesta mediante la repetición de riffs e interpretada por un combo de jazz. Es curioso que, aunque parece ser una música de fondo, la articulación rítmica con los dedos del protagonista la convierte en diegética por ser una música imaginada.

El convencionalismo de la música de fondo se estableció desde mediados de los años treinta y caracterizó el clasicismo musical cinematográfico (Gorbman 1987). En los sesenta, sin embargo, deja la “inaudibilidad” para hacerse más presente e, incluso, estridente (Chion 1997). Hay dos momentos en la película en los que la música de fondo pasa al primer plano. Se corresponden con los más emotivos y dramáticamente más intensos, y ambos se acompañan con una especie de concierto para piano que el autor titula *Concierto para uno solo*. El primero se produce tras la pelea que Alfredo entabla con su compañero de teatro en el club “El sótano” por disputarse el favor de su mejor amiga. El segundo, tras enterarse de la muerte de su padre y huir al monte para lamentarse y pedir perdón a Dios por sentirse culpable. Este *Concierto* tiene claras reminiscencias del sinfonismo tardorromántico y contrasta con el resto de la música de la película, compuesta en un estilo sinfónico jazzístico.

El segundo ámbito lo constituye la música justificada por la diégesis narrativa. La música diegética o de fuente es una música realista que acompaña a los personajes y ocupa el espacio de los lugares de la acción. Un ejemplo muy significativo lo encontramos en la escena del club nocturno en el que hay una actuación musical de un combo de jazz (piano, contrabajo, batería y voz). El piano es visible desde el primer momento; más adelante se muestra el contrabajo que, curiosamente, es tocado por un músico con el brazo escayolado; sin embargo, no es visible la batería. Tras una introducción instrumental aparece tras una columna una cantante, que es Sandra, la

compañera de teatro enamorada de Alfredo. La canción que interpreta aparece en los créditos finales como composición de Adolfo Waitzman y Sandra Le Brocq<sup>8</sup> (nombre de la cantante y actriz que interpreta a la coprotagonista del mismo nombre) y está compuesta en el estilo del *cool jazz* de aquellos años. Lo curioso de esta escena es que la música ambienta un club nocturno habitado por extrañas criaturas pertenecientes, como comenta un crítico cinematográfico, a una especie de bohemia *Rive Gauche* muy poco creíble en el Madrid de 1960<sup>9</sup>. Además de la variedad racial, no muy común en España hasta épocas recientes, se ve a una pareja de hombres y otra de mujeres en actitud amorosa, o un grupo de jóvenes de ambos sexos que comparten bebida y cigarrillos; un ambiente, en definitiva, en el que hombres y mujeres de distintas razas interactúan de una manera natural, relajada y libres de prejuicios. Tras la canción que interpreta en inglés Sandra Le Brocq, el combo deja de ser visible y los jóvenes toman la pista de baile acompañados por una música a base de riffs. Alfredo entra en escena e intenta disputar con su compañero de teatro el favor de Sandra. La pelea se coreografía de un modo parecido a como se planteó en esos mismos años la escena inicial de *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961) en la que en una cancha de baloncesto se enfrentan los Sharks y los Jets.

El tercero de los ámbitos se refiere a los números musicales. Estos se definen como interludios organizados sobre una secuencia musical que se integran en un discurso narrativo más amplio (como una película, un espectáculo teatral, etc.); están bien delimitados y tienen su propia entidad. Los números musicales articulan el género del musical cinematográfico que nació en los años veinte como espectáculo transmedia derivado de la revista, el music-hall y la comedia musical. En los musicales más convencionales la acción dramática se detiene y se propone un espectáculo que combina el baile coreografiado, el acompañamiento musical, la performance de una canción, las imágenes con efectos especiales, etc.

---

<sup>8</sup> Sandra Le Brocq es una cantante y actriz de origen inglés que se incorporó al ballet de Alfredo Araria cuando este actuaba en el Lido de París. Llegó a España para participar en esta película y se quedó varios años durante los cuales grabó varias canciones y participó como coreógrafa y bailarina en actuaciones y películas de Marisol, Raphael, Carmen Sevilla y Rocío Dúrcal, entre otros. "Sandra Le Brocq", *ABC*, 11-II-1973, p. 19.

<sup>9</sup> "Un manifiesto gay: *Diferente*", *Blanco y Negro*, 6-VII-1997, p. 59.

El primero de los números musicales de *Diferente* ocurre tras las secuencias de los títulos de crédito. Alfredo llega a un teatro vacío y, mientras mira el telón que permanece cerrado, se imagina un número musical en el que da vida a un gaucho argentino acompañado por un nutrido cuerpo de baile. La relación de los números musicales con la diégesis fílmica es compleja; en muchos casos el número supone un paréntesis narrativo que no es necesario justificar. Sin embargo, la tradición del musical cinematográfico en España — que se inicia en los comienzos del cine sonoro y se consolida durante el periodo republicano— se decantó por el número justificado y realista. No es habitual encontrar en nuestra cinematografía números musicales que surjan de forma espontánea y desconectada de la diégesis fílmica. Lo habitual es que se muestren canciones, acompañadas o no de bailes, en los lugares naturales de su representación.

Como hemos dicho anteriormente, esta película es una excepción entre los musicales españoles. Si bien es cierto que tanto este como el resto de los números se justifican de uno u otro modo, su diseño y planificación se asemejan más al modelo espectacular hollywoodiense. El número se inicia con una imagen de los bailarines virada en azul que torna a los colores naturales. La planificación del montaje, los efectos de la iluminación y el vestuario y sus complementos, aumentan la espectacularidad del número. Alaria aparece luciendo una pilcha (traje gaucho) muy estilizada con hombreras, bombachas (pantalones) muy ceñidas con volantes rematados con puntillas. La cámara se detiene en su figura y muestra detalles del taconeo que refuerza insistentemente el compás de 6/8. La música corre a cargo de una pequeña orquesta sobre la que destacan los sonidos de la guitarra, acompañada por un coro femenino. Waitzman elabora una secuencia musical a partir de la estilización de un malambo, una danza folclórica argentina.

El número musical más original de la película aparece en el minuto once. Se presenta como una actuación teatral y, por lo tanto, como un número diegético; sin embargo, contiene efectos imposibles de verificarse en una actuación en vivo. Alfredo se sienta al piano y tras una introducción musical recita varios versos que dan paso a la canción “Eva fue siempre fantástica”. El tema relata cómo a lo largo de la historia las mujeres se han empeñado en atrapar a los hombres para llevarlos al matrimonio (un guiño evidente al público

homosexual que se resiste a la relación convencional). El número pasa por distintos episodios; el primero en “la época de La Madelón”; en el segundo episodio, la época del charlestón, aparece en escena una orquesta femenina con banjos, contrabajo, trombón, piano y batería. El conjunto realiza un playback de un charlestón que ha sido acelerado para elevar el tono y producir un efecto cómico. Este mismo recurso lo utilizó Waitzman en una de las sintonías del programa de TVE *Un, dos, tres, responda otra vez*; el propio director del programa, Narciso Ibáñez Serrador, cantó la canción cuya grabación fue posteriormente manipulada, acelerando la cinta magnetofónica y resultando una voz más aguda. Otro de los efectos imposibles se produce en la secuencia del cine mudo cuando es el propio Alaria el que interpreta distintos personajes simultáneamente, algo que no es difícil en el cine gracias al montaje pero que no se puede realizar en un escenario teatral. Además, este episodio presenta intertítulos como en las películas mudas, lo que le hace más inverosímil.

La película presenta varios números musicales más que se mueven en los mismos parámetros que los anteriores. El del oeste americano (minuto 19:45) se presenta de nuevo como representación en el teatro. El número de las marionetas (minuto 37:00) se justifica de nuevo como una ensoñación mientras Alfredo está aburrido en el trabajo que su padre le ha proporcionado. El titulado “Carnavalito gitano” (minuto 56:17) surge como representación escénica del cuento que Alfredo cuenta a su pequeño sobrino. El último número “Macumba” (minuto 65:40) combina los momentos diegéticos en los que el protagonista es sometido a un ritual africano, con los momentos del trance en los que imagina una escena en una antigua colonia americana en la que baila un mambo.

## Conclusiones

*Diferente* es una producción singular en el catálogo del cine español de la época por distintas razones. Se trata, en primer lugar, de una película musical que se aleja de los argumentos folcloristas y castizos que habían caracterizado al género en la España del periodo autárquico. La españolada folclorista se construía, la mayor parte de las veces, sobre el relato del ascenso a la fama de las intérpretes, que en su mayoría eran mujeres. La canción española había

dominado el género del musical hasta mediados de los años cincuenta en el que se inició un ciclo de melodramas cupleteros tras el fabuloso éxito de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) y de niños cantores, con *El pequeño ruiseñor* (Antonio del Amo, 1956).

En segundo lugar, *Diferente* plantea unos números musicales en los que son los bailes, y no las canciones, los verdaderos protagonistas; se presentan con originalidad en el planteamiento fílmico, el vestuario y los movimientos coreográficos. El cine musical español se basaba en la presentación de números musicales diegéticos en los que el artista actuaba en un escenario y no era habitual un despliegue coreográfico y escenográfico espectacular, como el que caracterizaba al musical hollywoodiense.

En tercer lugar, esta producción puede ser considerada como la primera película española que aborda de forma clara, aunque amparada en las metáforas y las referencias indirectas, el tema de la homosexualidad masculina. En 1961, año del estreno de la película, estaban vigentes la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social*, la *Ley de Vagos y Maleantes*; el Código Civil contemplaba la figura del Escándalo Público para las acciones y comportamientos considerados inmorales. Y la Junta de Clasificación y Censura se encargaba de que los espectáculos públicos, incluido el cine, cumplieran con el decoro y las buenas costumbres. En este contexto normativo represor se produjo *Diferente*. En opinión de Alfeo Álvarez (2002: 143-159), la película no se apartaba de las pautas establecidas, pero es capaz de plantear el deseo homosexual a través de las alegorías, las metáforas y las referencias culturales veladas. El relato, presidido por la culpa y el pecado, presenta un tono aleccionador y, el consiguiente destino trágico, un valor ejemplarizante. La estrategia discursiva es la misma que utilizó, por ejemplo, Álvaro Retana décadas antes cuando “visibilizó” la homosexualidad de la novela erótica con el pretexto de evitar y corregir tales actitudes.

En la película discurren y se entremezclan dos textos: uno explícito destinado al espectador común, que muestra a un bailarín de vida disipada y malas compañías que tendrá su castigo por ello, y otro codificado para el espectador “avisado” que “entiende” el significado de unos elementos que aparecen a lo largo de todo el film. En la presentación de los títulos de crédito, como ya hemos comentado, la cámara se detiene en objetos que ya

pertenecían en la época al imaginario homosexual, como las obras de Federico García Lorca, Oscar Wilde o Sigmund Freud. No obstante, la escena más significativa, aunque sea mediante una metáfora, se produce cuando el protagonista detiene su mirada en un obrero fornido que agujerea el suelo con un martillo hidráulico. Para Alfeo Álvarez es “una magnífica representación fílmica de la urgencia del deseo, de su naturaleza imperativa y de la propia culpa, por medio de un crescendo rítmico de encuadre y de montaje que aprovecha al máximo la potencialidad de los recursos expresivos” (2002: 145). Este autor, además, señala que la historia de la película “se arroja en la coartada de un espectáculo musical” sofisticado y deliberadamente artificioso. Los números musicales, por tanto, eran también vistos con complicidad por el público gay.

*Diferente* es, en definitiva, un espectáculo musical “deliberadamente artificioso”, deudor de la estética camp por su sofisticación, su estética delirante y descarada, que burló la censura de un régimen opresor y que gozó de la mirada cómplice, aunque minoritaria, de un público sometido a la represión.

## Bibliografía

Alfeo Álvarez, Juan Carlos. 2002. “Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles”. *Dossiers Feministes. Masculinitats: mites de/construccions y mascarades*, nº 6: 143-159.

Alonso, Celsa; y Arce, Julio. 2019. “From the Chotis to the Charleston: Jazz in Spanish Films prior to the Civil War”. En *Cinema Changes: Incorporations of Jazz in the Film Soundtrack*, eds. E. Wennekes y E. Audissino, 133-151. Turnhout: Brepols.

Chion, Michel. 1997. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

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

Gubern, Román *et alii*. 1995. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra (reed. 2017).

Hardy, Phil; Laing, Dave. 1990. *The Faber Companion to 20TH-Century Popular Music*. Londres: Faber and Faber.

Kolb Neuhaus, Roberto. 2017. "Música y migración: la identidad musical en la maleta". Consuelo Carredano y Olga Picún (eds.). *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. 105-120.

Lázaro Reboll, Antonio; Willis, Andrew. 2004. *Spanish Popular Cinema*. Manchester University Press.

López González, Joaquín. 2000. "Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión". *Trípodos*, nº 26, Barcelona: 53-66.

Marzal Felici, Javier; y Gómez Tarín, Javier. 2012. "Diferente". Carlos F. Heredero; Eduardo Rodríguez Merchán (dir.). *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: Iberautor: 474-476.

Melero Salvador, Alejandro. 2010. *Placeres ocultos: Gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid: Notorious.

Padrol, Joan. 2011. "Adolfo Waitzman". Carlos F. Heredero; Eduardo Rodríguez Merchán (dir.). *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: Iberautor.

Romaguera i Ramió, Joaquín. 2002. *El jazz y sus espejos*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Vogel, Adrián. 2017. *Bikinis, fútbol y rock and roll. Crónica pop bajo el franquismo sociológico (1950-1977)*. Madrid: Akal.