



# UNIVERSIDAD VILLA RICA

---

---

ESTUDIOS INCORPORADOS A LA  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA  
COMUNICACIÓN

“RETROSPECTIVA DEL CINE MUSICAL EN  
MÉXICO”

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA  
COMUNICACIÓN

PRESENTA:

**GUILLERMINA ZENDEJAS  
GONZÁLEZ**

**Director de Tesis**  
LIC. PATRICIA SEGURA BARRAGÁN

**Revisor de Tesis**  
LIC. ZULLY TOCAVÉN CONSTELA



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

El primer reconocimiento, así como agradecimiento que me gustaría hacer es a mis padres por haberme dado la oportunidad de estudiar y por todo del apoyo que me han dado a lo largo de mi vida estudiantil.

El segundo agradecimiento es a mis hermanos, que siempre han estado conmigo ayudando y guiándome al darme consejos para salir adelante, o sólo con una palabra de aliento.

El tercer agradecimiento es para la maestra Patricia Segura por el apoyo y asesoramiento en este proyecto que es uno de los más importantes, ya que con esto cierro un ciclo más de mi vida, así como a todos los catedráticos que tanto cooperaron de forma directa o indirecta con los conocimientos que compartieron para realizar la investigación.

Como cuarto agradecimiento y no por ser el último es menos importante, quiero agradecer a todas las personas que ayudaron y contribuyeron con su granito de arena para concluir este documento, ya que los consejos dados así como información aportada fue de gran importancia. A todos las personas que se encuentran a mi alrededor gracias por el apoyo.

<b>ÍNDICE</b>	<b>Página</b>
INTRODUCCIÓN	1
I. EL CINE.ANTECEDENTES Y RESEÑA HISTÓRICA	
1.1DEFINICIÓN	7
1.2ANTECEDENTES	10
1.2.1 Origen de la cámara de cine	10
1.2.2 Las imágenes animadas	13
1.2.3 Del cinematógrafo de los Lumière a las primeras películas de ficción	16
1.2.4 El cine sonoro	21
1.2.5 La consolidación de Hollywood en los años veinte	24
1.2.6 Comienzos del cine a color	27
1.2.7 El cine fuera de Hollywood	28
1.2.8 La crisis del cine de Hollywood y las vanguardias europeas	30
1.2.9 El cine de las décadas de los setenta y los ochenta	32
1.2.10 El cine contemporáneo	34
II. RETROSPECTIVA DEL CINE MEXICANO	
2.1 Antecedentes del cine en México	36
2.1.1 Las primera películas mexicanas	37
2.1.2 La Revolución Mexicana	39
2.1.3 La transición al cine sonoro	41
2.1.4 La época de Oro	43
2.1.5 La crisis del cine mexicano	48
2.1.6 El Nuevo cine Mexicano	52

2.2 GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS DENTRO DEL CINE MEXICANO	56
2.2.1 Comedia	57
2.2.2 Melodrama	59
2.2.3 Cine de terror	61
2.2.4 Cine de luchadores	63
2.2.5 Cine de ficheras	65
2.2.6 Cine musical	67
III EL CINE MUSICAL MEXICANO	
3.1 EL CINE MUSICAL. DEFINICIÓN Y CARÁCTERÍSTICAS	68
3.2 EL CINE MUSICAL EN MÉXICO	74
3.2.1 Comedia Ranchera	77
3.2.2 Comedia y drama musicales	87
3.2.3 Cine de Rumberas	93
3.3 EL “ROCK AND ROLL” EN EL CINE	99
3.4 EL CINE MUSICAL DESPUÉS DE LOS SESENTA	105
3.4.1 Los años setenta	105
3.4.2 Los años ochenta	107
3.4.3 Años noventa en adelante	110
CONCLUSIONES	114
BIBLIOGRAFÍA	121

## INTRODUCCION

El término *cine* es una abreviatura de *cinematografía*, que es la técnica que consiste en proyectar fotogramas de forma rápida y sucesiva para crear la impresión de movimiento, mostrando algún vídeo; pero también puede serlo de *cinematógrafo*, es decir, del aparato empleado para dicha proyección. La palabra designa también las salas o teatros en los cuales se exhiben las películas.

Hoy día, el cine es un medio masivo de comunicación de los más grandes que existen, ya que su mensaje traspasa la pantalla y las películas pueden ser vistas alrededor del mundo. Además el cine tiene una gran influencia social y con las películas se puede dejar un mensaje, el cual muchas veces ha llegado a influir de manera significativa en las personas; por añadidura, puede traspasar barreras y por ello el contacto entre culturas es inevitable.

El cine es también un espectáculo de masas porque las salas de cine acogen a un numeroso grupo de personas que asiste, al mismo tiempo, a la proyección de una cinta; y se le considera un espectáculo porque permite crear

espacios de ficción en los que el espectador se ve inmerso, logrando disfrutar con lo que acontece delante de sus ojos, en una pantalla de grandes dimensiones y con un soporte sonoro que hace vibrar a toda la sala.

Históricamente, se considera que Thomas Alva Edison, inventor de la lámpara incandescente y el fonógrafo, estuvo muy cerca también de inventar el cine al crear el kinetoscopio, el cual, sin embargo, sólo permitía funciones muy limitadas. Inspirándose en éste, Antoine Lumière fue quien creó el cinematógrafo.

Por un tiempo, el cine fue considerado una atracción menor, incluso un número de feria; pero cuando George Méliès usó sus habilidades y conocimientos de magia, y los aplicó bajo la forma de efectos especiales, los noveles realizadores captaron las grandes posibilidades que el invento ofrecía. De esta manera, en la primera década del siglo XX surgieron múltiples y pequeños estudios fílmicos, tanto en Estados Unidos como en Europa.

En la primera época del cine, los filmes eran de pocos minutos y metraje, trataban temas más o menos simples y, tanto por decorados como por vestuario, eran de producción relativamente barata. Además, la técnica no había resuelto el problema del sonido, por lo que las funciones se acompañaban con un piano y un relator. Pero en este tiempo surgieron la casi totalidad de los géneros cinematográficos: drama, comedia, terror, suspenso, cine de acción, cine de aventuras, cine romántico, ciencia ficción, fantasía, películas históricas o de época, etc. El género ausente fue, por supuesto, el musical, que debería esperar hasta la aparición del cine sonoro.

Para dar una justificación al tema elegido para la presente tesina es necesario recordar que el cine fue oficialmente inaugurado como espectáculo en París en 1895 y que desde entonces, como es de suponer, ha experimentado una serie de cambios en varios sentidos. Por un lado, la tecnología ha evolucionado

mucho desde el primitivo cinematógrafo mudo de los hermanos Lumière hasta el cine digital del siglo XXI. Por otra parte, se ha transformado el lenguaje cinematográfico, incluyendo las convenciones del género, consolidándose así los géneros cinematográficos con sus respectivas variaciones y subgéneros. En tercer lugar, el cine ha cambiado con la sociedad, surgiendo distintos movimientos fílmicos y cinematografías nacionales.

Desde el punto de vista de su proceso de realización, en una producción cinematográfica usualmente se pueden distinguir cinco etapas: desarrollo, preproducción, rodaje, postproducción y distribución. La realización supone asumir decisiones tanto a nivel artístico como productivo, y la limitación únicamente está dada por los medios disponibles. Hacer una película implica elegir un género para trabajar la temática de la cinta, puesto que cada uno tiene ciertas convenciones que deben respetarse y a las que, por lo general, se ajustan los elementos de la trama. Los géneros cinematográficos se clasifican según los elementos comunes de las películas que retomen originalmente, o bien según sus aspectos formales; también se definen por su ambientación o su formato.

Para efectos de este estudio sólo se abordó el género musical, que se caracteriza por películas a lo largo de cuyo desarrollo se presentan breves recesos por medio de un fragmento musical, sólo cantado o acompañado de una coreografía. En los comienzos del género, el fragmento nada más tenía como objetivo llamar la atención del espectador, pero sin mantener mucha conexión con el desarrollo narrativo; sin embargo, al alcanzar la madurez, el manejo de la música se fue refinando y las canciones llegaron a convertirse en el eje de la narración fílmica.

El musical es, quizá, el género más cinematográfico de cuantos existen, sobre todo por las inmensas posibilidades que ofrece a la hora de tratar las historias de forma “irreal”. Ningún otro género cinematográfico es considerado tan

inequívocamente estadounidense como el musical, pues responde a una noción de espectacularidad que impregna todos los aspectos de la sociedad de ese país. De hecho, el cine musical nació en EEUU con *El cantante de jazz* (1927) de Alan Crosland, la primera película parcialmente hablada, protagonizada por Al Jolson, la gran estrella de Broadway en aquellos años. Aunque muda en su mayor parte, la cinta ya incluye canciones, lo que causó sensación y revolucionó este medio de comunicación.

Para 1929, *La melodía de Broadway* de Harry Beaumont ganó el Oscar a la Mejor Película. A partir de ese momento los estudios produjeron películas donde todas sus estrellas cantaban y bailaban como mejor podían. Las películas eran publicitadas como “100% habladas, cantadas y bailadas”; empero, su calidad artística es, en realidad, bastante limitada. Vistas hoy, estas cintas resultan absolutamente entrañables y constituyen lo que Infante (2002, en red; disponible en <http://www.filomusica.com/filo32/busby.html>) llama, de manera irónica, “los musicales de la Edad de Piedra”.

El cine musical es bastante llamativo y entretenido para todo el público porque una de las partes más importantes es el vestuario, que puede llegar a ser realmente espectacular; también hay que tomar en cuenta las letras de las canciones, que casi siempre relatan una parte de la historia o algo referente a las escenas que han pasado, por no hablar de la música, capaz de despertar una amplia gama de sentimientos y emociones.

El cine musical es un género cuya tradición, desafortunadamente, se ha ido perdiendo tanto en México como en el resto del mundo, ya que no hay muchos productores que, hoy día, se animen a hacer este tipo de películas. En la actualidad las casas productoras se inclinan más por las cintas de acción o suspenso porque llevan muchos efectos especiales que atraen a los

espectadores, así como por las comedias románticas que gustan tanto, sobre todo, al público femenino.

Hablando en específico del entorno cinematográfico mexicano, existe una gran cantidad de películas musicales que se han filmado a lo largo de la historia; esto se puede observar, por ejemplo, en los libros que hablan sobre la época de oro del cine nacional. No obstante, en general no se da una buena explicación sobre las películas musicales, ya que éstas son tomadas con ligereza y sin darles un tratamiento más a fondo.

Hasta el momento no hay un documento dedicado por entero al análisis de este género cinematográfico en México; por esta razón se eligió estudiarlo y recopilar información acerca del mismo, pues se considera que es un tema muy valioso para la historia fílmica del país.

El objetivo general de esta tesina fue documentar el origen y la evolución del cine musical en México para que se tenga un mayor conocimiento acerca de esto. Asimismo se planteó enlistar las producciones cinematográficas que se han hecho en México, en especial durante las décadas de los treinta a los sesenta; y tratar de explicar por qué prácticamente no se ha producido cine musical en los últimos años.

La investigación que se llevó a cabo fue de carácter documental. Garza Mercado (citado en Reyes C., 2005:87) define este tipo de estudios como aquellos que se caracterizan por el empleo predominante de registros gráficos y sonoros como fuente de información; por lo común se refiere al manejo de mensajes registrados en forma de manuscritos e impresos, razón por la cual se le asocia con la investigación archivística o bibliográfica.

La investigación documental supone que todos los documentos son portadores de información o testimonios pertinentes a un problema. Existen diferentes tipos de documentos y, en consecuencia, diferentes tipos de investigación documental. Para este trabajo se utilizaron la investigación bibliográfica (libros) y la hemerográfica (revistas y periódicos), considerando fuentes tanto impresas como digitales.

La información contenida en los documentos se recolecta a través de diferentes técnicas; una vez obtenidos a partir de una lectura crítica de las fuentes, los datos deben ordenarse en forma lógica y sistemática para facilitar el posterior trabajo de recopilación, análisis y presentación.

También se aplicó la investigación con orientación histórica, ya que ésta se presenta como *“una búsqueda crítica de la verdad que sustenta los acontecimientos del pasado”* (Tamayo y Tamayo, 2004:44). Por tratarse de un estudio con esta perspectiva, se partió de plantear un problema, centrado en entender un hecho o experiencia del pasado; en este caso, se centró el interés en el cine musical mexicano. Luego se buscaron fuentes fidedignas, examinando su confiabilidad, y se procuró llevar a cabo el trabajo de organización de los datos recopilados a partir de un orden cronológico.

Por último, hay que mencionar que una de las limitantes que se encontraron para realizar el estudio fue que durante la investigación no se halló suficiente información actualizada sobre el cine musical en México, siendo necesario remitir el análisis de fuentes a la consulta de páginas web especializadas en el tema que, sin embargo, no presentan demasiados datos acerca de las cintas nacionales.

## **CAPITULO I**

### **EL CINE. ANTECEDENTES Y RESEÑA HISTÓRICA**

La comunicación es un proceso que se lleva a cabo a través de diferentes medios; y el cine es, en ese sentido, uno de los más atractivos, controvertidos y creativos en la historia del mundo. A lo largo de su evolución, el ser humano siempre ha sentido la inquietud de dejar testimonio de su existencia, atesorando en imágenes personas y momentos. Para lograrlo, en épocas pasadas se usaron la pintura y la escultura; pero la incorporación de la ciencia trajo nuevos inventos que abrieron increíbles posibilidades para la representación del hombre y su entorno. Uno de estos inventos es el cine; de ahí el interés por iniciar esta tesina ahondando un poco en los antecedentes y desenvolvimiento histórico de este espléndido medio de comunicación masiva.

#### **1.1 DEFINICIÓN**

De acuerdo con Sánchez Vidal (2002:14), se llama cine -abreviatura de “cinematógrafo” o “cinematografía”- a *“la técnica que consiste en proyectar*

*fotogramas de forma rápida y sucesiva para crear la impresión de movimiento, mostrando algún vídeo (o película, o film, o filme). La palabra cine designa también las salas o teatros en los cuales se proyectan las películas. Etimológicamente, la palabra cine proviene del griego κινῆ (kiné), que significa movimiento.”*

Como forma de narrar historias o acontecimientos, el cine es un arte y comúnmente, considerando las ocho artes del mundo clásico, se le denomina “el séptimo arte”. Al respecto, y desde otra perspectiva, Canudo (citado en Sánchez, en red; disponible en <http://www.ochoymedio.info/article/9/Qu%C3%A9-es-el-cine/>) explica que el hombre, en su instinto de no dejar escapar el mundo, finge la realidad de dos maneras: temporal y espacial. Las artes espaciales (arquitectura, pintura, escultura) contienen u ocupan las tres dimensiones que se conocen, mientras que las temporales (danza, música, literatura) pretenden registrar, modificar e iluminar el paso del tiempo. Desde este punto de vista, puede decirse que el cine finge la realidad de ambas maneras, o que sintetiza los dos tipos de artes: reúne a la arquitectura, a la pintura, a la escultura, a la danza, a la música, a la literatura en una sola pantalla que ocurre en el tiempo. Por eso se le llama “el séptimo arte”.

El cine es un lenguaje hecho de imágenes sucesivas, simbólicas y en movimiento; y, puesto que, como cualquier técnica artística, cumple -sin querer o queriéndolo- con la función de documentar el mundo, podría hablarse de que, a grandes rasgos, hay dos tipos de cine: el documental y el argumental. Los dos se cruzan todo el tiempo porque, de algún modo, las ficciones documentan y los documentales pueden reordenar el mundo a su antojo; pero son, más bien, diferentes en sus propósitos: los documentales, a través de una mirada que querría ser objetiva, buscan hacer evidente, cercana o próxima la realidad cotidiana, mientras que las ficciones cinematográficas, por medio de una mirada

que aspiraría a la subjetividad, pretenden desmontar una realidad que se parece a ésa para obligar a los espectadores a criticarla e interpretarla.

El cine, aparte del afán de no dejar que el mundo se escape de las manos al mantener viva la memoria en las cintas, satisface otro de los instintos básicos del hombre: el instinto de contar historias. En la búsqueda de una estructura para narrar ficciones con la cámara, se adoptó la estructura dramática básica, consistente en un principio, un medio y un final, que son los tres actos del teatro y los tres momentos de cualquier relato: la presentación de unos personajes, la aventura que trata de reparar un mundo y la resolución que responde una serie de preguntas. De la misma forma, se adoptó la posición del espectador de una obra de teatro como el lugar en donde debía estar la cámara. En las primeras películas no existen ángulos arriesgados ni diferentes planos o movimientos extraños, sino que sólo se ve un cuadro por el que se mueven una serie de personajes, igual que ocurre cuando se ve una obra teatral.

No obstante, el lenguaje cinematográfico no se ha limitado a narrar historias. Ha servido también para motivar reflexiones e incluso para la revisión del presente. Y, asimismo, con el cine se ha experimentado y se han producido filmes abstractos, sumamente vanguardistas y de elevado sentido estético.

Considerando lo anterior, y debido a la diversidad de películas y a la libertad de creación, es difícil definir lo que es el cine hoy día. Sin embargo, las creaciones cinematográficas que se ocupan de la narrativa, el montaje y el guionismo, y que en la mayoría de los casos consideran al director como el verdadero autor, son consideradas manifestaciones artísticas o cine de arte. Por otra parte, a la creación documental o periodística se le clasifica según su género. A pesar de esto, y por la participación en documentales y filmes periodísticos de personal con visión propia, única y posiblemente artística de directores, fotógrafos y

camarógrafos, entre otros, es muy difícil delimitar la calidad artística de una producción cinematográfica.

Empero, el cine, como se dijo, es una de las pocas artes que es tanto espacial como temporal porque manipula intencionalmente tanto el tiempo como el espacio. Esta síntesis ha generado dos teorías conflictivas sobre el cine y su desarrollo histórico. Zubiaur Carreño (2005:93) explica al respecto que algunos teóricos como Sergei M. Eisenstein y Rudolf Arnheim argumentaron que el cine debería tomar el camino de las otras artes modernas y concentrarse no en contar historias y representar la realidad, sino en investigar el tiempo y el espacio de una manera pura y conscientemente abstracta; otros, como André Bazin y Siegfried Kracauer, sostuvieron que el cine debería, por completo y cuidadosamente, desarrollar sus conexiones con la naturaleza de modo que pudiera retratar los sucesos humanos tan reveladora y excitantemente como fuera posible.

## **1.2 ANTECEDENTES**

Por no ser la historia del cine ni el desarrollo de la cinematografía los objetivos centrales de esta tesina, a continuación sólo se expondrán algunos puntos relacionados con los orígenes y la evolución del “séptimo arte”.

### **1.2.1 Origen de la cámara de cine**

La historia de los antecedentes del cine es muy larga. Desde la teoría de la visión, impulsada por Johannes Kleper en 1602, hasta los inicios de la industria óptica, que consolida Joseph Fraunhofer en 1807, se había confirmado la

posibilidad de uso de la cámara oscura<sup>1</sup> que ya había anticipado Leonardo da Vinci –incluso es posible que Euclides ya conociera el fenómeno de la imagen invertida-, aunque se atribuya a Giambattista della Porta la invención de dicho mecanismo. En todo caso, explica Ihde (2004:87), la cámara oscura, considerada como una especie de analogía del ojo humano, fue redescubierta en el Renacimiento y se convirtió en uno de los juguetes tecnológicos favoritos de una época obsesionada con la visión y sus diferentes posibilidades.

Estudiosos e inventores pusieron los cimientos para el desarrollo de las cámaras fotográficas que impulsarían hombres como Friedrich Voigtländer en 1841, Thomas Lutton -el inventor de la cámara réflex- en 1860 y George W. Eastman, quien en 1888 presentó en sociedad la famosa cámara Kodak.

El nacimiento de la fotografía se sitúa posiblemente hacia 1827, cuando Joseph N. Niepce obtuvo, tras una larga exposición, una sombra que se supone representaba una vista desde la ventana de su casa de campo. Según cuentan Glynn *et al* (2007:15), esta “heliografía”, nombre que Niepce dio a la técnica, se logró usando el llamado “proceso al betún”, el cual consistía en exponer prolongadamente a la luz solar una placa de metal o vidrio impregnada de betún de Judea, que es una sustancia parecida al asfalto; luego la placa se lavaba con un solvente que dejaba al descubierto aquellos sitios donde había incidido la luz y, posteriormente, se colocaba boca abajo sobre una caja abierta que contenía yodo, cuyos vapores oscurecían la placa en las zonas sombrías.

El trabajo de Niepce representó un avance que para el hombre de la calle pasó desapercibido; pero no para aquellos científicos, empresarios e intelectuales

---

<sup>1</sup> De acuerdo con la página [http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A1mara\\_oscura](http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A1mara_oscura), es un instrumento óptico que permite obtener una proyección plana de una imagen externa sobre la zona interior de su superficie. Originalmente era una sala cerrada cuya única fuente de luz era un pequeño orificio practicado en uno de los muros por donde entraban los rayos luminosos, reflejando los objetos del exterior en una de las paredes. El orificio funciona como una lente convergente y proyecta, en la pared opuesta, la imagen del exterior invertida tanto vertical como horizontalmente.

que se dieron cuenta de que algo estaba pasando en el mundo de la obtención de imágenes. En apenas unos años, este nuevo procedimiento enfrentó a pintores y fotógrafos, entendiendo los primeros que la fotografía iba a acabar con su trabajo.

Hacia finales del siglo XIX, la fotografía se socializó de tal manera que muchos ciudadanos en todo el mundo podían disponer de una cámara; al mismo tiempo, fue el soporte que animó a otros inventores para pensar cómo se podía obtener una imagen en movimiento.

Desde finales del siglo XVIII ya se proyectaban imágenes fijas que se intentaba animar mediante procedimientos como la linterna mágica<sup>2</sup> -que había sido inventada por Athanasius Kircher- y otros artilugios: el Phantascope<sup>3</sup> de Etienne Robertson en 1799, el Praxinoscope<sup>4</sup> de Emile Reynaud en 1880 o el Zoopraxiscopio<sup>5</sup> de Eadweard Muybridge en 1881 (Zubiaur, 2005:118).

Estas ilusiones ópticas dieron paso a otras generadas por sistemas mecánicos, como el revólver fotográfico con dos discos y una placa sensible que utilizó el astrónomo Jules Janssen en 1874 para registrar todas las fases de un

---

<sup>2</sup> Aparato óptico consistente en una cámara oscura con un juego de lentes y un soporte corredizo en el que se colocaban transparencias pintadas sobre placas de vidrio. Estas imágenes se iluminaban con una lámpara de aceite (en red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Linterna\\_m%C3%A1gica](http://es.wikipedia.org/wiki/Linterna_m%C3%A1gica)).

<sup>3</sup> Llamado en español "fantascopio", es descrito por Fernández (2006:214-215) como *"una linterna con lentes regulables que se podía desplazar sobre una base de rieles, acercándose y alejándose de la pantalla, lo que, combinado con un conjunto de complementos que le garantizaban el ajuste a la imagen mientras el aparato se desplazaba, podía producir la impresión de que las figuras crecían sobre la pantalla lenta o rápidamente hasta llegar al lugar de los espectadores"*.

<sup>4</sup> Rivera Escobar (2007:27-28) dice que el praxinoscopio fue el primero de una línea de aparatos más o menos parecidos que culminarían con la aparición del primer espectáculo público de dibujos animados, por lo que Reynaud suele ser considerado como el padre de esta popular forma de entretenimiento. Él consideraba que los juguetes existentes tenían un serio problema con el obturador, que causaba una reducción significativa de luz al momento de la visualización; por eso reemplazó éste por un sistema de espejos, que reducía por completo el problema de la visibilidad. Todo el conjunto se iluminaba con una pequeña lámpara y era maniobrado mediante un sencillo mecanismo de manivela.

<sup>5</sup> Aparato proyector que mostraba secuencias de fotografías fijadas en placas de vidrio con forma de disco (Faulstich y Korte, 1997:62). Éstas giraban en una rápida sucesión para dar la impresión de movimiento.

eclipse lunar en una misma placa, y que, basado en el popular revólver Colt, está considerado como el primer aparato cronofotográfico (en red; disponible en <http://precine.blogspot.com/2007/06/el-revolver-fotografico.html>); o bien el fusil fotográfico con cliché circular que aplicó Marey en 1882, el cual registraba 12 imágenes por segundo sobre una misma placa, cada una con una exposición de 1/720 de segundo (Gonzalo Prieto, en red; disponible en <http://www.efdeportes.com/efd53/foto.htm>). Estas y otras muchas investigaciones buscaron otorgar movilidad a la imagen fotográfica.

También ayudó a alcanzar ese objetivo la comercialización del rollo de película de celuloide de los hermanos Hyatt en 1868, desarrollado plenamente George W. Eastman. Podría decirse que el cine llegó a ser una realidad cuando todos los procedimientos y sistemas de captación y fijación de imágenes permitieron la presentación al público de este nuevo espectáculo.

### **1.2.2 Las imágenes animadas**

Thomas Alva Edison -debido a su fama, su éxito en difundir sus actividades y su hábito de patentar máquinas incluso antes de inventarlas- recibió buena parte del crédito de haber inventado el cine. En 1887, él patentó una cámara de imágenes en movimiento; pero ésta no podía producir las imágenes.

La realidad es que muchos inventores contribuyeron al desarrollo de la imagen animada. Quizá la primera contribución importante fue una serie de fotos en movimiento hechas por Eadweard Muybridge entre 1872 y 1877. Contratado por el gobernador de California, Leland Stanford, para capturar en película el movimiento de un caballo a la carrera, Muybridge unió una serie de cables a lo largo de una pista y conectó cada uno al disparador de una cámara fija. El caballo, mientras corría, jaló los cables y logró una serie de fotos que Muybridge, entonces,

montó en un disco estroboscópico y proyectó con una linterna mágica para reproducir la imagen del caballo en movimiento (Root-Bernstein y Root-Bernstein, 2002:109).

Muybridge tomó cientos de estos estudios y dio una conferencia en Europa, donde su trabajo interesó al científico francés E. J. Marey, que era médico, fisiólogo, profesor de Ciencias Naturales, fotógrafo e investigador; interesado por los trabajos de Muybridge, Marey ideó un medio de disparar fotos en movimiento, ya mencionado, al que llamó “fusil fotográfico” o “pistola fotográfica” (Cousins, 2005:69), un aparato que, de acuerdo con Brewster (Armes, 1999:221), utilizaba los principios de la pistola de Gattling para obtener una sucesión de cuadros que permitían estudiar la locomoción animal.

Edison se interesó en las posibilidades de la fotografía en movimiento después de oír una conferencia de Muybridge en West Orange, Nueva Jersey. Los experimentos de Edison con fotos en movimiento, bajo la dirección de William Kennedy Laurie Dickson, se iniciaron en 1888 con un intento de grabar las fotografías en cilindros de cera similares a los usados para hacer las primeras grabaciones fonográficas. Ouellette (2007:193) dice que *“el concepto básico era el de utilizar un cilindro similar al del fonógrafo, colocarlo dentro de la cámara y luego cubrirlo con un material sensible a la luz”*.

Dickson hizo un avance mucho mayor cuando decidió usar en cambio la película de celuloide de Eastman. El celuloide era recio, pero flexible, y podía fabricarse en largos rollos, lo que le hacía un medio excelente para la fotografía en movimiento, que requería grandes longitudes de película. Entre 1891 y 1895, Dickson tomó muchas películas de 15 segundos usando el kinetógrafo, invento considerado como la primera cámara de cine en la historia. Desarrollado en gran parte por Dickson en los laboratorios de Edison, el kinetógrafo servía para hacer

tiras cortas de película que podían ser apreciadas en las máquinas de visionado individual llamadas kinetoscopios (Konigsberg, 2004:282).

Edison no estaba interesado en proyectar dichas imágenes en una pantalla externa y desde una sola máquina, en parte porque los resultados visuales eran inadecuados y en parte porque pensó que estas imágenes en movimiento tendrían poco aprecio por parte del público. En cambio, difundió el kinetoscopio, que mostraba las maravillas registradas a un espectador a la vez (Zubiaur, 2005:97), considerando que sería más lucrativo que se necesitaran máquinas de visionado separadas para cada espectador.

Inventores ingleses y alemanes también copiaron y mejoraron las máquinas de Edison, tal como lo hicieron muchos experimentadores en los EEUU. De este modo, a finales del siglo XIX un amplio número de personas, tanto en Europa como en la Unión Americana, habían visto algún tipo de imágenes en movimiento. Entre 1890 y 1895 fueron numerosas las patentes que se registraron con el fin de ofrecer al público las primeras "tomas de vistas" animadas. Entre los pioneros se encuentran los alemanes Max y Emil Skladanowski y los estadounidenses Charles F. Jenkins y Thomas Armat. Sin embargo, en la mayoría de los aparatos el visionado de las imágenes sólo se podía hacer de manera individual.

En realidad, Edison le concedió tan poco crédito comercial e industrial al kinetoscopio que declinó extender sus derechos de patente a Inglaterra y Europa, una miopía que permitió a dos franceses, Louis y Auguste Lumière, fabricar una cámara más portátil y un proyector funcional, el cinematógrafo, basado en la máquina de Edison. Así, señala Labarrère (2009:167), se puede decir que la era del cine empezó oficialmente el 28 de diciembre de 1895, cuando los Lumière llevaron a cabo la primera presentación pública y de pago del nuevo invento, presentando un programa de breves películas a un público de clase alta en el sótano de un café de París.

Las primeras imágenes que proyectaron los Lumière en el pequeño salón causaron sorpresa y hasta temor entre los espectadores presentes, algunos de los cuales, al ver la llegada del tren a la estación, creyeron que la máquina se iba a salir de la pantalla y llegaron a levantarse del asiento para salir corriendo (Cousins, 2005:112).

El cinematógrafo, pues, surgió a partir de la convergencia de una serie de progresos científicos que arrancaron desde siglos atrás, a partir de aportaciones habidas en el campo de la física, la química, la óptica y de las cámaras, y mejoras en terrenos como la proyección de las imágenes, tanto de aquellas que pueden ser fijas como la fotografía, como de las que, por aplicación de ciertos mecanismos, consiguen dar sensación de movimiento.

### **1.2.3 Del cinematógrafo de los Lumière a las primeras películas de ficción**

Tras la presentación del cinematógrafo en París, en otras muchas ciudades europeas y americanas comenzó a presentarse el nuevo invento. En México se dio a conocer el 6 de agosto de 1896 en presencia del presidente Porfirio Díaz y un grupo de invitados especiales, gracias al concesionario de la casa de los hermanos Lumière, el señor Gabriel Veyre, y a su socio en el país, el barón Claude Ferdinand Bon Bernard (Leal *et al*, 1994:9). A partir de este año, se sucedieron sin interrupción las proyecciones y, con ellas, la demanda de más títulos, con lo que se inició la producción a gran escala de películas que, poco a poco, fueron aumentando de duración, al igual que mejoraron la historia que narraban (Membra, 2008:147).

Las películas más antiguas presentaban vistazos de 15 a 60 escenas reales filmadas en exteriores (trabajadores, trenes, carros de bombero, botes, paradas

militares, soldados) o representaciones escenificadas filmadas en interiores. Esto sólo cambiaría con la llegada del francés Georges Mèliés, el más importante de los primeros cineastas dramáticos.

En 1896, Mèliés demostró que el cine no sólo servía para grabar la realidad, sino que también podía recrearla o falsearla. Con estas premisas, hizo una serie de películas que exploraban el potencial narrativo del nuevo medio, dando inicio al cine de una sola bobina. En un estudio en las afueras de París, Mèliés rodó el primer gran filme puesto en escena, cuya proyección duró cerca de quince minutos: *El caso Dreyfus* (1899).

Mago e ilusionista de oficio, Mèliés mostró, en películas como *El viaje a la Luna* (1902) o *Las alucinaciones del barón Münchhausen* (1911), cómo el cine podía realizar el más maravilloso truco de magia: simplemente parando la cámara, añadiendo algo a la escena o quitando algo de ella, y luego arrancando la cámara de nuevo, hacía que las cosas simularan aparecer y desaparecer. Además de ello, comenta Sadoul (2004:24), empleó sistemáticamente en el cine todos los medios del teatro: guión, división en escenas o actos –su *Cenicienta* de 1900 se filmó en 20 escenas–, actores, vestuario, maquillaje, escenografía, tramoya, etc.

Mèliés descubrió las posibilidades de los trucajes con la cámara de cine. Aprendió, por ejemplo, que deteniendo la cámara en mitad de una toma y recolocando entonces los elementos de la escena antes de continuar podía, por ejemplo, hacer desaparecer objetos. Del mismo modo, retrocediendo la película unos cuantos centímetros y comenzando la siguiente toma encima de lo ya filmado, lograba superposiciones, exposiciones dobles y disoluciones (fundidos y encadenados como elemento de transición entre distintas escenas). Sus cortometrajes fueron un éxito inmediato entre el público y pronto se difundieron por todo el mundo. Aunque hoy en día parecen poco más que curiosidades, son

precursores significativos de las técnicas y los estilos de un arte que apenas comenzaba a despuntar (Memba, 2008:24).

En otras palabras, como dice Biagi (2006:133), Mèliès introdujo la fantasía al cine y es considerado por ello como el pionero de las películas de efectos, que luego serían copiadas por los directores estadounidenses. Otros cineastas europeos, como Cecil Hepworth, James Williamson, y Ferdinand Zecca, también descubrieron cómo el movimiento rítmico y la edición rítmica podían hacer el tratamiento de espacio y tiempo del cine más emocionante.

Otro director estadounidense importante fue Edwin S. Porter, que logró dar un paso fundamental en la construcción de una historia con el diseño de una estructura que se centraba en el salvamento en el último minuto, patente en su cinta *Asalto y robo de un tren* (1903), la primera película estadounidense interesante y con la cual se daba inicio a un género exclusivo americano: el “western”, que “ilustra la conquista de las grandes llanuras y, después, de las Rocallosas en detrimento de los indios” (Ferro, 2008:144).

Esta película, de 8 minutos, influyó de forma decisiva en el desarrollo del cine porque incluía innovaciones como el montaje de escenas filmadas en diferentes momentos y lugares para componer una unidad narrativa (en red; disponible en <http://www.filmaffinity.com/es/film116522.html>). Al hacer esto, Porter inició el montaje, uno de los fundamentos de la creación cinematográfica, proceso en el que diferentes fragmentos elegidos de las diversas tomas realizadas o disponibles se reúnen para conseguir un conjunto coherente.

En el trabajo de Porter se fundían el estilo documentalista de los hermanos Lumière y las fantasías teatrales de Méliès, por lo que a veces se le considera como el iniciador del cine de ficción. *Asalto y robo de un tren* tuvo un gran éxito y contribuyó de forma notable a que el cine se convirtiera en un espectáculo masivo.

Las pequeñas salas de cine, conocidas como nickelodeones, se extendieron por EEUU y el cine comenzó a surgir como industria. La mayoría de las películas de la época, de una sola bobina, eran comedias breves, historias de aventuras o grabaciones de actuaciones de los actores teatrales más famosos del momento.

Así, con el paso del tiempo, el desarrollo de la industria del cine ha propiciado la definición de un lenguaje específico que se encargaron de ir definiendo los directores que trabajaron en el tránsito del siglo XIX al XX. Sorprende que los pioneros no se limitaran a seguir con la simple "toma de vista" durante muchos años. Hubo quien se preocupó por dar a entender que la utilización de varios planos de distinto tamaño servía para enriquecer la historia y la acción de los personajes. La evolución que se aprecia en los primeros años tiene que ver con las primeras imágenes impresionadas por los primeros operadores en todo el mundo.

Los pioneros de la industria y la creación cinematográfica jamás pensaron, a finales del siglo XIX, que lo que ellos hacían podía llegar a ser considerado un arte. La verdad es que la envergadura de lo que se hacía en el mundo del cine muy pronto comenzó a ofrecer obras que, sin ningún tipo de dudas, iban más allá de lo que generalmente se podía considerar como producto de consumo. Empero, no se puede decir que la consideración de "séptimo arte" suponga un aval para todo lo que se exhibe en las pantallas del mundo.

Las cualidades artísticas de una obra iban emergiendo en cuanto los directores apostaban por trabajos más cuidados desde el punto de vista de la iluminación, la interpretación, el montaje, la dirección o la puesta en escena en general. En su revalorización intervinieron todos los apasionados que se reunieron en torno a asociaciones que buscan desde su fundación disfrutar del valor artístico de la película.

Desde que Louis Delluc -escritor, periodista, crítico y director francés- impulsó hacia 1921 los primeros encuentros cinematográficos en espacios que denominaba "cine-clubes", siguiendo el modelo de las asociaciones deportivas y de recreo de la época, se abrió una nueva vía de contemplación para lo que ha hecho la industria y que tiene que ver con aquellos que piensan en el cine como vehículo cultural (Diez Puertas, 2003:305). Las primeras revistas de análisis, las reflexiones en torno al mundo del cine, van un poco más allá de los textos históricos y atienden especialmente a los contenidos visuales, el lenguaje y las aportaciones artísticas implícitas en la narración que se contempla (Membra, 2008:89).

El valor que tenían las películas alcanzó una mayor dimensión cuando, a partir de 1920, en Europa se vivió la vanguardia con mayor apasionamiento y se produjeron algunos de los títulos más emblemáticos del cine expresionista, por mencionar sólo dos caminos. Todos los escritores que continuaron la línea de Delluc, entre otros, fueron consolidando un terreno que se ramificarían con los años en posturas tan diversas que permitirían abordar el cine y sus películas desde planteamientos que darían visiones enriquecedoras y sorprendentes.

Por su parte, los italianos consolidaron un modo de hacer cine que afectó a la industria cinematográfica de todo el mundo. *Quo Vadis?* (1913) de Enrico Guazzoni superó las dos horas de proyección y, con sus cambios de desplazamiento, está considerada como la cinta precursora de la perspectiva fílmica (Faulstich y Korte, 1997:178); mientras que la megalómana apuesta de Giovanni Pastrone, *Cabiria* (1914), se convirtió en uno de los grandes monumentos cinematográficos por su tratamiento de la historia, de los personajes, del espacio, de la iluminación, de la escenografía (Alberich, 2009:229). Estas producciones italianas dieron impulso a la construcción de decorados más ambiciosos y realistas para ambientar las cintas.

Fue el momento en el que se dio un paso importante: cambiar la cámara de lugar, buscar nuevos ángulos desde los cuales contar la historia al tiempo que se mantiene la continuidad de acción, en la que también han de ser funcionales los rótulos que se intercalan para recoger el diálogo de los actores; fue el momento en el que se construyó una situación a partir del plano-contraplano.

El paso más relevante hacia la consolidación de un lenguaje específico lo ofreció el director estadounidense David W. Griffith, quien tuvo la capacidad de organizar todas las aportaciones hechas hasta mediados de la década de los años diez y concretarlas en dos películas que han pasado a la historia del cine como las más emblemáticas de la narración cinematográfica primitiva: *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916). A partir de estos años, directores como Cecil B. DeMille (*Juana de Arco*, 1916), Charles Chaplin (*El inmigrante*, 1917; *Armas al hombro*, 1918), Louis Feuillade (director de varios seriales) y otros muchos van a ir profundizando en el lenguaje cinematográfico, dando cuerpo a una gramática de recursos expresivos que el espectador llegaría a conocer con mucho detalle (Memba, 2008:192).

#### **1.2.4 El cine sonoro**

En cuanto al cine sonoro, ya desde finales del siglo XIX, cuando se produjeron las primeras imágenes en movimiento, se intentó que tanto el fonógrafo inventado por Edison como el gramófono, diseñado por Emil Berliner, pudieran ser acoplados al cinematógrafo. Quien lo intentó en primer lugar fue el francés Auguste Baron, que inventó el cinematorama -aparato de proyección panorámica circular a color y con sonido incorporado-, si bien después le siguieron otros muchos (Romaguera i Ramió, 1999:126). No obstante, cuando el cinematógrafo comenzó a difundirse por el mundo, los empresarios tenían más interés en

explotar el nuevo espectáculo que en pensar en rentabilizar algo nuevo, económicamente más costoso.

A partir de los experimentos e investigaciones que se remontan a los primeros años del siglo XX, y que se centran en el registro y la reproducción del sonido cinematográfico, los sistemas que se patentaron en torno a los años veinte buscaron hacer realidad un sueño de muchos: que los actores hablaran en la pantalla. Warner Brothers fue la primera empresa que se arriesgó a producir las nacientes películas "sonoras" y "habladas". El primer intento parcial se aprecia en *Don Juan* (1926); y el segundo, y más importante, en *El cantante de jazz* (1927), ambas dirigidas por Alan Crosland. Este nuevo paso tecnológico influyó de manera determinante en la industria, en los profesionales que en ella trabajaban y en los planteamientos estéticos de las historias, obligando a una reestructuración industrial que afectó, inevitablemente a la comercialización de las películas en todo el mundo (Sánchez Vidal, 2001:78).

Las distintas empresas productoras desarrollaron diferentes sistemas para sonorizar las cintas:

- Warner usaba el sistema Vitaphone, que, de acuerdo con Báez (2006:183), suponía la sincronización del disco con el proyector cinematográfico gracias a que los motores del proyector y el fonógrafo estaban regulados por un mismo generador. El filme venía separado en actos de 10 minutos y a cada uno de ellos correspondía un disco. Un primitivo sistema de altoparlante transmitía el sonido a la sala de proyección.
- Fox tenía Movietone, un sistema óptico de sonido. Funcionaba colocando sobre la película un patrón óptico que podía reconvertirse a sonido al ser leído por una luz que pasaba desde una lámpara excitadora a una célula fotoeléctrica en el proyector (Konigsberg, 2004:340). Con este mecanismo, comentan Allen y Gomery (1995:164),

se podían filmar y registrar sonidos en exteriores, mientras que con el método empleado por Warner se requerían necesariamente las condiciones de un estudio de grabación.

- RCA experimentaba con su sistema Photophone, muy similar al Movietone por el registro del sonido en la misma película (llamado sonido óptico); pero del cual se decía que “*obtenía un sonido más nítido que el de sus competidoras*” (Alsina Thevenet, 2006:45).

La polémica suscitada entre las empresas obligó a la adopción de un sistema estándar de sonido para evitar el caos en la industria. Se decidió que el más apropiado era el sonido óptico, porque iba impreso en la misma película.

Las primeras películas sonoras que comenzaron a circular por todo el mundo se adaptaron a las circunstancias del momento. Se proyectaron películas mudas sonorizadas y se remontaron otras incorporándoles partes sonoras. Los estudios cinematográficos afincados en Hollywood comenzaron a producir películas en varios idiomas con el fin de comercializar cada una en el correspondiente país, sobre todo cuando la versión original con subtítulos fue rechazada en la mayoría de las naciones.

Este sistema perduró durante unos años hasta que vieron que resultaba muy costoso; fue el momento en que los productores decidieron adoptar el doblaje como opción más económica. Con el tiempo, se adoptó e implantó definitivamente dicho procedimiento en casi todos los países, con lo que la obra original comenzó a tener "versiones" derivadas de la traducción realizada en cada país (Cousins, 2005:125).

Entre las películas que muestran los problemas que se vivieron en diversos países entre 1926 y 1931 cabe mencionar: *El séptimo cielo* (1927) de Frank Borzage, *La muchacha de Londres* (1929) de Alfred Hitchcock, *El vampiro de*

*Dusseldorf* (1931) de Fritz Lang y la española *El misterio de la Puerta del Sol* (1928) de Francisco Elías. Sobre las vivencias de los actores y los problemas económicos y técnicos vividos en los grandes estudios estadounidenses durante los rodajes de las primeras películas sonoras, debe recordarse *Cantando bajo la lluvia* (1952) de Stanley Donen.

Los países latinoamericanos habían recibido al cinematógrafo, al igual que en el resto del mundo, a finales del siglo XIX. Las circunstancias sociales, económicas y políticas marcaron con los años su progreso cinematográfico, en el que tanto tuvieron que ver los promotores españoles, franceses e italianos como la presencia de las películas estadounidenses en sus pantallas. Muy pronto el mercado de cada uno de los países comenzó a estar controlado por el cine de Hollywood. No obstante, esta situación no impidió que en diversas épocas floreciesen aportaciones que mostraron la singularidad de la producción latinoamericana, que se apoyaría a lo largo del tiempo y en gran medida en la coproducción entre países de habla hispana.

Quizás esta situación es la que provocó que, en la producción de las primeras películas habladas en español, Hollywood contratara a numerosos profesionales como Ramón Novaro, Lupe Vélez, Dolores del Río, Antonio Moreno, José Mojica y Carlos Gardel, entre otros, con el fin de que interpretaran las versiones destinadas a los países de habla hispana. Pero esto no impidió que entre 1929 y 1931 se produjeran las primeras películas sonoras en México, Brasil y Argentina.

### **1.2.5 La consolidación de Hollywood en los años veinte**

En los años posteriores a la 1ª Guerra Mundial, la industria cinematográfica se convirtió en uno de los sectores principales de la industria estadounidense,

generando millones de dólares de beneficios a los productores que tenían éxito. Las películas de este país se internacionalizaron y dominaron el mercado mundial. Los autores europeos más destacados fueron contratados por los estudios y sus técnicas se asimilaron en Hollywood, que las adaptó a sus fines comerciales. El “*star system*” floreció y, como menciona Taibo I (2005:337), fue “*un afortunado encuentro de los negociantes del cine y un atractivo para un público que iba a verse reflejado en seres imposibles, bellos y sin embargo vivos*”; añade que “*los actores ocuparon el espacio de los creadores y también el de las historias. En un momento dado la gente iba a ver a la estrella y no lo que la estrella pudiera vivir en la pantalla*”.

Siguiendo esta lógica, las películas utilizaron a las grandes estrellas como Rodolfo Valentino, John Barrymore, Greta Garbo, Clara Bow y Norma Shearer como principal atractivo para el público. El periodo se caracterizó también por el intento de regular los valores morales del cine a través de un código de censura interna, creado por la propia industria de Hollywood en 1930: el código Hays, bautizado así por dirigirlo el político y moralista Will Hays. Este tipo de instrumentos de control político moral persistieron hasta 1968 en Estados Unidos (Momba, 2008:55).

En los años veinte las películas estadounidenses comenzaron a tener una sofisticación y una suavidad de estilo que sintetizaba lo que se había aprendido de la experiencia. Además, la industrialización del cine hizo nacer también las llamadas “convenciones de género”, y por ende, los géneros cinematográficos propiamente dichos. Es decir, en este periodo se pasó del cine documentalista de los primeros realizadores –documentalista por cuanto se limitaba a registrar la realidad tal cual- a las diferentes categorías que aún hoy se manejan: cine documental, histórico, bíblico, de gánsters, negro, fantástico, de ciencia ficción, de vaqueros, de capa y espada, de piratas, etc.

Los majestuosos “westerns” románticos, como *El caballo de hierro* (1924) de John Ford, mostraban la economía y maestría narrativas que marcarían la trayectoria de los directores clásicos como Frank Capra, William Wyler o George Stevens. Era palpable el erotismo de las primeras comedias sexuales, como *El señorito Primavera* (1921) de Arthur Schnitzler, mientras Cecil B. DeMille enmascaraba la sensualidad tras la fachada bíblica de espectáculos como *Los diez mandamientos* (1923) o *El rey de reyes* (1927) en los que, de hecho, aparecían orgías y escenas de baño con el menor pretexto.

Las películas cómicas conocieron una época dorada en los años veinte. A Chaplin se unieron otros dos cómicos, Harold Lloyd y Buster Keaton, a la cabeza del género, ambos continuadores de la tradición de las películas cómicas de payasadas, de una sola bobina. Durante este periodo, cada uno de estos cómicos dispuso del tiempo y del apoyo económico necesario para desarrollar su estilo personal. Keaton nunca sonreía y, en películas como *El moderno Sherlock Holmes* (1924), dirigida por él mismo, hizo contrastar su gesto impasible con los “gags” visuales<sup>6</sup> visuales basados en sus increíbles facultades físicas. Harold Lloyd, por su parte, era un cómico temerario que jugaba a menudo con la ley de la gravedad desde grandes alturas. Encarnaba al chico ingenuo típicamente estadounidense, como en *El estudiante novato* (1925) de Sam Taylor y Fred Newmeyer, donde interpreta al personaje débil que demuestra su valentía.

La transición del cine mudo al sonoro fue tan rápida que muchas películas distribuidas entre 1928 y 1929, que habían comenzado su proceso de producción como mudas, fueron sonorizadas después para adecuarse a una demanda apremiante. Los dueños de las salas se apresuraron también a convertirlas en salas aptas para el sonoro, mientras se rodaban películas en las que el sonido se exhibía como novedad, adaptando obras literarias e introduciendo extraños

---

<sup>6</sup> Según la página <http://es.wikipedia.org/wiki/Gag>, es algo que transmite su humor a través de imágenes, generalmente sin el uso de palabras.

efectos sonoros a la primera oportunidad. El público pronto se cansó de los diálogos monótonos y de las situaciones estáticas de estas películas, en las que un grupo de actores se situaba cerca de un micrófono fijo (Memba, 2008:87).

Tales problemas se solucionaron en los inicios de la década de 1930, cuando en varios países un grupo de directores de cine tuvieron la imaginación necesaria para usar el nuevo medio de forma más creativa, liberando el micrófono de su estatismo para restablecer un sentido fluido del cine y descubrir las ventajas de la postsincronización (el doblaje, los efectos de sala y la sonorización en general que sigue al montaje), que permitía la manipulación del sonido y de la música una vez rodada y montada la película.

### **1.2.6 Comienzos del cine a color**

En otra línea, los experimentos con película de color habían comenzado ya en 1906; pero sólo se había usado como curiosidad. Los sistemas ensayados, como el Technicolor de dos colores, fueron decepcionantes y fracasaban en el intento de entusiasmar al público. Pero hacia 1933 el Technicolor se había perfeccionado con un sistema de tres colores en el que se utilizaban tres negativos de separación de color con un divisor de haz para todos los colores primarios (Konigsberg, 2004:391). Este invento comercializable fue empleado por vez primera en el largometraje *La feria de la vanidad* (1935) de Rouben Mamoulian, adaptación de la novela de William Makepeace Thackeray. También por esta época se inició el cine de animación, impulsado en EEUU, sobre todo, por Walt Disney y los largometrajes *Blancanieves y los siete enanos* (1937) y *Fantasia* (1940).

La popularidad del color aumentó y durante los años cuarenta se empleó sobre todo en una serie de musicales clásicos de la MGM (Metro Goldwyn Mayer),

entre los que destaca *Desfile de Pascua* (1948) de Charles Walters. En la década de 1950 el uso del color se generalizó tanto que prácticamente el sistema blanco y negro quedó relegado para películas de bajo presupuesto que buscaban un realismo sereno, como *Marty* (1955) de Delbert Mann, sobre las aspiraciones de un carnicero del Bronx, o *El hombre del brazo de oro* (1955) de Otto Preminger, en la que se contaba la historia de un drogadicto.

A partir de los años sesenta, el blanco y negro se usó sólo para crear efectos especiales en películas como *Psicosis* (1960) de Hitchcock o *La última película* (1971) de Peter Bogdanovich. Más recientemente, se ha podido ver casi siempre en películas con pretensiones artísticas, como *El hombre elefante* (1980) de David Lynch, *Toro salvaje* (1980) de Martin Scorsese, *La ley de la calle* (1983) de Francis Ford Coppola o *Zelig* (1983) de Woody Allen.

### 1.2.7 El cine fuera de Hollywood

En la página [http://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_del\\_cine](http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_cine) se explica que, para los años treinta, fuera de EEUU se desarrollaban varias industrias cinematográficas nacionales. Las más pujantes quizás correspondieron a los regímenes totalitarios, pues sus líderes comprendieron el enorme poder propagandístico que había en el cine. Claros ejemplos de ello son la URSS, que fomentó un tipo de cine que ensalzaba la patria soviética y la Revolución de 1917, como se ve en *Alexander Nevski* (1938) de Sergei Eisenstein; Italia, donde el régimen de Mussolini ordenó a los estudios Cinecittà crear una serie de películas fastuosas, al estilo de *Escipión, el africano* (1937) de Carmine Gallone, que sirvieran para ensalzar la antigua grandeza romana de la cual el fascismo se sentía heredero; y Alemania, país en el cual, a pesar de que no hubo un fuerte control sobre el cine, se rodaron numerosos documentales ensalzando a los nazis, como *El triunfo de la voluntad* (1935) de Leni Riefenstahl.

A la vez, en Latinoamérica hubo algunos intentos por crear industrias fílmicas en cada uno de los países, frecuentemente con apoyo y subsidios del Estado. Sin embargo, con la probable excepción de México, en donde surgieron figuras como Jorge Negrete, María Félix o Cantinflas, estos esfuerzos tendieron a ser más bien infructuosos y las estrellas nacionales, apenas podían, buscaban hacer carrera en el extranjero, en particular en Hollywood,

Mención aparte merece el surgimiento de Bollywood en la India. Es el lugar donde se ruedan la mayoría de las películas de ese país; en realidad se llama Film City y se encuentra al norte de Bombay (Polo, 2008:46). Fue la cinta *Alam Ara* (1931) de Ardeshir Irani, la primera película sonora de este país, la que estableció una de las más características tradiciones de su cinematografía: el peso de los números musicales dentro de los filmes. A partir de entonces se diseminaron por la India varios centros de producción que se especializaron en géneros tales como el cine histórico, los dramas románticos y la fantasía, sin dejar de lado las superproducciones.

Como la barrera idiomática hizo que el cine occidental apenas llegara a tierras indias, eliminando una enorme fuente de competencia fílmica, la abundancia de cintas nacionales y la gran población que las apreciaba le permitió a este mercado cinematográfico ser prácticamente autosuficiente, de modo que Bollywood creció de manera paralela y autónoma al cine hollywoodense, europeo o soviético, desarrollando sus propios códigos y cánones, a veces sumamente extraños para el espectador occidental –Bollywood no tiene poder de penetración en Hollywood, aunque sí en Asia y África-; pero que le confieren un sabor único dentro de la cinematografía mundial y que le permiten, en la actualidad, producir en algunos años inclusive más películas que EEUU.

### 1.2.8 La crisis del cine de Hollywood y las vanguardias europeas

Después de que durante la 2ª Guerra Mundial la maquinaria productiva de Hollywood realizó diversos filmes más o menos propagandísticos para apoyo de los países aliados y en contra del Eje, una vez terminada la contienda se vivieron muchos problemas dentro de la cinematografía estadounidense: hubo juicios contra los estudios por el monopolio que ejercían; los artistas, cada vez más célebres, comenzaron a rebelarse contra las imposiciones de los estudios; y, por otro lado, comenzó la creciente popularidad de la televisión, al grado que se llegó a pensar que ésta acabaría desplazando al cine.

El único recurso del que Hollywood pudo echar mano, de acuerdo con la página [http://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_del\\_cine](http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_cine), fue reforzar aquellos aspectos en los cuales la televisión aún no podía competir; de ahí la espectacularidad de filmes épicos como *El manto sagrado* (1953) de Henry Koster, *Sinuhé el egipcio* (1954) de Michael Kurtis o *Ben-Hur* (1959) de William Wyler, que se beneficiaron de avances como la pantalla panorámica, gracias a innovaciones como el Cinerama<sup>7</sup> o el Cinemascope<sup>8</sup>, y la estandarización del cine en color.

Paralelamente a esto, en el resto del mundo se imponían nuevas ideas fílmicas, impregnadas por el espíritu de las vanguardias artísticas europeas de la primera mitad del siglo XX. Comenzó así una época de experimentación formal que llevaría a la creación de nuevas corrientes cinematográficas, generalmente más realistas y menos espectaculares, como el neorrealismo italiano, que produjo

---

<sup>7</sup> Nombre comercial para el proceso de filmar con tres cámaras sincronizadas y proyectar, por medio de tres proyectores de 35 mm trabajando en sincronía, una imagen panorámica, incrementando su detalle y tamaño, sobre una pantalla curvada (Konigsberg, 2004:115). Fue el primer espectáculo cinematográfico de pantalla ancha que supuso un éxito comercial

<sup>8</sup> El CinemaScope fue un sistema de filmación que usaba imágenes amplias en las tomas de filmación; esto se lograba comprimiendo una imagen normal dentro del cuadro estándar de 35 mm para luego descomprimirla durante la proyección, consiguiendo una proporción que podía variar entre 2.66 y 2.39 veces más ancha que alta. Para ello se usaban lentes especiales instalados tanto

obras de la calidad de *Roma, ciudad abierta* (1945) de Roberto Rossellini y *Ladrón de bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica. En la misma línea, en Francia se desarrolló la “*nouvelle vague*”<sup>9</sup> con cintas como *Los cuatrocientos golpes* (1959) de François Truffaut y *Al final de la escapada* (1960) de Jean-Luc Godard; en Inglaterra se sentaron las bases del “*free cinema*”<sup>10</sup> y la influencia se dejó sentir incluso en Latinoamérica, sobre todo en el “*cinema novo*”<sup>11</sup> de Brasil, donde se realizaron películas como *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) de Glauber Rocha.

Fue un periodo de auge para el llamado “cine de autor”, que no se encuadra en las corrientes colectivas (Chion, 2008:153); dentro de este género destacaron distintos directores, todos con propuestas muy personales: Ingmar Bergman y *El séptimo sello* (1957); Luis Buñuel, director de *Los olvidados* (1950) y *Viridiana* (1961), entre otras muchas cintas; Stanley Kubrick, a quien se deben *2001: Odisea del Espacio* (1968) y *Naranja mecánica* (1971); Pier Paolo Pasolini, que dirigió *Teorema* (1968) y *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975); Werner Herzog, director de *Aguirre, la ira de Dios* (1972); o Andréi Tarkovski, que realizó el filme de ciencia ficción *La zona* (1979), por mencionar sólo unos casos.

---

en las cámaras como en las máquinas de proyección. Bordwell *et al* (403) dicen que fue el proceso de pantalla panorámica más usado en ese periodo, combinación de cinerama y cine en 3D.

<sup>9</sup> Denominación dada al nuevo grupo de cineastas franceses surgido a finales de la década de 1950. Se trataba de nuevos realizadores que reaccionaban contra las estructuras que el cine francés imponía hasta ese momento y, consecuentemente, postulaban como máxima aspiración no sólo la libertad de expresión, sino también la libertad técnica en el campo de la producción fílmica (en red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Nouvelle\\_vague](http://es.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_vague)).

<sup>10</sup> Movimiento de renovación del cine inglés. Gómez Salazar (en red; disponible en <http://www.duiops.net/cine/cine-britanico-free-cinema.html>) explica que los jóvenes cineastas sentían un deseo de transformación y de vuelta a la realidad; no buscaban los grandes temas o el glamour, sino que estaban firmemente convencidos de que la vida estaba en la gente de la calle. En esto coincidían con sus coetáneos franceses; pero los cineastas británicos estaban más próximos a la realidad y reivindicaban cambios sociales concretos: rechazaban el conformismo y la hipocresía de la tradición monárquica inglesa.

<sup>11</sup> Inicialmente la expresión fue usada como nombre publicitario para el cine brasileño en general. El movimiento que luego adquirió ese nombre nació entre 1955 y 1961 con un grupo de jóvenes idealistas que, a través de un sentimiento de displicencia y obstinación, resolvieron reelaborar nuevos ideales para el cine brasileño, devolviéndole el carácter de arte a una actividad artística que se alejaba de sus verdaderas cualidades (en red; disponible en [http://cinemanovo.com.ar/nace\\_y\\_se\\_desarrolla.htm](http://cinemanovo.com.ar/nace_y_se_desarrolla.htm)).

Todo esto sirvió como punto de partida para el desenvolvimiento de cineastas no europeos, como el japonés Akira Kurosawa, autor de *Rashōmon* (1950); y, por supuesto, no significó, en modo alguno, la desaparición del cine comercial en sus distintos géneros.

### 1.2.9 El cine de las décadas de los setenta y los ochenta

Del cine de la década de los setenta, de acuerdo con la página [http://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_del\\_cine](http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_cine), puede decirse que fue oscuro, posiblemente como resultado de los problemas sociales y políticos de la época (el escándalo Watergate<sup>12</sup>, la guerra de Vietnam, el fin del movimiento “hippie”, etc.), con cintas como *El padrino* (1972) y *Apocalipsis ahora* (1979), ambas de Francis Ford Coppola. También, quizá por las condiciones inestables del entorno, se pusieron de moda las películas de catástrofes como *Aeropuerto* (1970) de George Seaton e *Infierno en la torre* (1974) de John Guillermin e Irwin Allen, explotando el género hasta el agotamiento.

En 1977, George Lucas, con su película *La guerra de las galaxias*, transformó para siempre la forma de hacer cine que había imperado hasta entonces. Los estudios se dieron cuenta de que las películas podían ser explotadas económicamente de manera mucho más amplia a través de la concesión de una franquicia sobre la película y sus personajes, desarrollando así una impresionante actividad de mercadotecnia que redituaba ganancias muy superiores a las obtenidas sólo por la exhibición de la cinta. Las sagas de *Superman* y de Indiana Jones son buenos ejemplos de este nuevo y exitoso sistema de secuelas que permitían explotar al máximo una franquicia. Pero, en

---

<sup>12</sup> Escándalo político ocurrido en EEUU en 1972 durante el mandato de Richard Nixon y que terminó con la renuncia de éste.

consecuencia, el cine se hizo perdió profundidad temática porque el mayor público consumidor de tales filmes eran los adolescentes; por eso las películas comerciales tendieron a volverse más banales con el paso del tiempo.

Así se amplió la brecha entre el cine comercial, cuya principal fuente siguió siendo Hollywood, y el cine de arte, elaborado en mayor abundancia en otras regiones del mundo. Esto se debió a varias razones: por una parte, el cine comercial se hizo cada vez más caro de realizar y, por ende, menos productoras podían incursionar en él; y en segundo lugar, filmar películas con contenido artístico se transformó, para los círculos culturales europeos, latinoamericanos o asiáticos, en una especie de estandarte cultural para oponerse a la cultura estadounidense.

El movimiento más importante relacionado con el cine europeo de la época fue Dogma 95. Planteado como reacción a las cintas comercial, sus seguidores postulaban un cine naturalista, sin efectos de sonido ni banda sonora, con actuaciones más bien espontáneas y filmadas con iluminación natural. Esto fue posible, en buena medida, gracias a la aparición de la cámara digital.

Silva Romero (2006:21) define al documento donde el cineasta danés Lars von Trier describía las reglas de esta nueva forma de hacer cine como *“un manifiesto irónico, una parodia de las proclamas vanguardistas de comienzos del siglo XX, un juego de mesa para aquellos niños que aprendieron a grabar antes que a escribir”*, pues en el panfleto se especificaba que el objetivo de los directores de Dogma 95 era *“filmar en locación, con la cámara al hombro, la imagen a color y el sonido en directo, una historia sin artificios que ocurriera aquí y ahora”*. Aunque el movimiento fue de corta duración, los cineastas formados en esa línea ejercieron una marcada influencia cultural.

### 1.2.10 El cine contemporáneo

Muchos críticos coinciden en señalar que el cine, a partir de los años ochenta, ingresó en la postmodernidad; de ahí que se hablara del agotamiento de las vanguardias, de la imposición del concepto de simultaneidad por sobre el de continuidad, del reciclaje de viejos materiales, etc. Amar Rodríguez (2009:48) define a esta cinematografía postmoderna como *“un quehacer inspirado en la renovación radical de los vestigios de formas tradicionales del arte, la literatura y la cultura en general. Una transformación en la manera de pensar, resolución de conflictos y atención a las demandas sociales. La simulación se apodera de la intriga, mientras que la desfragmentación de la lógica domina el relato, con premeditadas alteraciones del tiempo narrativo y, asimismo, la incertidumbre invade el metraje”*. Películas como *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott o *Tiempos violentos* (1994) de Quentin Tarantino, armadas a partir de la recreación de viejos códigos filmicos y literarios que ya han perdido vigencia como tales, serían buenos ejemplos de ello.

Es probable que a esta imagen contribuya también el hecho de que los filmes ahora se venden como parte de un gran paquete promocional que incluye otros productos relacionados, como la banda sonora, la novela o el videojuego; incluso se ha buscado crear experiencias totales que abarquen también Internet.

Es un hecho que el cine del siglo XXI es totalmente distinto al de generaciones anteriores. Las tecnologías relacionadas con la informática han cambiado al cine para siempre. Los efectos especiales son desarrollados totalmente mediante computadoras; incluso en 1995 la compañía Pixar hizo el primer largometraje íntegramente realizado por computadora: *Toy Story*.

Hoy día las cintas circulan por Internet de manera libre. Los grandes estudios se quejan de las pérdidas que este intercambio origina, y los usuarios,

por su parte, están encantados y argumentan el principio de democracia que priva en la red. Esta democratización, por otra parte, ha llevado a que muchos realizadores independientes hayan optado por el cine digital, grabando sus películas y editándolas por computadora para luego colgarlas en sitios de intercambio de información como YouTube. También gracias a la red se ha simplificado el proceso de convocatoria a festivales de cine, con lo cual el cine independiente, realizado al margen de los grandes estudios, se ha visto fuertemente potenciado. Todo lo anterior ha llevado a una fuerte democratización del cine. Todas estas tendencias son incipientes y, como se comenta en la página [http://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_del\\_cine](http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_cine), aún es demasiado pronto para determinar cómo será el nuevo mercado del cine que emergerá en un futuro cercano.

## **CAPÍTULO II**

### **RETROSPECTIVA DEL CINE MEXICANO**

#### **2.1 ANTECEDENTES DEL CINE EN MÉXICO**

Como ya se dijo, el cine llegó a México en 1896 debido al enorme interés del presidente Díaz por los desarrollos científicos de la época; además, el hecho de que el nuevo invento proviniera de Francia aseguraba su aceptación oficial en un México que no ocultaba su gusto "afrancesado".

Después de su afortunado debut privado, el cinematógrafo fue presentado al público el 14 de agosto de 1896, en el sótano de la droguería "Plateros", en la calle del mismo nombre de la ciudad de México. El público abarrotó el sótano del pequeño local, en una curiosa repetición de la sesión del sótano del "Gran Café" de París donde debutó el cinematógrafo, y aplaudió fuertemente las "vistas" mostradas por Bernard y Veyre. La droguería "Plateros" se convirtió, al poco tiempo, en la primera sala de cine del país: el "Salón Rojo" (García Riera, 2002:19).

Bon Bernard y Veyre formaban parte de un pequeño ejército de camarógrafos reclutados por los Lumière para promocionar su invento alrededor del mundo. El cinematógrafo había recibido aplausos en Europa y se lanzaba a la conquista de América. La estrategia de mercado de los Lumière era muy acertada: los camarógrafos-proyeccionistas solicitaban audiencia ante los jefes de gobierno de los países que visitaban, apoyados por el embajador francés en el lugar. De esta manera, el cinematógrafo hacía su entrada por la "puerta grande", ante reyes, príncipes y presidentes ansiosos de mostrarse modernos.

Maza (2006, en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/intro1.html>) explica que México fue el primer país americano que disfrutó del nuevo medio porque la entrada del cinematógrafo a los EEUU había sido bloqueada por Edison. A principios del mismo 1896, Thomas Armant y Francis Jenkins habían desarrollado en Washington el Vitascope, un aparato similar al cinematógrafo. Edison había conseguido comprar los derechos del Vitascope y pensaba lanzarlo al mercado bajo el nombre de Biograph. La llegada del invento de los Lumière significaba la entrada de Edison a una competencia que nunca antes había experimentado.

Brasil, Argentina, Cuba y Chile fueron también visitados por enviados de los Lumière entre 1896 y 1897. Sin embargo, México fue el único país americano donde los franceses realizaron una serie de películas que pueden considerarse como las que inauguran la historia del cine (De los Reyes, 2002:47).

### **2.1.1 Las primeras películas mexicanas**

Se puede considerar a Porfirio Díaz como el primer "actor" del cine mexicano. La primera película filmada en el país, *El Presidente de la República*

*paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec* (1896) resultaba indicativa de otra característica del nuevo invento: mostrar a los personajes famosos en sus actividades cotidianas y oficiales. La coronación de Nicolás II de Rusia había inaugurado esta tendencia pocos meses antes (García Riera, 2002:36).

Durante 1896, Bon Bernard y Veyre filmaron unas 35 películas en las ciudades de México, Guadalajara y Veracruz; entre otras cosas, los franceses mostraron a Díaz en diversos actos, registraron la llegada de la Campana de Dolores al Palacio Nacional y filmaron diversas escenas folclóricas y costumbristas que muestran ya una tendencia hacia el exotismo que acompañaría al cine mexicano a lo largo de su historia (Buergo Troncoso, en red; disponible en <http://www.mexicanaviationhistory.com/articulos/articulo.php?id=16>). El mismo año llegó también el Vitascope norteamericano; sin embargo, el impacto inicial del cinematógrafo había dejado sin oportunidad a Edison de conquistar al público mexicano.

Uno de los filmes de los realizadores franceses, titulado *Un duelo a pistola en el bosque de Chapultepec*, causó conmoción en esa época, ya que la gente no diferenciaba aún la realidad de la ficción; y además escandalizó a la prensa por transgredir la misión testimonial atribuida al cine (Dávalos Orozco, en red; disponible en <http://hyperlab.politicas.unam.mx/ccp/proyecciones/Ciclo2003-1/cinta1.htm>).

En 1897 se realizó la primera cinta silente de producción mexicana, llamada *Riña de hombres en el zócalo*. Los primeros cineastas mexicanos, de acuerdo con Maza (2006, en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/cineasta.html>), fueron el ingeniero Salvador Toscano (desde 1898), Guillermo Becerril (desde 1899), los hermanos Stahl (desde 1906), los hermanos Alva (también desde 1906) y Enrique Rosas, quien en 1906 produjo el primer largometraje,

titulado *Fiestas presidenciales en Mérida*, que fue un documental sobre las visitas del presidente Díaz a Yucatán.

### **2.1.2 La Revolución Mexicana**

La Revolución Mexicana contribuyó enormemente al desarrollo del cine en el país. Por circunstancias cronológicas, es el primer gran acontecimiento histórico totalmente documentado en cine. Nunca antes un evento de tal magnitud había sido registrado en movimiento (Olmo, 2003:65). La 1ª Guerra Mundial, iniciada cuatro años después del conflicto mexicano, fue documentada siguiendo el estilo impuesto por los realizadores nacionales.

La vertiente documental y realista fue, por razones claras, la principal manifestación del cine mexicano de la Revolución. Aunque el cine de ficción comenzaba a popularizarse en Europa y Norteamérica, el conflicto armado mexicano constituyó la principal programación de las salas de cine nacionales entre 1910 y 1917.

El público se interesaba en estos filmes por su valor noticioso. Era una forma de confirmar y dar sentido al cúmulo de informaciones imprecisas, contradictorias e insuficientes, producto de un conflicto armado complejo y largo. De acuerdo con la página [http://www.arts-history.mx/banco/index.php?id\\_nota=24-062004173300](http://www.arts-history.mx/banco/index.php?id_nota=24-062004173300), los filmes de la Revolución pueden considerarse como antecedentes lejanos de los noticiarios televisivos de hoy en día.

Los cineastas de la Revolución procuraban mostrar una visión objetiva de los hechos. Para no tomar partido, los camarógrafos filmaban los preparativos de ambos bandos, hacían converger la acción en la batalla y, en muchos casos, no

daban noticia del resultado de ésta. Esto lo hacían debido a la incertidumbre por el curso de los acontecimientos.

En muchos casos, los ejércitos contendientes tenían su propio camarógrafo. Los hermanos Alva siguieron a Madero, mientras que Jesús H. Abitia acompañaba a la División del Norte y filmaba los acontecimientos desde el punto de vista de los ejércitos de Álvaro Obregón y Venustiano Carranza. Se dice que Pancho Villa contaba con sus propios camarógrafos norteamericanos, y que incluso llegó a "coreografiar" la Batalla de Celaya en función de la cámara de cine (García Riera, 2002:15).

Independientemente de las distintas prácticas cinematográficas, la Revolución fue para el cine mexicano un evento fotogénico excepcional. Sin lugar a dudas, la estética provocada por este conflicto imprimió su huella en el desarrollo posterior de la cinematografía. Prueba de ello son los filmes de la llamada "Época de Oro", que tanto le deben a la Revolución en su postura estética.

Más tarde, durante el gobierno de Venustiano Carranza, se limitaron los filmes acerca del conflicto armado y el cine de ficción empezó a crecer. Creada la Compañía Nacional de Productoras de Películas, se inició la filmación de la primera cinta sonorizada por el laboratorio de los hermanos Rodríguez Ruelas: *Santa* (1931), obra producida por Federico Gamboa (De los Reyes, 2002:32) y que sería la versión sonora de una anterior muda.

El rodaje de *Santa* reunió a elementos tanto técnicos como artísticos formados en Hollywood: el director y actor español Antonio Moreno; el camarógrafo canadiense Alex Philips; los intérpretes mexicanos Lupita Tovar, Carlos Orellana y Donald Reed; y se les unieron varios actores cubanos. Los sonidistas eran, por supuesto, los mexicanos Roberto y José Rodríguez, que con

su sistema de grabación de sonido directo superaron las deficiencias de sus predecesores.

Durante la era post-revolucionaria no fue posible que la industria avanzara; pero durante los años treinta, una vez que la paz y la estabilidad regresaron al país, diversos directores comenzaron a dirigir películas de valía. Al transcurrir el tiempo, los directores cinematográficos se centraron primero en temas de tipo rural, considerándose como la mejor obra de este género el filme *Allá en el Rancho Grande*, estelarizado por Tito Guízar y Esther Fernández.

### **2.1.3 La transición al cine sonoro**

La década de 1920 a 1929 fue testigo de la transformación del mundo. La 1ª Guerra Mundial había alterado radicalmente los valores de gran parte de la sociedad, y la gente trataba de olvidar el horror vivido hasta 1919. En los "alegres veintes" nacieron la radio, el "jazz" y las faldas cortas, así como el fascismo, el nazismo y la depresión económica norteamericana.

Como se comentó anteriormente, en 1927 el cine habló por primera vez y *El cantante de jazz* de Crossland se convirtió en la punta de lanza de una novedad cinematográfica: el sonido. A partir de ese momento, el cine apostó todo a las palabras y a la música, inaugurando una nueva era en su historia.

Después de 1920, el cine mexicano mantuvo una carrera dispareja en contra de la creciente popularidad del cine hollywoodense. Los nombres de Rodolfo Valentino, Tom Mix y Gloria Swanson competían, con gran ventaja, contra los de Carlos Villatoro, Ligia Di Golconda y Elena Sánchez Valenzuela, por el gusto del público mexicano.

En general, comenta Maza (2006, en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/transicion.html>), muy poco se puede rescatar del cine mudo mexicano de los veintes. Quizás lo más importante de esa década para el cine fue la preparación que obtuvieron distintos actores, directores y técnicos mexicanos en el cine de Hollywood.

La cercanía de Hollywood con el país fue un factor importante que permitió la integración de varios actores mexicanos a la industria filmica norteamericana. Dolores del Río, Ramón Novaro, Lupe Vélez y Lupita Tovar fueron algunos de los actores mexicanos que se codearon en esa época con los más famosos de Hollywood. La falta de sonido en el cine eliminaba la barrera del idioma.

A pesar de que el sonido se incorporó al cine en 1927, no fue sino hasta 1931 cuando se realizó la primera cinta sonora mexicana: la ya citada nueva versión de *Santa*, dirigida por el actor español-hollywoodense Antonio Moreno e interpretada por la ya mencionada Lupita Tovar.

De nueva cuenta, no fue totalmente la primera en algo. Antes de 1931 se habían filmado varias películas con sonido sincronizado de discos (sonido indirecto). Estos intentos de cine sonoro no fueron populares en México, como tampoco lo habían sido experimentos similares en otras partes del mundo. *Santa* fue, entonces, la primera película mexicana que incorporó la técnica del sonido directo, grabado en una banda sonora paralela a las imágenes en la misma película. Esta técnica fue traída de Hollywood por los hermanos Rodríguez, quienes habían inventado en Estados Unidos un aparato sincronizador de sonido muy ligero y práctico (García Riera, 2002:36).

El apoyo de un equipo entrenado en Hollywood para la filmación de *Santa* no fue casualidad. Obedecía a todo un plan para establecer una industria cinematográfica mexicana, mismo que incluyó la creación de la llamada “Ciudad

del Cine” y la fundación de la Compañía Nacional Productora de Películas por parte de los hermanos Sáenz de Sicilia y otros inversionistas (Pérez Montfort, 1993:53). Esta empresa adquirió unos estudios de cine existentes desde 1920 y se estableció como la compañía de cine más importante del país. La decisión de "importar" a casi todo el personal de la filmación se hizo con la idea de asegurar el éxito financiero de la película.

Los directores Roberto y Joselito Rodríguez, Fernando de Fuentes y Emilio Fernández recibieron su educación cinematográfica en Hollywood. De esta manera, el cine mexicano se preparaba para lo que sería la Época de Oro (De los Reyes, 2002:89).

#### **2.1.4 La época de oro**

La cultura televisiva ha condicionado a los espectadores a considerar cualquier película mexicana en blanco y negro como perteneciente a la Época de Oro. Siendo puristas, se explica en la página <http://www.ccmc.org.mx/modules/tinycontent/index.php?id=364>, los verdaderos "años dorados" corresponderían a los coincidentes con la 2ª Guerra Mundial (1939-1945). En estos años, factores políticos influyeron enormemente en el desarrollo del cine mexicano; y uno de ellos fue la postura del gobierno mexicano ante la guerra.

En 1942, tras el hundimiento de barcos petroleros mexicanos por submarinos alemanes, el presidente Manuel Ávila Camacho declaró la guerra a las potencias del Eje (Alemania, Italia y Japón). Esta postura oficial colocó a México en medio del conflicto y de parte de los aliados; pero, colateralmente, salvó al cine de la extinción.

La guerra había causado una disminución en la producción de muchos bienes de consumo, el cine incluido. Los materiales con que se fabricaban las películas y el equipo de cine se consideraban importantes para la fabricación de armamento (la celulosa, por ejemplo). Esto racionó la producción cinematográfica norteamericana, además de que el cine europeo sufría porque la guerra se desarrollaba en su terreno (De los Reyes, 2002:102).

En 1942, la industria de cine mexicano no era la única importante en español. Argentina y España poseían ya un lugar dentro del cine de habla hispana. Ambos países se declararon neutrales durante el conflicto (España acababa de salir de su propia guerra civil); sin embargo, en la práctica, las dos naciones mantuvieron vínculos más que ligeros con Alemania e Italia.

Por el contrario, la decisión de alinearse con los aliados trajo para México un estatus de nación favorecida. El cine mexicano, comenta Maza (2006, en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/dorados.html>), no tuvo problemas para obtener el suministro básico de película virgen, dinero para la producción y refacciones necesarias para el equipo durante los años de la contienda. España y Argentina nunca tuvieron un apoyo semejante por parte de Alemania o Italia, y el curso de la guerra marcó también el desarrollo de la cinematografía de estos países.

En el panorama nacional, la situación de guerra también benefició al cine mexicano porque se produjo una disminución de la competencia extranjera (en red; disponible en <http://www.contactomagazine.com/indiobunuel.htm>). Aunque EEUU se mantuvo como líder de la producción cinematográfica mundial, muchos de los filmes realizados en ese país entre 1940 y 1945 reflejaban un interés por los temas de guerra, ajenos al gusto mexicano. La escasa producción europea tampoco representó una competencia considerable.

El auge del cine mexicano favoreció el surgimiento de una nueva generación de directores: Emilio Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón e Ismael Rodríguez, por mencionar a algunos. Para el público, sin embargo, fue más interesante la consolidación de un auténtico cuadro de estrellas nacionales. María Félix, Mario Moreno "Cantinflas", Pedro Armendáriz, Andrea Palma, Jorge Negrete, Sara García, Fernando y Andrés Soler, Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova y Dolores del Río serían las figuras principales de un "*star system*" sin precedentes en la historia del cine en español (García Riera, 2002:125).

Con el apoyo norteamericano de la época de la post-guerra se dio un auge sin precedentes del cine nacional. En la página [http://es.wikipedia.org/wiki/Cine\\_mexicano](http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_mexicano) se explica cómo grandes estudios cinematográficos de EEUU apoyaron de modo conjunto el desarrollo del cine nacional tanto por cuestiones estratégicas como por mantener un control sobre México, ya que era una época en la que la influencia comunista de la URSS se cernía sobre la posición mexicana y en todo el hemisferio latinoamericano, lo que se tradujo en una política "*mass media*" sobre la escasamente educada e influenciabile población mexicana.

En esos años, el cine mexicano abordó más temas y géneros que en ninguna otra época. Obras literarias, comedias rancheras, películas policíacas, comedias musicales y melodramas, formaron parte del inventario cinematográfico mexicano de aquellos años; empero, De los Reyes (2002:47) cuenta que dos géneros principales se alternaron para deleitar al público espectador: el cine cómico y el cine de melodrama.

En la primera categoría, los primeros ensayos se dieron con el cineasta Arcady Boytler quien puso en escena a interactuar a dos talentos del gusto cómico: "Cantinflas" y Manuel Medel. El otro lado de la moneda serían los melodramas urbanos, utilizando como escenarios naturales los vecindarios y los barrios pobres de ciudades prácticamente perdidas, enclavadas dentro de la gran

metrópoli. De ello dan cuenta filmes como *Los olvidados* de Luis Buñuel, *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez Ruelas y *Esquina bajan* de Alejandro Galindo. Por otro lado, el género rural destacó sobre todo con el director coahuilense Emilio “Indio” Fernández; prueba de ello son sus cintas *Bugambilia*, *La perla* y *María Candelaria*, entre decenas de películas realizadas.

Durante los años 1940 las películas mexicanas tuvieron un gran auge en todo el mundo de habla hispana gracias, en gran medida, a que los EEUU estaban involucrados en la 2ª Guerra Mundial. Así surgió la Época de Oro del cine mexicano, durante la cual artistas como Dolores del Río, Luis Aguilar, Pedro Infante, María Félix, Jorge Negrete, Pedro Armendáriz, Lilia Prado, Roberto Cobo, Silvia Pinal, “Cantinflas”, Felipe Montoya, Evita Muñoz “Chachita” y muchos otros se hicieron famosos, de la mano de directores como Luis Buñuel, el “Indio” Fernández y Miguel M. Delgado, y de otros talentosos artistas de la lente como el cinefotógrafo Gabriel Figueroa.

Es importante recalcar que Luis Buñuel era de origen español y pertenecía al movimiento surrealista europeo. De su etapa mexicana se cuenta, además de *Los olvidados*, con películas como *Él*, *Subida al cielo*, *La ilusión viaja en tranvía* y *Nazarín*, por mencionar algunas. Toda su obra en este país es considerada como cine mexicano.

Años después, de acuerdo con Maza (2006, en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/rumbarr.html>), la imagen cinematográfica del sexenio de Miguel Alemán estaría constituida por las rumberas y el arrabal. Más de cien películas con esos temas se filmaron durante su período de gobierno. Tanto el género de las rumberas como el cine que mostraba la vida en los barrios pobres de la ciudad reflejaban el fenómeno de la creciente urbanización del país, el cual se debía, sobre todo, a que la población de la ciudad de México había aumentado entre 1940 y 1950 más que en toda su historia.

Además el cine de rumberas representaba una opción atractiva para una industria cinematográfica ansiosa de encontrar la manera de filmar más por menos dinero. Casi todos estos filmes contaban, con algunas variantes, la misma historia: una chica humilde de provincia llegaba a la ciudad, era "devorada" por la maldad imperante en la urbe, y quedaba condenada a bailar en el cabaret hasta encontrar la redención.

En cuanto al cine de arrabal, cuya máxima figura fue, sin duda, Pedro Infante como el inolvidable "Pepe el Toro" del filme *Nosotros los pobres* (1947) de Ismael Rodríguez, representaba el espejo en el cual se miraban los provincianos que llegaban a la capital con la esperanza de encontrar un futuro más promisorio. Es por eso que Infante, provinciano que había triunfado en la capital sin perder su raíz sinaloense, representaba el modelo a seguir. Ya fuera en *Los tres García* (1946), *Ustedes los ricos* (1947) o *Los tres huastecos* (1948), por mencionar sólo algunas de sus incontables cintas, encarnó las aspiraciones de millones de mexicanos que, simplemente, querían ser como él en sus películas.

A finales de los años cincuenta, una vez que Hollywood se vio desatado de sus compromisos como máquina propagandística, la industria mexicana comenzó a vivir serias dificultades y, aunque se continuaron haciendo películas de interés, su número y su calidad disminuyeron considerablemente (en red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Cine\\_mexicano](http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_mexicano)). Los estudios mexicanos decidieron hacer películas en color, con el sistema Eastmancolor<sup>13</sup>, por ser más barato que el Technicolor<sup>14</sup> y Metrocolor<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Sistema de filmación en color patentado por Kodak. Utilizaba una película tricapa. Su principal inconveniente es que, en sus primeras versiones, las cintas se desteñían con el paso del tiempo por una inestabilidad química de la película (en red; disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Eastmancolor>).

<sup>14</sup> Fue el primer intento en la industria del cine para filmar a color. Se trataba de un método aditivo, es decir, mezclaba la luz de los colores primarios sobre la superficie de la pantalla, en vez de utilizar pigmentos o tintes sobre la propia película (Bordwell *et al*, 1997:395). La imagen en color se

Ya desde finales de los cuarenta se habían comenzado a abaratar los costos de las películas, puesto que la composición mayoritaria del público que asistía a las salas era analfabeta y exigía menos calidad en el cine; lo que le importaba era divertirse y no cómo estuviera hecha la película. Nacieron así los "churros", grupos de películas hechas en serie y con ínfima calidad, bajo costo y realizadas en muy poco tiempo. En este orden de ideas, durante los años sesenta la producción cinematográfica mexicana se redujo a dramas familiares con guiones de baja calidad y comedias ligeras que fueron, más bien, vehículos de lucimiento para los cantantes de "rock and roll".

### **2.1.5 La crisis del cine mexicano.**

La crítica se acostumbró a hablar de la "crisis del cine mexicano" refiriéndose exclusivamente a los años setenta y ochenta; sin embargo, ésta se inició varios años atrás. Desde fines de los cincuenta, la crisis del cine mexicano no era sólo notoria para quienes conocían sus problemas económicos; el tono mismo de un cine cansado, rutinario y vulgar, carente de inventiva e imaginación evidenciaba el fin de una época (García Riera, 2002:221).

Maza (2006, en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/inicio.html>) explica que, para esos años, el mundo cambiaba y con ello el cine que se hacía en otros países. La eliminación de la censura en Estados Unidos permitía un tratamiento más audaz y realista de muchos temas. En Francia, una joven generación de cineastas educados en la crítica cinematográfica iniciaba el movimiento de la nueva ola. En Italia, el neorrealismo había afirmado la carrera de

---

conseguía por la filmación simultánea de tres películas dentro de la misma cámara, cada una de ellas con filtros para ser impresionada sólo por un color.

<sup>15</sup> Otro sistema de filmación. Sus colores no eran tan brillantes como los del Technicolor y se usó de manera conjunta con el sistema Cinemascope (dos bandas negras arriba y debajo de la pantalla, con la película al centro).

varios directores. El cine sueco hacía su aparición con Bergman, al mismo tiempo que en Japón surgía Akira Kurosawa.

El cine mexicano, por su parte, se había estancado por líos burocráticos y sindicales. La producción se concentraba en pocas manos y la posibilidad de ver surgir a nuevos cineastas era casi imposible debido a las dificultades impuestas por la sección de directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.

De acuerdo con la página <http://www.ccmc.org.mx/modules/tinycontent/index.php?id=364>, tres de los estudios de cine más importantes desaparecieron entre 1957 y 1958: Tepeyac, Clasa Films y Azteca. También en 1958 la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas decidió discontinuar la práctica de entregar el premio Ariel a lo mejor del cine nacional. El Ariel había sido instituido en 1946 y su cancelación subrayaba el estado de crisis de la industria.

Al hacer del cine un asunto de interés nacional el gobierno mexicano, sin saberlo, estaba cavando la tumba de esta industria. Según la página [http://senioadolfolopezmateos.blogspot.com/2010\\_05\\_01\\_archive.html](http://senioadolfolopezmateos.blogspot.com/2010_05_01_archive.html), en 1960, cuando el gobierno de Adolfo López Mateos compró las salas de Operadora de Teatros y de la Cadena de Oro -desbaratando así el monopolio de William Jenkins- la etapa final de la producción cinematográfica quedó bajo control del Estado.

Al asumir la presidencia en 1970, Luis Echeverría se enfrentó a un país completamente transformado en cuanto a sus expectativas de crecimiento. Una crisis profunda, en todos los niveles de la sociedad, comenzó a manifestarse abiertamente. Sin embargo, un rasgo muy destacable de la política de Echeverría fue la importancia concedida a los medios masivos de comunicación (Maza, 2006, en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/intro3.html>). Por primera vez en la historia política mexicana, el gobierno utilizó de manera sistemática al

cine, la radio y la televisión como canales formales de comunicación nacional e internacional.

En 1972, a través de la paraestatal Somex, el gobierno mexicano adquirió el canal 13 de televisión. La radio también fue utilizada por el gobierno mediante la compra de varias estaciones de radio. El cine, por su parte, experimentó una virtual estatización, algo único en un país no socialista (García Riera, 2002: 295).

La estatización del cine fue resultado de una cadena de circunstancias. El Banco Nacional Cinematográfico -fundado en 1947- recibió una inversión de mil millones de pesos con el objeto de modernizar el aparato técnico y administrativo del cine nacional. Esto dio paso, en 1975, a la creación de tres compañías productoras de cine, propiedad del Estado y establecidas, dicen De la Torre y Medina López (2004:157), de acuerdo con el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica: primero el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE), una empresa filmadora paraestatal, a la que luego se sumaron las dos productoras de la Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores y el Estado (CONACITE I y CONACITE II).

Otras acciones del gobierno de Echeverría, encaminadas a mejorar la producción cinematográfica, fueron: la reconstitución de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y de la entrega del Ariel, en 1972; la inauguración de la Cineteca Nacional, en 1974; y la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en 1975.

Con estas bases, el cine mexicano producido de 1970 a 1976 es considerado, por muchos estudiosos de la cinematografía, como uno de los mejores que se hayan hecho en el país. Al respecto, García Riera (2002:285) señala: *"Nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la*

*industria del cine, ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine con ideas avanzadas”.*

En general, el cine del sexenio de Echeverría puede considerarse como un cine crítico, incisivo, a veces demasiado preocupado por temas sociales y políticos. Por primera vez en la historia de la cinematografía, la realidad social de la clase media se vio retratada en la pantalla. El cine abandonó los antiguos estereotipos y se interesó por combinar la calidad con el éxito comercial.

El público mexicano respondió favorablemente a filmes como *El castillo de la pureza* (1972) de Arturo Ripstein, *Canoa* (1975) de Felipe Cazals o *La pasión según Berenice* (1975) de Jaime Humberto Hermosillo. Se demostraba con ello que en México se podía hacer un cine maduro que, además, tuviera éxito en taquilla.

Desafortunadamente, esto no duraría mucho. Al asumir la presidencia en 1982, Miguel de la Madrid heredaba un país sumido en la más profunda de las crisis económicas y sociales. Al creciente aumento de la deuda externa se sumaron tragedias como la de la explosión en San Juan Ixhuatepec, en 1984 y el terremoto de la ciudad de México en 1985. Como resultado, el gobierno mexicano se olvidó casi por completo del cine, una industria poco importante en tiempos de crisis.

Maza (2006, en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/fondo.html>) explica que, si la producción cinematográfica mexicana no se extinguió en esos años fue debido al auge de la producción privada -plagada de cintas de ficheras y cómicos albureros- y por las escasas producciones independientes que encontraron en el sistema cooperativo la forma de producir algunas muestras de cine de calidad. Aún así, el estado del cine mexicano era poco menos que desastroso. Para poner un ejemplo, de 1982 a 1988 prácticamente todas las

películas ganadoras del Ariel fueron vistas exclusivamente por los miembros del jurado de la Academia. Escasas excepciones, como *Frida, naturaleza viva* (1983) de Paul Leduc o *Los motivos de Luz* (1985) de Felipe Cazals, alcanzaron a ser exhibidas en cines comerciales.

La exhibición del cine mexicano se convirtió en otro problema grave. Por un lado, la ley que obligaba a los exhibidores a destinar un 50% del tiempo de pantalla a películas nacionales nunca se cumplió cabalmente. Por otro, la mala calidad de los filmes mexicanos y el desinterés del público por verlos provocaron que las escasas muestras de cine de calidad fueran exhibidas en salas de tercera categoría.

A pesar de este panorama desolador, es durante el sexenio de Miguel de la Madrid donde se pueden encontrar las raíces de la recuperación que ha experimentado el cine mexicano en años recientes.

En 1983 se creó por decreto presidencial el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), nuevo organismo rector de la política estatal en materia cinematográfica (Lara Chávez, 1998:192-193). Esta entidad pública, que coordinaría a las distintas empresas cinematográficas estatales, sería encargada de encaminar al cine mexicano por la senda de la calidad. El IMCINE quedó supeditado a la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) de la Secretaría de Gobernación hasta 1989, cuando pasó a ser coordinado por el nuevo Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

### **2.1.6 El nuevo cine mexicano**

De acuerdo con Maza (en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/nueva.html>), el traslado del IMCINE a otra entidad gubernamental

representó el rompimiento con un esquema de más de cincuenta años de existencia en la relación cine-gobierno.

Al ser considerado al mismo nivel que la radio y la televisión, el control del cine había sido, ante todo, de carácter político, sin tomar en cuenta que el cine, desde sus orígenes, ha sido un medio de proyección de imágenes para el entretenimiento social. Asistir al cine es una actividad social que implica salir del hogar y exponerse conscientemente al medio. De lo anterior se desprende que los mensajes transmitidos por radio y televisión son de una naturaleza diferente a los del cine. La radio y la televisión son medios que llegan directamente a los hogares del público; de ahí la necesidad social de establecer control sobre los contenidos de estos medios. Pero el cine es una forma de expresión más libre en este sentido, cosa que los gobiernos anteriores parecían no haber comprendido.

Trasladar la supervisión del cine a un organismo cultural fue una excelente decisión. Gracias a eso, CONACULTA ha podido llevar a cabo diversas acciones para apoyar a la industria cinematográfica: ha creado circuitos alternos de exhibición para las películas mexicanas de calidad; ha apoyado el trabajo de las escuelas de cine; se ha comprometido a producir y coproducir al menos una decena de películas al año; ha brindado apoyos para que las cintas mexicanas participen en festivales internacionales de cine, etc.

Con intervención de CONACULTA fue posible, entre otras cosas, el estreno de *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho, filme vetado desde su realización, y de *Rojo amanecer* (1989) de Jorge Fons, que trata de manera directa los sucesos de Tlatelolco en 1968 y que parecía destinada a sufrir el mismo destino de la película de Bracho.

Podría decirse que fue a partir de entonces cuando el cine mexicano comenzó a llamar nuevamente la atención del público. Las películas nacionales

volvieron a exhibirse en salas de calidad y algunas de ellas, como fue el caso de *Como agua para chocolate* (1992) de Alfonso Arau, se convirtieron en filmes sumamente taquilleros; además algunos actores de telenovelas comenzaron a incursionar en la pantalla grande.

Otras producciones, como *La tarea* (1990) de Jaime Humberto Hermosillo, *Danzón* (1991) de María Novaro, *La mujer de Benjamín* (1991) de Carlos Carrera, *Sólo con tu pareja* (1991) de Alfonso Cuarón, *Cronos* (1992) de Guillermo del Toro o *Mirolava* (1993) de Alejandro Pelayo, están consideradas como realizaciones de alta calidad que han sido valoradas por la crítica y el público de manera muy distinta a las películas mexicanas que se hacían pocos años antes. A esto contribuyó también el auge del video, que hizo los filmes más accesibles para muchas personas.

La temática del cine mexicano en la década de los noventa y principios del siglo XXI aborda lo cotidiano, la violencia urbana, el existencialismo, no dejando atrás la migración, las biografías e incluso el realismo mágico, pasando por el humor ligero y la denuncia de la corrupción, siempre con miras a que las cintas puedan presentarse en festivales de cine. De igual modo comenzaron a abordarse temas atrevidos, lo mismo que comedias ligeras, películas de animación y filmes con interés más artístico.

Muchos de estos trabajos representan un cine más arriesgado en cuanto a temáticas se refiere y con historias más universales; pero, al mismo tiempo, más cercanas al lenguaje y a la realidad mexicanos, lejos totalmente de lo visto antes, cuando, dependiendo de la época en que eran filmadas las películas, deambulaban por la pantalla charros cantores, cabarets llenos de pachucos, enmascarados luchando contra monstruos, modistas gays o mujeres traileras.

A pesar de este panorama, aparentemente optimista, Maza (2006, en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/reencuen.html>) habla de una nueva crisis en el cine nacional, operada a mediados de los años noventa y atribuible, entre otras causas, a la falta de financiamiento oficial. No obstante, entidades privadas como Televisa, a través de Telecine, decidieron apoyar el cine de calidad, aunque sin dejar de realizar producciones más populares y rentables. Así pudieron filmarse *Sin remitente* (1995) de Carlos Carrera, *Salón México* (1995) de José Luis García Agraz, *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995) de Sabina Berman e Isabelle Tardán, y *Sobrenatural* (1995) de Daniel Gruener, que alcanzaron éxito entre el público y la crítica.

A ello hay que sumar que muchos talentos nacionales, como Guillermo del Toro (*El espinazo del diablo*, 2001; *Asesino en serio*, 2002<sup>16</sup>), Alfonso Cuarón (*Y tu mamá también*, 2001) o Alejandro González Iñárritu (*Amores perros*, 2000), han decidido emigrar a otros países, como EEUU, buscando mejores oportunidades.

Sin embargo, hay que reconocer que, sobre todo en las últimas dos décadas, el cine nacional ha producido cintas exitosas que han llamado la atención incluso más allá de las fronteras y que han comenzado a proyectar a México como un país productor de cine de calidad: desde *Sexo, pudor y lágrimas* (1998) de Antonio Serrano, *La ley de Herodes* (1999) de Luis Estrada, *Todo el poder* (1999) de Fernando Sariñana y *Perfume de violetas, nadie te oye* (2000) de Marisa Sistach hasta *El crimen del padre Amaro* (2002) de Carlos Carrera, *Sin ton ni Sonia* (2003) de Carlos Sama, *Matando cabos* (2004) de Alejandro Lozano, *Morirse está en hebreo* (2007) de Alejandro Springall, *El viaje de la nonna* (2007) de Sebastián Silva o *Casi divas* (2008) de Issa López, por mencionar sólo algunos títulos.

## 2.2 GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS DENTRO DEL CINE MEXICANO

Un género, tanto en la literatura como en los diversos medios audiovisuales, es una forma organizativa que caracteriza los temas e ingredientes narrativos elegidos por el autor. Comúnmente se identifica como género cinematográfico a un modo estereotipado de contar una película. Benet (2004:73) sostiene que el cine *“ha elaborado sus propias reglas de composición de acuerdo con las expectativas que generan entre el público moderno”*, añadiendo que *“los géneros cinematográficos parten también de la cultura popular, del espectáculo de entretenimiento cómico o musical (el vodevil, la pantomima, el mimo), del melodrama, o de la vertiente literaria vinculada al folletín”*.

Para Díaz López (1996:9), *“la perpetuación de lugares, personajes y argumentos similares [crea], con el apoyo del público, géneros cinematográficos”*. Se trata, pues, de una fórmula con cualidades y personajes reconocibles, que permiten al espectador identificarse con ese relato y disfrutarlo en un grado aún más intenso, pues conoce las reglas que modulan todo aquello que se le cuenta desde la pantalla. Diversos especialistas han analizado ese gusto del público al situarse frente a un producto que le es familiar; en suma, un producto cuyo género conoce sobradamente.

Al tratarse de una convención inteligible para los espectadores, los creadores cinematográficos asumen los géneros como un modelo para ordenar los contenidos del relato. Pero la realidad es contradictoria y se aleja de esa simplificación, pues resulta muy infrecuente que un guión cinematográfico muestre una sola aspiración temática. No obstante, el recurso de los géneros es fundamental para la distribución y promoción comercial de las cintas, como se explica en la página <http://www.claqueta.es/articulos/generos-cinematograficos.html>. Dado que se trata de fórmulas narrativas de eficacia comercial, la

---

<sup>16</sup> Ambas cintas son coproducciones con España.

mercadotecnia que organiza el negocio del cine sigue insistiendo en los géneros para atraer al público. Cuando una película se presenta como melodrama, como filme de aventuras o como cine de terror, sus promotores saben perfectamente a qué segmento de espectadores va dirigida y qué expectativas de rendimiento comercial la acompañan.

Como herramienta para clasificar la producción cinematográfica, los géneros se fundamentan en un tema, en una escenografía típica o en una tendencia de producción que distingue a cierta compañía. De acuerdo con este consenso, el espectador que se acerca al cine asume los rasgos originales de cada género, bien sea documental, cine de animación, experimental, melodrama, cine histórico, cine-biografía, cine negro, comedia, cine de terror, cine político, cine religioso, ciencia ficción, cine fantástico, musical, épico, de aventuras, de catástrofes, bélico, “*western*” o erótico. En suma, el público emplea el género como un distintivo para elegir las películas que les resultan más atractivas.

En un intento por esclarecer los puntos anteriores, se describirán a continuación algunos de los principales géneros abordados por la cinematografía mexicana a lo largo de su historia.

### **2.2.1. Comedia**

La comedia es uno de los géneros más antiguos dentro del cine nacional y sus orígenes están en el periodo silente. No obstante, Maza (2006, en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/detalle.html>) sostiene que, despreciados por sus evidentes limitaciones en el campo de la comedia física, los cómicos mexicanos del cine mudo casi nada pudieron hacer ante los iconos del género, como Linder, Chaplin, Keaton y Lloyd. Puede decirse que la

verdadera comicidad mexicana nació en la carpa, con el teatro de variedades, en donde los cómicos hacían gala de gran ingenio y agudeza verbal.

Con la llegada del sonido, el cine mexicano intentó -con evidente timidez- proyectar a algunos actores con cierta inclinación a la comedia; pero los resultados dejaron mucho que desear y los productores desecharon rápidamente esta idea. La comedia en el cine nacional tuvo que esperar la aparición de una estrella como “Cantinflas”, acompañado de Manuel Medel, para convertirse en un género favorito del público.

Más tarde, y sobre todo a partir de *Allá en el rancho grande*, la comedia ranchera sería reconocida como el género cinematográfico nacional por excelencia, convirtiéndose en uno de los más abundantes durante muchos años, en opinión de Ayala Blanco (citado en Sánchez Oliveira, 2003:154), por “*su curiosa e inofensiva manera de mistificar la provincia y la vida campesina*”, además de que “*las canciones vernáculas, la visión amable del mundo rural y el humor muy simple*” que distinguen a estas producciones les permitieron alcanzar con rapidez enorme popularidad en todo el continente.

Sería exhaustivo, y quedaría fuera de los alcances de la presente tesina, hacer un recuento de lo mejor dentro del cine de comedia en México. Baste con citar a algunos de sus más destacados exponentes, de acuerdo con Díaz (en red; disponible en <http://contactosemanal.com/blogs/cine/archive/2007/12/10/c-243-micos-y-comediantes-161-ay-nuestro-cine-mexicano-de-antes.aspx>): Jesús Martínez “Palillo”, Joaquín Pardavé, Roberto “Panzón” Soto, Fernando Soto “Mantequilla”, Ángel Garasa “El Malasuerte”, José Elías Moreno, Carlos Orellana, Carlos Riquelme, Lupe Carriles, Delia Magaña, Anabel Gutiérrez, María Eugenia Llamas “La Tucita”, Abel Salazar, Rosita Quintana, René Ruiz “Tun Tun”, “Zamorita”, “Resortes”, Antonio Espino “Clavillazo”, Andrés Soler, Emma Roldán, Schilinsky y Manolín, Polo Ortín, Amparo Arozamena, Armando Soto la Marina “El Chicote”, los

hermanos Valdés, “Viruta” y “Capulina” Eulalio González “Piporro”, “El Bigotón” Castro, Joaquín García “Borolas”, Beto “El Boticario”, Pompín Iglesias, Sara García, Pedro Infante, Luis Aguilar, Javier López “Chabelo”, Mauricio Garcés, etc.

### 2.2.2 Melodrama

Como se menciona en la página <http://www.slideshare.net/hannayoke/melodrama-presentation>, si un género define al cine mexicano, ése es el melodrama. Así se le llamó inicialmente a aquellas obras teatrales de corte folletinesco en las que se planeaban situaciones dramáticas excesivas; todo texto melodramático se caracterizaba por poseer un argumento sentimental, una acción agitada e incluso violenta y, al final, el triunfo sobre la maldad, todo ello a partir de la exageración de los aspectos sentimentales o patéticos y con la finalidad de provocar emociones en el público.

Es en los años treinta, en los inicios del cine sonoro, donde se encuentra el origen, ya formal, del melodrama fílmico en México, mismo que alcanzará su auge durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta. De la Peza (citado en Albiter Farfán, 2004:118) relaciona esto con el desarrollo del cine de temática urbana y supone que *“la entrada del pueblo a la escena se traduce en el nacimiento del melodrama, expresa sus sentimientos, sus gozos, sus penas y sus angustias, su manera de vivir y de apropiarse del espacio urbano”*. En este sentido, el melodrama urbano se convirtió en el género que definió la época y su público estuvo compuesto, en mayor medida, por una nueva y masiva clase urbana del sector popular. El gran aumento que hubo por entonces en la producción de las películas urbanas de melodrama habla con claridad de este fenómeno.

De la Peza (citado en Albiter Farfán, 2004:124) también sostiene que el secreto del éxito del melodrama en el gusto popular estriba en el juego que se

establece entre el “espacio ficticio” en el interior de la pantalla y el “espacio real” en el que se encuentra el espectador. Es decir, el melodrama cinematográfico rompe la distancia entre el espectador y el espectáculo porque permite la identificación con esos deseos y sentimientos del “espíritu vulgar”, como los celos, el machismo o la violencia, que suelen estar reprimidos. De este modo, tiene lugar una especie de catarsis que el espectador experimenta al entrar en contacto con el filme; es decir, el melodrama funciona como una escapatoria para el espectador, el cual, al adueñarse de los sufrimientos de los personajes, protege sus propios padecimientos de las amenazas externas y se libera de sus cargas emocionales al sufrir conjuntamente con los protagonistas de la cinta.

En el cine mexicano, el melodrama abarca películas que tienen una carga emocional o moral muy fuerte o emotiva. Son películas que buscan ser lo más realistas posibles; una de sus vertientes más trabajadas, por ejemplo, fue el cine de prostitutas, que se prestaba perfectamente al tratamiento melodramático, como también lo hacen el racismo y las injusticias.

Desde la perspectiva de Cuevas *et al* (2009, en red; disponible en [https://www.u-cursos.cl/filosofia/2009/1/MEL682-108/1/material\\_alumnos/previsualizar?id\\_material=1645](https://www.u-cursos.cl/filosofia/2009/1/MEL682-108/1/material_alumnos/previsualizar?id_material=1645)), la inocencia o la piedad y el temor son los ejes del melodrama mexicano, generalmente centrado en la familia. Los personajes suelen ser altamente estereotipados: los hay bondadosos y heroicos, o son villanos con una crueldad muy grande. Uno de los personajes recurrentes es la madre abnegada. Los estereotipos son un elemento básico del melodrama; pero, a su vez, se caracterizan por la exageración y la expresividad de los sentimientos para lograr la comprensión y el contacto más íntimo con los espectadores.

La telenovela es, sin duda, la más clara herencia del melodrama cinematográfico.

### 2.2.3 Cine de terror

El cine de terror ha sido parte fundamental del cine mexicano. *Don Juan Tenorio* (1898) de Salvador Toscano es, de hecho, la primera cinta de ficción mexicana y su trama, de sobra conocida, maneja elementos fantásticos; pero es en 1931 que con *La Llorona*, del cubano Ramón Peón, el género se inicia de alguna manera oficialmente en México.

Juan Bustillo Oro merece una mención aparte. A pesar de ser un cineasta conocido por su cine porfirista y revolucionario al inicio de su carrera, impulsó el género de terror a través de los guiones y la dirección de películas como *Dos monjes* (1934), obra maestra del género e interesante muestra de cine expresionista, *El fantasma del convento* (1934), *El misterio del rostro pálido* (1935) y *Nostradamus* (1937).

El género casi desapareció en la década de 1940; pero resurgió en los cincuenta con películas de cómicos que emulaban los éxitos de la pareja estadounidense Abbott y Costello: *Dos fantasmas y una muchacha* (1958), con Germán Valdés "Tin-Tán" y Manuel "Loco" Valdés, o *La nave de los monstruos* (1960) con Eulalio González "Piporro", ambas cintas dirigidas por Rogelio A. González. El cine de terror tomó seriedad de la mano de Fernando Méndez con *El vampiro* (1957), siguiendo en la década de los sesenta con Carlos Enrique Taboada, director de cintas como *Hasta el viento tiene miedo* (1968) o *El libro de piedra* (1968).

De los setenta pueden rescatarse el trabajo de Carlos López Moctezuma con *Alucarda* (1978) y las inefables películas del Santo, el Enmascarado de Plata, popular luchador mexicano, que peleó contra momias, vampiros y otros seres de espanto; pero, ya en los ochenta, tanto el número de producciones como la calidad de las mismas decrecieron, y esto lo demuestran títulos como *Vacaciones*

*de terror* (1988) de René Cardona III, *Cementerio del terror* (1985) de Rubén Galindo y *Pánico en la montaña* (1989) de Pedro Galindo III.

En la década de 1990 ocurrieron en México dos cosas que marcaron al cine: la desaparición de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) y de Películas Nacionales, ambas organismos gubernamentales que subsidiaban la exhibición y distribución de cine mexicano en el país; y el nacimiento del llamado "Nuevo Cine Mexicano", que apuntó al "cine de calidad". Quizá por ello sólo se filmaron tres títulos de terror en esta época: *Cronos* (1992) del genial Guillermo del Toro, obra que deja muy en alto el género en México; *Sobrenatural* (1996) de Daniel Gruener, interesante logro visual con Susana Zabaleta y Alejandro Tomassi; y *Angeluz* (1997) de Leopoldo Laborde.

La primera década del nuevo siglo ha visto películas del género hechas en México con una muy marcada tendencia a nutrirse en la cultura propia del pueblo valiéndose de los cuentos, leyendas y mitos transmitidos por la tradición oral, pero trasladadas al México actual; es así como llega en el 2004 *Las lloronas* de Lorena Villarreal, filme de suspenso basado en el mito popular de "la Llorona".

El año 2007 vio el inusitado estreno simultáneo de varias cintas mexicanas del género: *Kilómetro 31* de Rigoberto Castañeda, una de las películas más taquilleras en la historia del cine mexicano; *Cañitas* de Julio César Estrada, basada en un popular libro de Carlos Trejo; y *Hasta el viento tiene miedo* de Gustavo Moheno, un "remake"<sup>17</sup> del clásico original de Carlos Enrique Taboada. En 2008 se presentó *Spam* de Carlos Sariñana; en 2009, *El libro de piedra* de Julio César Estrada, también "remake" de una cinta de Taboada; y en 2010, *Viernes de ánima*,

---

<sup>17</sup> De acuerdo con la página <http://es.wikipedia.org/wiki/Remake>, es un término en inglés que identifica las producciones audiovisuales que reproducen fidedignamente la trama, personajes, ambientación y prácticamente cualquier detalle de una obra anterior. Los términos equivalentes en español serían versión, adaptación, etc.; sin embargo, la palabra inglesa está ampliamente

dirigida por Raúl Gámez (Reséndiz, 2010, en red; disponible en <http://homocinefilus.com/viernes-de-anima-lo-nuevo-en-suspenso-mexicano/>).

#### 2.2.4 Cine de luchadores

Durante los primeros años de la televisión mexicana, la transmisión de la lucha libre convirtió a este deporte-espectáculo en uno de los más populares en México. Aprovechando el éxito, el director Chano Urueta realizó el primer filme de luchadores: *La bestia magnífica (Lucha libre, 1952)* iniciando así un género que no ha tenido equivalente a nivel mundial y que, al lado del “*cabrito western*”<sup>18</sup>, el cine de rumberas de los años cuarenta y el de ficheras en los ochenta, es parte del legado original de la industria fílmica mexicana a la cinematografía internacional.

Este género, compuesto por una filmografía bastante prolífica, producida principalmente entre los años de 1952 y 1982, sostuvo en gran parte al cine mexicano en esos años. En su tiempo fue duramente criticado por los especialistas, los historiadores y los críticos, e incluso por un sector de la propia industria cinematográfica, quienes hasta la fecha siguen negándose a reconocer los valores de esas películas y su relevancia dentro de la cultura nacional. Se censuraban su proveniencia (un espectáculo popular), su supuesta realización con bajo presupuesto y baja calidad, y sus temáticas, sin considerar que estas cintas fueron la opción de entretenimiento de miles, o tal vez millones, de espectadores tanto en salas como en cines itinerantes y, por supuesto, a través de la televisión.

---

extendida entre los hispanohablantes, sobre todo con relación a cine y a la televisión. En el cine, un “*remake*” es una nueva versión de una película previamente realizada.

<sup>18</sup> Es el nombre dado al cine producido en la frontera entre México y EEUU, en el cual se utilizan las convenciones típicas de las películas de vaqueros para trasladarlas al medio ambiente contemporáneo del contrabando, los braceros y los traficantes de droga, con historias muchas veces extraídas de los populares “corridos” norteños (Maza, 2006, en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/cabrito.html>).

De acuerdo con Maza (2006, en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/mascara.html>), el cine de luchadores se popularizó enormemente entre los años cincuenta y sesenta. En poco tiempo, los nombres de El Santo, Blue Demon, Huracán Ramírez, El Médico Asesino y Mil Máscaras se integraron a la galería de estrellas del cine mexicano junto con otros luchadores creados exclusivamente para la pantalla grande, como La Sombra Vengadora, El Vampiro, Señor Tormenta, Neutrón, El Enmascarado Negro, El Ángel y Dr. Caronte.

Cabe aclarar que esta primera generación de luchadores no participó en la etapa del cine a color. En la página [http://sepiensa.org.mx/contenidos/s\\_i\\_lucha/s\\_luchal3/index\\_l3.htm](http://sepiensa.org.mx/contenidos/s_i_lucha/s_luchal3/index_l3.htm) se explica que, con la llegada del color a las pantallas, siguieron apareciendo también enmascarados al mayoreo; pero éstos no tenían la técnica ni la experiencia necesaria para ser dignos sucesores de las leyendas del cuadrilátero. Los nuevos luchadores (muchos de ellos, por decirlo así, "hechos al vapor") no pudieron hacer sombra a los grandes héroes del ring idolatrados por el público.

Por otro lado, las pésimas ambientaciones y efectos especiales de las cintas de luchadores palidecieron aún más con el color de las nuevas películas; además sus argumentos estaban tan desgastados que ni las buenas peleas pudieron revitalizarlos.

En 1981 Santo filmó sus últimas películas: *La furia de los karatecas* y *El puño de la muerte*, cerrando así la mejor época del cine de luchadores con la inevitable caída final de un género ya muy explotado. Lejos quedaba ya la época en que se hacían dos versiones de la misma cinta, como *Santo contra las mujeres vampiro*, una para consumo nacional -misma que era censurada- y otra para exportación que, al parecer, rayaba francamente en la pornografía.

Empero, en su momento la popularidad de este género trascendió las fronteras del país, al grado de que en Francia se considera al cine de luchadores como un producto casi artístico; de hecho, la Cinemateca Francesa es la única en el mundo que posee la colección más grande de filmes de lucha libre fuera de México.

### **2.2.5 Cine de ficheras**

Hacia mediados de los años setenta del siglo pasado, la industria cinematográfica apoyada por el Estado se desplomó ante la inercia e indiferencia de los nuevos funcionarios encargados de continuar con la labor de apoyo al cine. Maza 2006, en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/ficheras.html>) explica cómo, con la idea de propiciar un retorno al cine familiar y, de algún modo, regresar a la Época de Oro, la administración de López Portillo desmanteló las estructuras de la industria cinematográfica estatal creadas un sexenio antes. Además se trató de internacionalizar al cine mexicano trayendo a directores extranjeros a filmar al país y, como consecuencia, se dejó de apoyar a los directores que habían producido filmes de éxito en el sexenio anterior. A final de cuentas, el presupuesto oficial para el cine mexicano –como para muchas otras cuestiones de beneficio social- desapareció en el mar de la deuda externa.

En este contexto, y aprovechando un cambio favorable en las políticas de exhibición, las cintas *Bellas de noche* (1974) y *Las ficheras* (1974), ambas dirigidas por Miguel M. Delgado, iniciaron la corriente del cine de ficheras, cabaret y albures, que se convertiría en uno de los géneros más taquilleros del cine nacional y, por supuesto, en el más explotado durante los años siguientes (Lara Chávez, 1998:184). A diferencia de sus antecesoras, las rumberas, estas nuevas "damas de la noche" o chicas de alterne se valieron de las modificaciones a la Ley de Censura Cinematográfica para prodigar desnudos y groserías, lo que

contribuyó muchísimo al éxito de estas películas, caracterizadas por el juego del lenguaje o albur y por el tono sexual y pícaro, aunque no necesariamente explícito. Algunos autores sostienen que el origen de este tipo de películas está en la comedia erótica italiana (en red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Cine\\_de\\_ficheras](http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_de_ficheras)).

Tal fue la popularidad conseguida con estos filmes que dieron origen de un género conocido como "sexicomedia" (una combinación de albur, mujeres y migración), mismo que sirvió como escaparate para toda una estirpe de vedettes como Rossy Mendoza, Lyn May o Sasha Montenegro, y a la camarilla de actores expertos en el juego del doble lenguaje: Luis de Alba, Rafael Inclán, Alberto "El Caballo" Rojas, Alfonso Zayas, Pedro Weber "Chatanooga", César Bono, etc.

A manera de continuación del cine de ficheras, las sexicomedias populacheras de los ochentas y principios de los noventas explotaban el albur y la vulgaridad excesiva como sus principales recursos. El éxito que obtuvieron estas cintas, en principio, dio pie a una nueva industria cinematográfica privada que, en pocos años, se adueñó del mercado mexicano. Su característica principal fue la producción de "churros" —a los cuales Hernández Rodríguez (2008:26) designa como "*cine comercial de explotación*"—, muchos de ellos secuelas de cintas anteriores, con enormes ganancias a lo largo de toda la década de 1980 e incluso más adelante.

Tantos filmes del mismo estilo se realizaron durante esos años que, como era de esperarse, las películas se volvieron con el tiempo monótonas y repetitivas. Paulatinamente, lo poco que tenían de atractivo estas producciones (el manejo del albur y las situaciones divertidas o sexualmente eróticas, pero no explícitas) dejó de atraer al público a las salas de cine.

### **2.2.6 Cine musical**

El cine musical mexicano tuvo su periodo de mayor auge entre los años treinta y sesenta. De hecho, desde los inicios del cine sonoro nacional se comenzó a cantar o bailar dentro de las películas y esto se considera ya como cine musical, pues así se interpretaba parte de una escena o se daba el mensaje al público a través de la canción.

Fueron muchos los años en los cuales el cine musical mexicano estuvo de moda y tuvo grandes actores, pues para este género se necesitaba de un gran talento. Aún cuando el cine mexicano pasó por la transición del blanco y negro al color, el cine musical se seguía produciendo. Como se dijo, la época de oro del cine musical va de los treinta a los sesenta; después de esta época decayó considerablemente, tanto que en las últimas décadas no se ha producido una sola película mexicana que se pueda considerar musical y que tenga la calidad de las cintas de aquel entonces.

En el siguiente capítulo se ahondará en este tema porque es el punto central de la presente tesina.

## **CAPÍTULO III**

### **EL CINE MUSICAL MEXICANO**

#### **3.1 EL CINE MUSICAL. DEFINICIÓN Y CARÁCTERÍSTICAS**

Es conveniente comenzar este capítulo describiendo qué es el cine musical. En la página [http://es.wikipedia.org/wiki/Cine\\_musical](http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_musical) se le define como *“un género cinematográfico que se caracteriza por películas que contienen interrupciones en su desarrollo, para dar un breve receso por medio de un fragmento musical cantado o acompañados de una coreografía”*. Dicho de otro modo, se trata de *“todas aquellas producciones cinematográficas que incluyen canciones o temas bailables en una parte fundamental de su desarrollo dramático”* (en red; disponible en <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque4/pag6.html>).

Históricamente hablando, es lógico, como indica Sánchez (2010, en red; disponible en <http://www.suite101.net/content/las-mejores-peliculas-musicales-a9-939>), que no había musicales en la época del cine mudo, aunque lo normal era que un pianista acompañara las proyecciones para amenizarlas con la música. De

esta manera, el género nace de la mano del cine sonoro, por lo que la primera cinta con sonido es, al mismo tiempo, el primer musical: *El cantante de jazz* de Alan Crossland. A pesar de su escasa calidad, y de que la trama era muy elemental, el filme fue un éxito por las canciones, que impresionaron al público. Aunque no tenía números musicales y enfatizaba el drama más que la música, se convirtió en el parteaguas de la historia del cine y fue a partir de ese momento que dejaron de rodarse películas mudas para ponerse de moda las musicales.

El origen del cine musical tiene raíces teatrales, entre ellas: la ópera, las operetas francesas y alemanas, la comedia musical anglosajona, las zarzuelas españolas e iberoamericanas, el ballet cómico y otras formas escénicas donde la música se impone como vehículo conductor de las tramas (Barrera González, 2009, en red; disponible en <http://www.ucm.es/info/multidoc/trabajos/musical/index.html>). Así, comentan Miret y Balagué (2009:16), el objetivo del cine musical de los años treinta, considerado como heredero del “*music hall*”<sup>19</sup>, era la combinación de música y variedades; es por eso que los primeros ejemplos generalmente se limitaban a presentar un desfile de las principales estrellas de los estudios cinematográficos, fueran cantantes o no, quienes interpretaban su número y dejaban paso a la siguiente.

Uno de los rasgos característicos de estas cintas solía ser que los personajes eran muy simples y se limitaban a servir de soporte para los números musicales. Al parecer, en los inicios del género los bailes y las canciones sólo tenían como finalidad impresionar al espectador, pues los argumentos y las actuaciones eran mediocres; pero, con el paso del tiempo, se fueron estilizando al grado de llegar a convertirse en el hilo narrativo del argumento. Por eso se dice

---

<sup>19</sup> El “*music hall*” fue una forma de espectáculo muy popular en Gran Bretaña entre 1850 y 1960; pero que luego entró en decadencia. De acuerdo con la página [http://es.wikipedia.org/wiki/Music\\_hall](http://es.wikipedia.org/wiki/Music_hall), el término puede referirse tanto a una forma particular de espectáculo con una mezcla de canción popular, comedia y baile, como al teatro u otro lugar en donde se desarrolla dicho espectáculo y al tipo de música popular asociado normalmente con dichas presentaciones.

que los filmes musicales “*son películas creadas en torno a la música en las que el tratamiento de la imagen se supedita a los números musicales, que irrumpen en la narración trasladando al espectador a un universo irreal*” (Rodríguez Blanco et al, 2008:64).

De todos los géneros filmicos, el musical es el que debe considerarse como inequívocamente estadounidense, aunque se han hecho películas de este tipo en muchos otros países, incluso México (de hecho, el musical se desarrolló ampliamente en Alemania e Inglaterra mucho antes que en EEUU). En estas cintas, que tuvieron su periodo de mayor esplendor entre las décadas de 1940 y 1960, el concepto del espectáculo que caracteriza a la sociedad norteamericana alcanza uno de sus mayores grados de exposición con las complejas coreografías y las animadas melodías, muchas de ellas elevadas a la categoría de temas clásicos.

Cuando nació el cine musical, los EEUU ya eran un país con notable tradición dentro del terreno de la música; las mejores muestras de ello estaban en el teatro musical de Broadway –considerado como antecedente inmediato del cine musical-, en la música radiofónica y en la emergente industria discográfica (Königsberg, 2004:106). Por otro lado, Benet (2004:120) señala que la aparición del cine musical, además de incorporar los elementos ya mencionados, partió de convenciones propias del melodrama del cine mudo para luego diseñar fórmulas genéricas nuevas e incluso con distintas alternativas subgenéricas, como el musical entre bastidores, el musical de cuento de hadas y el folklórico.

Al parecer, el éxito del cine musical en EEUU se debió a que los productores descubrieron que cualquier historia podía complacer al público siempre y cuando éste pudiera ver a sus actores favoritos bailar y cantar en escena, sin importar que los primeros resultados fueran cintas estáticas, de gran teatralidad, por el hecho de que la música se tocaba y cantaba en directo, además

de que sólo se podían hacer cuatro o cinco planos por canción, sin posibilidad de mayores movimientos de cámara que habrían entorpecido la propia música (Radigales, 2008:70-71). Por añadidura, en un periodo de crisis económica como fue la primera época del cine sonoro –esto es, los años treinta-, los musicales arrasaron en las pantallas por ser películas desenfadadas y divertidas que hacían que el público se olvidara, al menos por un rato, de sus preocupaciones.

En efecto, el cine musical de este periodo sirvió como mecanismo de escape para la triste situación que vivían los estadounidenses, y gran parte del mundo, durante la Gran Depresión<sup>20</sup>. Las cintas del género les permitían a los espectadores imaginarse a sí mismos en el lugar de la gente talentosa que veían en la pantalla; muchas películas, por añadidura, reforzaban esta idea al presentar historias de personas anónimas que de repente alcanzaban el estrellato, o bien sobre grupos de jóvenes que luchaban por montar un gran espectáculo a pesar de todos los obstáculos.

Fue por eso que muchas de las realizaciones fílmicas de entonces incorporaron números musicales dentro de los argumentos, otorgando gran importancia al espectáculo de la música a través de canciones, bailes y coreografías. A veces se trataba de revistas musicales llevadas a la gran pantalla, con cantantes, bailarines y cómicos; en otros casos, se utilizaba una historia en torno a un artista como excusa para las canciones y los bailes, haciendo, prácticamente, un musical dentro del musical.

Con el tiempo este modelo se fue refinando y complejizando a un grado tal que el cine musical se convirtió en sinónimo de fastuosidad y elegancia escénica (en red; disponible en <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque-4/pag6.ht>

---

<sup>20</sup> Para la página <http://www.grandepresion.com/>, se trata de una profunda recesión económica mundial que empezó en 1929 y terminó, según el país, en diferentes momentos de los años treinta o principios de los cuarenta. Suele considerarse como su causa principal la crisis económica

ml). Incluso las compañías productoras, como la MGM –que destacó muchísimo dentro de este campo-, llegaron a tener equipos especiales dedicados exclusivamente a la elaboración de películas musicales.

Por lo anterior es que algunos autores, como Radigales (2008:69), afirman que el musical en sí mismo no es un género, sino *“un sistema de producción, muy costoso (porque requiere un doble equipo, el eminentemente cinematográfico y el propiamente musical) y que ha tenido momentos de esplendor a lo largo de la historia del cine, especialmente el norteamericano”*.

En cuanto al contenido de las películas musicales, la página <http://www.generosdecine.com.ar/2011/01/genero-de-cine-musical.html> explica que los temas de estos filmes suelen girar en torno al optimismo y a la frivolidad; los asuntos dramáticos son poco usuales en las cintas del género y, si los hay, pareciera que deben tratarse con ligereza, por lo cual también se le llama “comedia musical” a cualquier cinta de este tipo. Sin embargo, hay que aclarar que estos parámetros sólo operan para el musical estadounidense –y no para todos-, puesto que en otros países el género incluye temáticas mucho más realistas, como los problemas sociales, el suicidio o el incesto (Martin, en red; disponible en [http://www.e-ictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=445&Itemid=53](http://www.e-ictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=445&Itemid=53)). Además hay que señalar que la evolución del cine musical ha ido ligada a las modas y los estilos, por lo que tanto los temas como el tratamiento de éstos han cambiado con el paso del tiempo.

No es el objetivo del presente trabajo hacer un recuento de los grandes musicales de Hollywood. Sólo se mencionarán unos ejemplos, en específico aquellos que Martín (2007, en red; disponible en <http://www.cosasdelcine.es/los-mejores-musicales-de-la-historia-del-cine/>) y Ordet (2008, en red; disponible en

---

iniciada en EEUU con la caída de la Bolsa de Valores en 1929; y su final se asocia con la aparición de la economía de guerra de la 2ª Guerra Mundial (1939).

<http://arrebato-decineoriginal.blogspot.com/2007/11/cine-musical.html>) consideran como los mejores, teniendo en cuenta no nada más las cintas realizadas durante la época de oro del género, sino las que han marcado el desarrollo del mismo a lo largo de las décadas, incluyendo el nuevo auge que ha tenido el cine musical en los últimos años. Así, algunas de las películas musicales más famosas en la historia del cine estadounidense son:

- En los años treinta: *La viuda alegre* (1934) de Ernst Lubitsch y el célebre filme *El mago de Oz* (1939) de Victor Fleming, Mervyn LeRoy, Richard Thorpe y King Vidor.
- En los años cuarenta: *Leven anclas* (1949) de George Sydney, protagonizada por Gene Kelly y Frank Sinatra.
- En los años cincuenta: *Un americano en París* (1951) de Vincent Minelli; *Cantando bajo la lluvia* (1952) de Stanley Donen, con Gene Kelly; *Mi bella dama* (1954) de George Cukor y *Siete novias para siete hermanos* (1954) de Stanley Donen.
- En los años sesenta: *Amor sin barreras* (1961) de Robert Wise y Jerome Robbins, cinta premiada con 10 Óscares; el musical infantil *Mary Poppins* (1964) de Robert Stevenson y *¡Hello, Dolly!* (1969) de Gene Kelly.
- En los años setenta: *El violinista en el tejado* (1971) de Norman Jewison; *Cabaret* (1972) de Bob Fosse, protagonizada por Liza Minelli; *El show de terror de Rocky* (1975) de Jim Sharman; *Fiebre del sábado por la noche* (1977) de John Badham, con John Travolta; *Vaselina* (1978) de Randall Kleiser, con Travolta y Olivia Newton-John; y *All that Jazz* (1979) de Bob Fosse
- En los años ochenta: *Fama* (1980) de Alan Parker; *Flashdance* (1983) de Adrian Lyne; *Breakdance* (1983) de Joel Silberg; *Amadeus* (1984) de Milos Forman, una biografía de Mozart; *A Chorus Line* (1985) de Richard Attenborough; y *La tiendita de los horrores* (1986) de Frank Oz.

- En la última década: *Molino Rojo* (2001) de Baz Luhrmann y *Chicago* (2002) de Rob Marshall.

En comparación con la calidad y la estructura de estas producciones, algunos críticos consideran que el cine mexicano ha sido un “cine musical” y no tanto un cine de “musicales” como el norteamericano. Es decir, que mientras en los filmes de EEUU se cuenta una historia en la que están involucrados las canciones y los bailes, en el caso nacional se trata más bien, en la mayor parte de los casos, de canciones que sirven solamente para amenizar la cinta.

### 3.2 EL CINE MUSICAL EN MÉXICO

Ya desde los años treinta la música formaba parte importante de la producción filmica; un ejemplo de ello es la cinta *Sobre las olas* (1932) de Miguel Zacarías y Raphael J. Sevilla, que narraba la vida del compositor Juventino Rosas. De hecho, el cine sonoro de México nació con una vocación musical muy fuerte y definida. Para muestra, menciona Brennan (2000:21), están dos de las películas más significativas de los primeros años del cine sonoro, que tienen una inclinación claramente musical: *Santa*, la primera película sonora, mostró las composiciones de Agustín Lara; y *Allá en el rancho grande*, las de Lorenzo Barcelata y José López Alavés. Asimismo, de ahí surgieron dos vertientes clave del cine nacional, reflejadas claramente en los respectivos estilos musicales de los que se sirvieron: el melodrama urbano de arrabal y el melodrama campirano ranchero, cada uno con una dinámica musical inconfundible, repetida hasta el cansancio en cientos de películas.

Por entonces también se realizaron grandes arreglos orquestales para los filmes, mientras que para otros se usaron mariachis, dando como resultado, en todos los casos, música de gran densidad armónica y riqueza melódica. De este

modo, realizando las bandas sonoras de las cintas, muchos compositores pudieron acceder al cine, un medio masivo más moderno y que cada vez ganaba mayor popularidad a nivel mundial, lo que les permitía darse a conocer ante un público muy amplio dentro y fuera de México. Pero igualmente desde aquella época se comenzó a tomar en cuenta una figura musical más atractiva que la de los compositores: los intérpretes. Así, el cine sirvió, casi desde los inicios del sonoro, para la promoción de las grandes estrellas de la canción popular de diversos géneros.

Sevilla (en red; disponible en <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/mayo-2010/investigamos/la-musica-del-amor.php>) comenta que no era raro, en las cintas de la época, que se incluyera a cantantes famosos en alguna escena. Por ejemplo, se podía ver a Agustín Lara tocando el piano o acompañando a Toña la Negra, una de sus intérpretes favoritas, en películas como *Revancha* (1948) de Alberto Gout. Era usual que aparecieran ídolos populares que no pertenecían a la trama; pero que podían animar musicalmente una velada, como Pérez Prado y su orquesta, que pusieron de moda el mambo y acompañaron a Lilia Prado mientras ésta bailaba en *Pobre corazón* (1950) de José Díaz Morales. Incluso en cualquier momento podía aparecer el trío Los Panchos ofreciendo una serenata, como en *Perdida* (1950) de Fernando A. Rivero.

Por añadidura, una canción le podía dar el nombre a una película, o bien una cinta promocionar una canción, que por ello inmediatamente se convertía en un éxito de radio: *Palabras de mujer* (1946) de José Díaz Morales, *Humo en tus ojos* (1946), *Aventurera* (1950) de Alberto Gout o *Solamente una vez* (1954) de Carlos Véjar Jr., por nombrar algunos de los boleros más exitosos de Lara, en sí ya contenían guiones de dramas fatales y, a la vez, dieron título a las películas, aunque no se haya tratado de cine musical. Además también se daban a conocer las canciones que estaban dentro del filme; muchas de éstas fueron grandes

éxitos para los actores y cantantes que las interpretaban, que así alcanzaron el reconocimiento de la gente por su gran talento (Colunga Hernández, 2000:98).

Convertida ya en una poderosa e influyente industria cultural, la cinematografía mexicana de las décadas de 1940 y 1950 se dedicó a consolidar los temas y los géneros más convenientes; entre ellos, señala De la Vega Alfaro (2000:58), proliferaron las semblanzas fílmicas de músicos, preferentemente mexicanos, así como las comedias musicales realizadas al estilo hollywoodense y las cintas ubicadas en cabarets urbanos o tropicales, lo que siempre permitía el empleo de una buena cantidad de canciones, aunadas a espectáculos de rumba y de otros ritmos afroantillanos. Todas estas vertientes integran lo que se podría calificar como cine musical mexicano, mismo que pretendió adaptar a la situación y condiciones del país las fórmulas ensayadas para otras naciones.

Es necesario aclarar que, desde temprano en la historia del cine nacional, hubo una clara separación entre la música de fondo o incidental y las canciones interpretadas en las películas. Actualmente la música sigue siendo parte fundamental de las cintas; pero lo hace en un sentido distinto a como ocurrió con los musicales. A partir del nacimiento del llamado “nuevo cine mexicano” se le ha dado de nuevo más énfasis a lo que es la banda sonora, con lo cual la película tiene más popularidad porque en ella se incluyen músicos y cantantes de prestigio que llaman la atención del público, a pesar de que, en sentido estricto, no se incorporen números artísticos dentro de las cintas.

En su periodo de mayor esplendor, de los años treinta a los sesenta del siglo pasado, varios fueron los subgéneros del cine musical que se desarrollaron en México: la comedia ranchera, la comedia y el drama musicales, las películas de rumberas y las cintas juveniles de la época del “*rock and roll*”, mismos que serán abordados en las páginas siguientes.

### 3.2.1 Comedia ranchera

Como se ha mencionado, el cine sonoro, por obvias razones, representó el mayor impulso para las películas musicales; es así como surgió *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes, con la cual se inauguró el subgénero musical de la comedia ranchera, uno de los más gustados por el público. Bajo esa fórmula se hicieron muchas películas donde los actores, en ciertas escenas, cantaban y a veces incluso se acompañaban de bailarines; o, más bien, no sería exagerado decir que con esta película se fijaron unos arquetipos que serían seguidos hasta la saciedad: una visión idílica y machista de la vida rural adornada con canciones.

Al hablar de los géneros cinematográficos es preciso aclarar que la conexión de temas y formas espectaculares características de cada país han dado lugar a géneros populares y nacionales, forjados a través de tanteos, combinaciones y selecciones; y cuya producción es siempre significativa dentro de cada ámbito nacional. Sin embargo, señala Díaz López (1996:9), en el caso de la comedia ranchera -sin duda, uno de los géneros más populares de México-, va a suceder algo ciertamente insólito respecto a esta consideración del surgimiento de los géneros cinematográficos: se trata del origen y reconocimiento público de un género nacional con una única película, *Allá en el rancho grande*, cuyo éxito inusitado modificó absolutamente toda la producción cinematográfica nacional, además de lanzar internacionalmente al cine mexicano.

Urrero (2009, en red; disponible en <http://www.guzmanurrero.es/index.php/Clasicos-del-cine/Pedro-Infante-y-Jorge-Negrete.html>) afirma que la comedia ranchera es, en parte, *“una derivación de la zarzuela, sobre todo en su rama sainetesca. Hijo ilegítimo de la revista musical, este género se caracteriza por la idealización de la vida del rancho, entrañable, pausada, como un espacio de felicidad rehecho por la lírica popular”*. Grassi (en red; disponible en <http://www.ha->

malweb.com.ar/2010/contenedor\_txt.php?id=38) añade que *“el paternalismo, la buena convivencia entre ricos y pobres, patrones y peones, la añoranza semifeudal y la idealización de la vida campesina son el sustento ideológico de un cine abstraído de la realidad mexicana posrevolucionaria. A esto se suma el folklore, el color local, los mariachis, las riñas de gallo, las carreras de caballo, los bailes y las innumerables serenatas. En resumen, una fórmula de evasión, con toques de un humor tan ingenuo como los conflictos que plantea y el factor atenuante de que prácticamente no presenta referentes temporales ciertos”*. Y, paradójicamente, sostiene que la comedia ranchera encierra también una vocación nacionalista.

En todos estos filmes hay algo en común: la presencia de las jovencitas enamoradas, los machos héroes y simpáticos, el canto y el buen humor. Sin importar la provincia o región donde se supone que sucedían los hechos, el escenario ideal siempre incluía el pueblo impecable, la plaza mayor con su pintoresco kiosco o el atrio de la iglesia local. Obviamente no podían faltar la cantina y la hacienda en donde se desarrollaban muchos de los momentos más emocionantes. En la taberna se ahogaban las penas o se enfrentaban los rencores; en la hacienda contrastaban los trajes de manta de los peones y los vestuarios de lujo de los dueños y visitantes. No obstante, lo que le ponía el sello característico a estas producciones era el predominio de la música sobre cualquier drama (Colunga Hernández, 2000: 102).

Se trataba, dice Vidal Bonifaz (en red; disponible en [http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=noticias\\_detalle&id=2232](http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=noticias_detalle&id=2232)), de *“la fórmula genérica más contundente en términos comerciales”*, donde campesinos, peones, caporales y patrones agrarios *“habitan un universo idílico y perfectamente armónico”*, sólo perturbado por el disgusto del padre que no permite a la hija casarse con alguien de condición social inferior, o los pleitos por el amor de una joven bella e ingenua. La estructura dramática se aderezaba con canciones vernáculas, vestuario

folklórico y escenografías “nacionalistas” con abundancia de artesanías y jolgorios populares como las peleas de gallos, las corridas de toros, los jaripeos y los bailables.

La época de oro del cine mexicano se distinguió tanto por la técnica de realización de las historias como por el contenido de las mismas. El género que más dominó las salas de cine fue, entonces, la comedia ranchera. A través de ella se crearon estereotipos e imaginarios colectivos en la sociedad, modificando con ello la manera de entender la realidad mexicana. Su figura emblemática fue, por supuesto, el ranchero cantor que mezclaba la valentía del “macho mexicano” con la elegancia del caballero europeo (en red; disponible en <http://www.cineblogia.com/cine-independiente/la-musica-en-el-cine-mexicano-de-los-anos-treinta>). De acuerdo con Rashkin (citado en Campos-Brito, 2008:125), en estas películas son patentes los *“estereotipos de hombres machos y viriles yuxtapuestos a mujeres vírgenes y prostitutas sufridas cuyo valor para el proyecto de construcción nacional estaba proporcionalmente relacionado con su capacidad de sufrimiento y sacrificio”*, y que daban como resultado un México romántico, idealizado... y, por supuesto, imaginario.

En este mismo tipo de películas aparecen personajes de los cuales se podrían desprender incluso subgéneros cinematográficos: desde la dulce y bella damisela que, aunque independiente en ciertos sentidos, se da a desear y, a la vez, llora por conseguir el amor del protagonista; hasta la “machorra” que, por circunstancias del destino, actúa como hombre, pero termina irremediamente enamorada del galán que le ha llevado serenata, o que la desafía constantemente. Los patiños<sup>21</sup>, regularmente cómicos de gran capacidad, son reducidos a meros personajes secundarios por no poseer ni la voz, ni la galanura del protagonista, mientras que el “malo”, que puede ser un tipo feo o guapo, se caracteriza porque

---

<sup>21</sup> Es el personaje comparsa. En un dueto cómico, el patiño es el serio, sobre el que recae la broma, el que no la entiende.

es malo por naturaleza e instinto, aunque muchas veces ante el pueblo se comporta de otra forma.

Por ello, Gómez Cano (2003, en red; disponible en <http://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/10651.el-cine-mexicano-y-su-epoca-de-oro.html>) afirma que el género es la mejor muestra de un cine exageradamente mexicano, cuyo universo “es el del mezcal y el mariachi, el de los jarritos de barro y el papel picado, el de los sombreros charros, los sarapes, las trenzas arregladas y el repertorio de trajes típicos. Además los salones de mariachi, las canciones autóctonas y las coplas populares”. Se trata de un México rural, alegre, cantor, fiestero y bravío que, en cierta manera, mantiene la paz ansiada por los habitantes de la lejana capital ajetreada, peligrosa y en constante crecimiento, donde se comienza a perder la confianza y la individualidad. Además, a las poblaciones aisladas de la ciudad les permite imaginar su propia vida de otra forma, hasta cierto punto más romántica e idílica.

A partir de estos elementos comenzó a configurarse el modelo de la comedia musical ranchera, con películas que, como comenta Díaz López (1996:13), se convertían en “*un conjunto de canciones unidas por una línea argumental que, sin embargo, no sirve para ofrecer un marco donde insertarse; eso corresponde al rancho. El argumento permite, más bien, la identificación de los cantantes como personajes necesarios para el desarrollo filmico*”. Así quedaban esbozadas dos cuestiones que distinguen al género: la menor importancia del argumento y el énfasis musical, con canciones de grandes compositores nacionales, elementos que le confirieron a estas producciones el éxito y que se transformarían en el móvil para las siguientes películas.

Sería muy extenso hacer un inventario de todas las comedias musicales rancheras. Entre las primeras que se filmaron se pueden destacar: *Las cuatro milpas* (1937) de Ramón Pereda; *Así es mi tierra* (1937) y *Canción del alma* (1938)

de Chano Urueta; *La tierra del mariachi* (1938) y *Amanecer ranchero* (1942) de Raúl de Anda; y *Tierra brava* (1938) de René Cardona. Años más tarde aparecerían *Fantasía ranchera* (1947) de Juan José Segura; *La feria de Jalisco* (1948), también de Urueta; y *Soy charro de levita* (1949) de Gilberto Martínez Solares, con Germán Valdés “Tin Tan”.

Como puede verse, y a pesar de que se exaltaron varios estados y regiones del país, la comedia ranchera proponía a la región del Bajío en general, y a Jalisco en particular, como el lugar de proyección del mexicano y de la mexicanidad encarnada en el charro (Ramírez-Pimenta, en red; disponible en [http://www-rohan.sdsu.edu/~jcramire/Del\\_rancho.htm](http://www-rohan.sdsu.edu/~jcramire/Del_rancho.htm)). Por otro lado, la música es parte esencial, indispensable e imprescindible, para este tipo de cintas y muchas de las canciones que se presentan en las películas han pasado a ser parte de los himnos populares del país.

Es importante aclarar que en la época también hubo melodrama ranchero; algunos ejemplos son *Cantaclaro* (1946) de Julio Bracho, *Adiós, Nicanor* (1937) de Rafael Portas y *Canta y no llores* (1949) de Alfonso Patiño Gómez.

Tito Guízar fue uno de los cantantes precursores de la comedia ranchera. Además de *Allá en el rancho grande*, entre sus películas destacan: *Amapola del camino* (1937) de Juan Bustillo Oro y Antonio Guzmán Aguilera; *Allá en el trópico* (1940) de Fernando de Fuentes; *¡Qué lindo es Michoacán!* (1943) y *Amores de ayer* (1944) de Ismael Rodríguez; *Adiós, Mariquita linda* (1944) de Alfonso Patiño Gómez; *Como México no hay dos* (1945) de Carlos Orellana; y *Los hijos de Rancho Grande* (1946) de Juan Bustillo Oro.

Tras Guízar vendría la incomparable época de Jorge Negrete y Pedro Infante. Grassi (en red; disponible en [http://www.hamalweb.com.ar/2010/contenedor\\_txt.php?id=38](http://www.hamalweb.com.ar/2010/contenedor_txt.php?id=38)) dice que los filmes de ambos cantantes, “*cortados por el*

*mismo patrón –historias de rancheros y rancheritas; de amores imposibles entre el muchacho pobre y la chica rica, pero honrada, heredera; o de muchachas seducidas y abandonadas que al fin encuentran el verdadero amor-, son, con sus huapangos y sus marimbas, sus guajiras y sus mariachis, expresión de un sentimiento popular, o tal vez pseudopopular o populista”, como lo fue “Cantinflas” en el cine cómico.*

Pedro Infante es, sin duda, un personaje central dentro de la comedia musical ranchera; llegó a grabar más de 300 canciones que siguen gozando de gran popularidad en toda Latinoamérica. Su muerte, ocurrida en 1957, provocó un dolor y una estupefacción semejantes a los que rodearon la desaparición de los míticos Rodolfo Valentino y Carlos Gardel, al grado de que suele decirse que con él terminó la época de oro del cine nacional. La naturalidad y simpatía que impregnaban su trabajo de actor le supusieron un éxito inmediato, razón por la que se convirtió en el galán y cantante favorito del cine nacional. De ahí la larga lista de películas donde fue protagonista absoluto, mismas que fueron creadas para su lucimiento personal y puestas al servicio de sus dotes musicales (en red; disponible en [http://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/infante\\_pedro.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/infante_pedro.htm)).

Aunque sus canciones solían ser uno de los atractivos en las películas en que participaba, no todas las cintas de Infante pueden considerarse, en sentido estricto, como musicales; sin embargo, entre su amplia filmografía dentro de este género destacan: *Jesusita en Chihuahua* (1942) de René Cardona; *Los tres García* (1946) y *Dos tipos de cuidado* (1953) de Ismael Rodríguez; *El gavilán pollero* (1950) de Rogelio A. González; *Ahí viene Martín Corona* (1952) de Miguel Zacarías; y *Por ellas, aunque mal paguen* (1952) y *Esos de Pénjamo* (1953) de Juan Bustillo Oro. Asimismo incursionó en el drama musical campirano con *Cuando habla el corazón* (1943) de Juan José Segura, entre otros trabajos.

En todas estas producciones, su interpretación de papeles en los que encarnaba personajes de charro u hombre del campo -muy diestro en el manejo del caballo, que vestía un traje especial compuesto de pantalones ajustados y chaquetilla acompañado del característico sombrero ancho, de copa puntiaguda-, que siempre se mostraba varonil y mujeriego, dicharachero y cantador, que exaltaba el machismo y el nacionalismo, le valieron la aceptación del público, el cual lo convirtió en el símbolo por excelencia de la mexicanidad (en red; disponible en <http://masbiografia.wordpress.com/page/6/>).

No obstante el éxito de Infante, dentro de la historia del cine nacional el “charro cantor” por antonomasia fue Jorge Negrete, que impuso un personaje bravucón, altanero, autoritario: el charro de apariencia gallarda, buen tipo, mujeriego, vital, arrogante, de cabellos oscuros y bigotes como símbolo de su virilidad; y seguramente eso era lo que el cantante encarnaba en su vida real. Con él, la frontera entre el mito del celuloide y el hombre comienza a ser difusa (Segovia, en red; disponible en <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/mayo2010/investigamos/la-musica-del-amor.php>).

Negrete se especializó en películas folclóricas que le permitían insertar números musicales (en red; disponible en <http://www.biografica.info/biografia-de-negrete-jorge-2883>). Entre su filmografía, que incluye tanto dramas como comedias, cabe mencionar: *La Valentina* (1938) de Martín de Lucenay; *Juntos, pero no revueltos* (1939) de Fernando A. Rivero; *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* (1941) de Aurelio Robles Castillo; *Cuando quiere un mexicano* (1944) de Juan Bustillo Oro; *Me he de comer esa tuna* (1945) de Miguel Zacarías; *Hasta que perdió Jalisco* (1945), *Jalisco canta en Sevilla* (1949) y *Allá en el rancho grande* (1949) de Fernando de Fuentes; *Los tres alegres compadres* (1952) y *Un gallo en corral ajeno* (1952) de Julián Soler; *Dos tipos de cuidado*, compartiendo estelar con Pedro Infante; y *Tal para cual* (1953) de Rogelio A. González, con Luis Aguilar como coprotagonista.

Urrero (en red; disponible en <http://www.cineyletras.es/index.php/Clasicos-del-cine/Pedro-Infante-y-Jorge-Negrete.html>) afirma que Infante y Negrete “*asumen buena parte de los valores patrióticos que cautivan la fantasía posrevolucionaria. Cierta voluntad de utopía, un aire viril, amor a la familia, franqueza y terquedad, participación ceremonial en los ritos del folclore, valentía, sentido del humor, eficacia en la seducción y actitud amistosa; tal sería, probablemente, la lista de cualidades arquetípicas que ambos asumen frente a la cámara, pregonando así la descripción básica del caballero rural, héroe de las comedias charras. Alguien puede imaginarse que con intención mitificante, articulando con gran énfasis cada uno de sus rasgos, el personaje acaba sobreponiéndose al actor*”.

Continuando con la revisión de los actores emblemáticos de la comedia ranchera, hay que mencionar a Luis Aguilar, quien mostró sus dotes de macho cantor en cintas como: *Guadalajara pues* (1946) y *El Siete Leguas* (1955) de Raúl de Anda; *Charro a la fuerza* (1948) de Miguel Morayta; *Tú, sólo tú* (1950), *Los solterones* (1953), *Cielito lindo* (1957), *Grítenme, piedras del campo* (1957), *Carabina 30-30* (1958) y *Cazadores de asesinos (Duelo de valientes, 1962)*, todas dirigidas por Miguel M. Delgado; *Yo también soy de Jalisco* (1950) de Julián Soler; *Yo fui novio de Rosita Alvérez* (1955) de Zacarías Gómez Urquiza; *Serenata en México* (1956) de Chano Urueta; *¡Aquí están los Aguilares!* (1957), *Tan bueno el giro como el colorado* (1959), *Gallo corriente, gallo valiente* (1966) y *Los dos apóstoles* (1966), las cuatro bajo la dirección de Jaime Salvador; *Música y dinero* (1958) de Rafael Portillo; *Sucedió en México* (1958) de Ramón Pereda y *El mariachi canta* (1963) de José Ortiz Ramos.

A pesar del éxito conseguido por el género, y de su amplia proyección internacional como emblema de la cultura mexicana, hay que reconocer que, especialmente a partir de los años cincuenta, como comenta Gómez Cano (2003, en red; disponible en <http://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/10651.el-cine->

mexicano-y-su-epoca-de-oro.html), la comedia musical ranchera decayó. Los signos de agotamiento incluían el creciente número de canciones, los tintes de vulgaridad y las tramas cada vez con mayor simpleza. Como recurso para atraer de nuevo al público, se comenzaron a incorporar situaciones tanto dramáticas como picarescas, así como cantantes de poco atractivo físico, pero de gran éxito musical (Antonio Aguilar, Lola Beltrán, José Alfredo Jiménez, Javier Solís, Demetrio González, Eulalio González “Piporro”, Cuco Sánchez), al igual que jovencitas guapas y con escasa experiencia artística.

Esto fue, de alguna manera, el ocaso del nacionalismo cinematográfico. Para entonces la comedia musical ranchera había dejado de ser útil para alimentar la ensoñación del público, ahora ávido de ver en la pantalla una visión más realista de la situación mexicana.

Dentro de esta última etapa de la comedia ranchera hay que mencionar a Miguel Aceves Mejía, quien inició su carrera dentro del género con *Rancho alegre* (1941) de Rolando Aguilar, para luego filmar: *A los cuatro vientos* (1955) de Adolfo Fernández Bustamante; *Tú y las nubes* (1955), *Que me toquen las golondrinas* (1957), *Amor se dice cantando* (1959), *Me importa poco* (1960) y *Dos tipos con suerte* (1960), todas de Miguel Morayta; *Cuatro copas* (1958) de Tulio Demicheli; *Tú y la mentira* (1958) de René Cardona; *Música de siempre* (1958) y *Sabrás que te quiero* (1958) de Tito Davison; *Guitarras de media noche* (1958) y *El cariñoso* (1959) de Rafael Baledón; *El ciclón* (1959) de Gilberto Martínez Solares; *Viva la parranda* (1960) de Fernando Cortés; *Las canciones unidas* (1960) de Chano Urueta, Alfonso Patiño Gómez, Julio Bracho y Tito Davison; *Los fanfarrones* (1960) y *¿Dónde estás, corazón?* (1961) de Rogelio A. González; *Martín Santos, el llanero* (1962) de Mauricio de la Serna; y *Dos gallos y dos gallinas* (1963) y *Los apuros de dos gallos* (1963) de Emilio Gómez Muriel.

Antonio Aguilar es otro de los exponentes de este periodo del cine nacional. Entre sus cintas musicales pueden mencionarse: *Música, espuelas y amor* (1955) de Ramón Peón; *Cien muchachas* (1957), *Fiesta en el corazón* (1958) y *Aquí está tu enamorado* (1963) de Jaime Salvador; *Las tres pelonas* (1958) y *El alazán y el rosillo* (1966) de René Cardona; *El siete de copas* (1960) de Roberto Gavaldón; *El norteño* (1963) de Manuel Muñoz; *La gitana y el charro* (1964) y *Alazán y enamorado* (1966) de Gilberto Martínez Solares; *La vida de Pedro Infante* (1966) y *Los dos rivales* (1966) de Miguel Zacarías; *El as de oros* (1968) de Chano Urueta; y *Don Herculano enamorado* (1975), *El moro de Cumpas* (1977), *Soy el hijo del gallero* (1978), *Mi caballo el cantador* (1979) y el documental musical *Viva México y sus corridos* (1982), estos últimos filmes dirigidos por Mario Hernández.

De esa época pueden citarse otras películas musicales como: *Los margaritos* (1956) de René Cardona; *Cuando México canta* (1958) de Julián Soler; *Tres desgraciados con suerte* (1958), *¡Ay..., Calypso, no te rajes!* (1958), *Pa' qué me sirve la vida* (1961), *Los laureles* (1961), *El amor llegó a Jalisco* (1963) y *Me llaman El Cantaclaro* (1964) de Jaime Salvador; *Camino de Guanajuato* (1955), *Los tres vivales* (1958) y *Dos gallos en palenque* (1960) de Rafael Baledón; *Cada quien su música* (1959) y *¡Qué bonito amor!* (1960) de Mauricio de la Serna;

A las anteriores hay que sumar: *Cuando se quiere, se quiere* (1959) de Chano Urueta; *Amor a balazo limpio* (1961) de Benito Alazraki; *Vámonos para la feria* (1961), *Viva Jalisco, que es mi tierra* (1961) y *Voy de gallo* (1963) de Ramón Pereda; *México lindo y querido* (1961) de Julio Bracho; *En cada feria un amor* (1961) de Rogelio A. González; *La bandida* (1963) de Roberto Rodríguez, con María Félix y Pedro Armendáriz en los papeles principales; y *México de mi corazón (Dos mexicanas en México)*, (1964), *Guitarras lloran guitarras* (1965) y *Cucurrucucú paloma* (1965) de Miguel M. Delgado.

Entre las últimas que se realizaron están: *Canción del alma* (1964) de Tito Davison; *Tres palomas alborotadas* (1963) y *Me cansé de rogarle* (1966) de Emilio Gómez Muriel; *La feria de San Marcos* (1958), el drama musical *Ojos tapatíos* (1961), *Las hijas del Amapolo* (1962) y *Los tales por cuales* (1965), dirigidas por Gilberto Martínez Solares; *Los parranderos* (1963) y *Para todas hay* (1965) de Alfredo B. Crevenna; *Los hermanos Barragán* (1964) de Alfredo B. Crevenna y Alberto Mariscal; y *Los tres calaveras* (1965) de Fernando Cortés.

### 3.2.2 Comedia y drama musicales

El cine musical, en su mejor época, no sólo se limitó a la comedia ranchera. También hubo muchas comedias y melodramas musicales ubicados en entornos urbanos, con cantantes como Pedro Vargas, que intervino en una de las primeras realizaciones de este subgénero: *Canto a mi tierra* (1938) de José Bohr.

Hacia la segunda mitad de los años cuarenta las fórmulas de la comedia ranchera parecían ya completamente desgastadas, lo que, aunado al intenso crecimiento urbano ocurrido sobre todo en la capital del país, preparó el terreno para el advenimiento de una serie de películas ambientadas en la atmósfera citadina. Esto provocó una especie de desplazamiento de los escenarios fílmicos, por decirlo así, “del rancho a la capital”, gracias al cual el cine mexicano pudo seguir prosperando, ahora a costa de un público urbano cada vez más ávido de encontrar en las pantallas el espejo de sus vicisitudes cotidianas, o de lo que entonces se consideraba como tales (De la Vega Alfaro, en red; disponible en <http://procesoshistoricoscompartidos.blogspot.com/>).

El fondo musical de estas cintas, por excelencia, fue el bolero, si bien se incluían melodías de otros géneros. Esto constituía un fuerte contraste con la canción y el cine de género ranchero, que representaban la nostalgia de la vida en

el campo, la hacienda, el México colonial-feudal, la “bola”<sup>22</sup> y el México revolucionario, bárbaro, y violento, en donde “la vida no vale nada”, los conflictos se resolvían a balazos y las mujeres no eran seducidas, sino robadas. De la Peza Casares (159) sostiene que los objetos del cine ranchero son *“el caballo, la carabina; los personajes: el charro cantor y su china poblana, el revolucionario y la soldadera, y sus modalidades de decir el amor se enmarcan en un estilo bronco, salvaje y agresivo, en el que los hombres se matan unos a otros por el amor de una mujer y la traición se paga con la muerte o el desprecio. En este estilo no cabe la melancolía o la tristeza como en el bolero. Aquí, la agresividad se vuelca hacia afuera y se privilegia el homicidio sobre el suicidio como salida al dolor que produce el abandono”*.

Desde 1930, el bolero fue uno de los personajes centrales del cine nacional, tema de múltiples películas, algunas de las cuales llevaron por título el de algún bolero. En 1940 este género musical se modernizó y se volvió cosmopolita con la introducción de las bandas al estilo norteamericano; asimismo se inauguró un nuevo género cinematográfico como resultado de la combinación del bolero y el cine negro de gánsters: el bolero-cabaretero. Surge así la posibilidad de abrir vías de exportación de un cine estandarizado bajo los dictados del cine comercial. De este modo el cine no sólo incorpora elementos puramente mercantiles y comercializantes sino que admite incluso nombrar a las “mujeres de la noche”; y con ello, tolera su incursión en el escenario que merece ser contado, en la búsqueda de definiciones urbanas nacionales, en múltiples películas.

El bolero se apoya en las imágenes cinematográficas y, a diferencia de la canción ranchera, señala De la Peza Casares (1995:161), dibuja a la ciudad; sus espacios y sus personajes arquetípicos: empresarios adinerados, rumberas y prostitutas, artesanos y obreros, el “peladito” y el “mordelón”, las secretarías y oficinistas que se enamoran de galanes cosmopolitas... Un conjunto de imágenes,

---

<sup>22</sup> Forma peyorativa de llamar a la Revolución mexicana.

temas y canciones que contribuyen a construir al sujeto urbano con su manera de ser y de vestir.

Una de las modalidades más relevantes y significativas del nuevo sujeto ciudadano moderno es el enamorado que el bolero dibuja de cuerpo entero. En este sentido, *“la ciudad, que el bolero simboliza, promueve una cultura individualista, que se caracteriza entre otras cosas por el tipo de relaciones amorosas, la pareja, y las maneras modernas de decir el amor”* (De la Peza Casares, 1995:161). En las películas y las canciones, la ciudad es escenario de la vida de la pequeña burguesía naciente y sus valores: la búsqueda del bienestar y de los placeres materiales, la institucionalización del matrimonio por amor y la "luna de miel" en la playa, la afición por el deporte, la preocupación por el cuerpo, la moda y las vacaciones en Acapulco.

El bolero se edifica con el estilo romántico propiamente urbano. El tema central es el amor entre hombre y mujer. Las diferentes canciones abordan los distintos sentimientos derivados del amor, como la pasión vinculada con la muerte, la dificultad del amor o los obstáculos que impiden que éste se realice; pero también las distintas formas del desamor: los celos, el sufrimiento y la tristeza, el rencor y la venganza, el abandono, la infidelidad. Por añadidura, con el bolero y el cine, se despliega una nueva sensibilidad que acepta con naturalidad temas abiertamente eróticos, relaciones amorosas fuera del matrimonio, de la familia y de las más rancias tradiciones, todo ello envuelto en un lenguaje sensual y ciudadano.

Para los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, y sobre todo gracias al cine, el bolero vivió su más esplendoroso momento y en toda América Latina fueron conocidos grandes tríos como Los Panchos, Los Tres Reyes, Los Tres Diamantes, etc.

Muchas de las cintas de Pedro Infante son comedias musicales de corte urbano, no ranchero; de hecho, su popularidad se basó, en gran parte, precisamente en sus ejemplares personificaciones de la gente humilde, siempre sencilla, pero llena de valores, a la vez que sentimental y noble. Esto queda demostrado en películas como: *Escándalo de estrellas* (1944), *Sobre las olas* (1950), *ATM: ¡¡A toda máquina!!* (1951) y *¡¿Qué te ha dado esa mujer?!* (1951) de Ismael Rodríguez, compartiendo créditos en estas dos últimas con Luis Aguilar; *La barca de oro* (1947) de Joaquín Pardavé; *Había una vez un marido* (1953) y *Sí, mi vida* (1953) de Fernando Méndez; *Escuela de música* (1955) de Miguel Zacarías y *El inocente* (1956) de Rogelio A. González.

Luis Aguilar, entonces, también incursionó en esta clase de cintas; además de las mencionadas, actuó y cantó en: *Cuatro noches contigo* (1952) de Raúl de Anda; *Yo fui una callejera* (1952) de Joselito Rodríguez; *Los tres amores de Lola* (*Lola Torbellino*, 1956) de René Cardona; *Los tres bohemios* (1957) de Miguel Morayta, donde trabajó con Agustín Lara y Pedro Vargas; y *Locura musical* (1958) y *Locos por la televisión* (1958) de Rafael Portillo.

Como comedias musicales igualmente se consideran muchas de las películas protagonizadas por el famoso comediante Adalberto Martínez “Resortes”; tal es el caso de: *Voces de primavera* (1947) de Jaime Salvador, *¡Baile mi rey!* (1951) de Roberto Rodríguez, *Rumba caliente* (1952) de Gilberto Martínez Solares, *Cómicos de la Legua* (1957) de Fernando Cortés, *Te ví en TV* (1958) de Alejandro Galindo, *Quiero ser artista* (1958) de Tito Davison y *Carnaval en mi barrio* (1961) de René Cardona. Otro grande de la comedia nacional, “Tin Tan”, hizo, asimismo, comedias musicales, entre ellas: *Lo que le pasó a Sansón* (1955) y *¡Paso a la juventud!* (1958) de Gilberto Martínez Solares; o *El médico de las locas* (1956) de Miguel Morayta.

Películas de ese tipo, incluyendo dramas y comedias, fueron: *México lindo* (1938) de Ramón Pereda; *La canción del milagro* (1940) de Rolando Aguilar; *En tiempos de don Porfirio* (1940), *México de mis recuerdos* (primera versión, 1944; segunda versión, 1963) y *Las mañanitas* (1948) de Juan Bustillo Oro; *¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!* (1941), *Una canción para recordar* (1960) y *Guadalajara en verano* (1965) de Julio Bracho; *La liga de las canciones* (1941), *Guadalajara* (1943), *Del can-can al mambo* (1951), *Serenata en Acapulco* (1951) y *Música, mujeres y amor* (1952) de Chano Urueta; y *Yo bailé con don Porfirio* (1942), *Las cinco noches de Adán* (1942), *El globo de Cantoya* (1943), *Un beso en la noche* (1945), el drama musical *Cinco rostros de mujer* (1947), *Contigo a la distancia* (1954), *Qué lindo cha-cha-cha* (1955), *Las leandras* (1961) y *De color moreno* (1963), dirigidas por Gilberto Martínez Solares.

A las anteriores hay que añadir: el drama musical *Canto a las Américas* (1943) de Ramón Pereda y Ramón Peón; *Cuando escuches este vals* (1944) de José Luis Bueno; *Hotel de verano* (1944), *Una canción en la noche* (1945), la coproducción hispanomexicana *La faraona* (1956) y *Maratón de baile* (1958), todas dirigidas por René Cardona; el drama *Sinfonía de una vida* (1946) de Celestino Gorostiza; *La morena de mi copla* (1946) y *Mujeres en mi vida* (1950) de Fernando A. Rivero, esta última protagonizada por Agustín Lara; el drama musical *Amor de una vida* (1946) de Miguel Morayta; *La reina de la opereta* (1946) de José Benavides Jr.; *La niña de mis ojos* (1947) de Raphael J. Sevilla; *Con la música por dentro* (1947) de Humberto Gómez Landero; y el drama musical *Negro es mi color* (1951), *Música en la noche* (1958) y el musical familiar *Cri Cri, el grillito cantor* (1963) de Tito Davison.

Igualmente se ubican dentro de esta categoría: *El ruiseñor del barrio* (1952), *Al son del charlestón* (1954), *Estoy taan enamorada* (1954) y *Bailando cha cha cha* (1955) de Jaime Salvador; *Cantando nace el amor* (1954) y *No me platiques más* (1956) de Miguel M. Delgado; *Reventa de esclavas* (1954) y *Besito a papá*

(1961) de José Díaz Morales; *Pensión de artistas* (1956) de Adolfo Fernández Bustamante; *¡Viva la juventud!* (1956) y la coproducción México-Brasil *A ritmo de bossa nova* (*Quiero morir en carnaval*, 1962) de Fernando Cortés; *Mi canción eres tú* (1956) y *Primavera en el corazón* (1956) de Roberto Rodríguez; *Bataclán mexicano* (1956) de Raúl de Anda; el drama *Historia de un amor* (1956) de Roberto Gavaldón y *Tropicana* (1957) de Juan José Ortega.

Además se pueden mencionar: *Bolero inmortal* (1958) de Rafael Portillo; *Baile de graduación* (1963) de Carlos Toussaint; *Cuba baila* (1963) de Julio García Espinoza, coproducción mexicano-cubana, y *La sonrisa de los pobres* (1964) de Rafael Baledón; *El gran espectáculo* (1958) y *Sueños de oro* (1958) de Miguel Zacarías, esta última coproducida con España; *La vida de Agustín Lara* (1959) y *México nunca duerme* (1959) de Alejandro Galindo; *Cada quien su música* (1959) de Mauricio de la Serna; *Amorcito corazón* (1961) de Rogelio A. González; *Locos por la música* (1962) de Julio Porter; *Qué bonito es querer* (1963) de Alfredo B. Crevenna; *Así es mi México* (1962) y su continuación, *Baila, mi amor* (1963) de Arturo Martínez; *Ven a cantar conmigo* (1967) de Alfredo Zacarías; *Serenata en noche de luna* (1967) de Julián Soler; y *Vestidas y alborotadas* (1968) de Miguel Morayta.

Puede comentarse, antes de cerrar este apartado, que la comedia, el musical y el melodrama son tres géneros que, a veces fundidos entre sí, alcanzaron un enorme éxito popular dentro de la cinematografía nacional de las décadas de los treinta y los cuarenta, pues el público los incorporó con naturalidad a su imaginario colectivo. Empero, señala Paz Gago (2000, en red; disponible en <http://www.slideshare.net/lili369/escritores-de-cine>), como le ocurrió a la comedia ranchera, éstos también se estancaron en los años cincuenta y por mucho tiempo no consiguieron ir más allá de las cintas de calidad mediocre, sobre todo por el interés exclusivamente comercial de los productores y por la falta tanto de historias como de ambición para narrarlas de forma novedosa y personal. Los

guiones defectuosos y diálogos cursis que abundaban en las películas de ese tiempo impidieron el despegue del cine mexicano, al cual le costó mucho trabajo conseguir articular un lenguaje fílmico artísticamente coherente y estéticamente original.

### 3.2.3 Cine de rumberas

Las rumberas primero incursionaron en el teatro y lo hicieron en el siglo pasado, cuando los cómicos o bufos cubanos llegaron a la capital del país. A la pantalla entraron de la mano del cine sonoro. Fueron las reinas del México nocturno de los años cincuenta y llenaron de luz y colorido los cabarets de la época.

El cine de rumberas, que incluye tanto comedias como dramas y cintas policíacas o de crimen, constituye uno de esos subgéneros fílmicos que se desarrollaron en México al amparo de una moda musical pasajera (Brennan, 2000:23). Sobre ello, en la página <http://memoriadocumental.blogspot.com/20-09/08/rumberas.html> se comenta lo siguiente:

“La llegada de actores y actrices cubanos a México data de muchos años atrás. Para hablar de ello habría que remontarse a la época de las rumberas, esas mujeres que a más de un caballero le quitaron el sueño con su cadencioso movimiento de caderas. Todas aprendieron en los bembés habaneros, las carpas y teatros donde pulieron sus armas. Luego se hicieron a la mar sin saber que pasarían a la inmortalidad al convertirse en mujeres perdidas, "*señoras tentación*" y todo lo que amenazara a las familias respetables”.

El género del cine de rumberas fue uno de los más populares en su momento porque sus temáticas estaban relacionadas con el fenómeno de la creciente urbanización del país. La población de la ciudad de México había aumentado entre 1940 y 1950 más que en toda su historia, por lo que las historias donde una joven de provincia llegaba a la capital buscando trabajo y no conseguía

más que bailar en un centro nocturno no resultaban ajenas a la realidad. Por otra parte, dice Maza (2006, en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/rumbarr.html>), este tipo de cintas representaban una opción atractiva para una industria cinematográfica ansiosa de encontrar la manera de filmar más por menos dinero.

Es por ello que, entre los musicales producidos en México, los que incluían ritmos tropicales y danzones fueron los que mayor público tuvieron, además de que daban a los espectadores la oportunidad de gozar admirando la figura de las bailarinas y sus atrevidos movimientos.

Fue en este periodo cuando apareció la primera diosa del baile tropical: la cubana María Antonieta Pons. Se inició con *Siboney* (1938) de Juan Orol, donde comenzó a perfilarse como la mujer sensual y agresiva que impactaría en la pantalla grande; pero la primera película que filmó en México fue *Noches de ronda* (1943), realizada por Ernesto Cortázar y cuyo tema es, precisamente, la canción homónima de Agustín Lara. A ella seguirían otras muchas, como: *Balajú* (1944) de Rolando Aguilar; *Konga Roja* (1947), una verdadera antología de la música tropical; *Embrujo antillano* (1947) de Juan Orol y Geza P. Polaty, coproducción de México y Cuba; *¡Qué bravas son las costeñas!* (1955) de Roberto Rodríguez; *Teatro del crimen* (1957) de Fernando Cortés; *Ferías de México* (1959) de Rafael Portillo; y *María Cristina* (1951), *La reina del mambo* (1951), *La niña popoff* (1952), *Casa de perdición* (1956), *Acapulqueña* (1959), *Romance en Puerto Rico* (1962) y *Caña brava* (1966) de Ramón Pereda.

Las otras rumberas de gran éxito en México, como Rosa Carmina, Ninón Sevilla y Amalia Aguilar, también fueron cubanas (en red; disponible en <http://www.gobiernodigital.inah.gob.mx/Cinemateca/htme/acer003040102.html>). Es por ello que la música de esta isla caribeña se hizo tan popular en el país, sobre todo una variedad de rumba llamada “jiribilla”, que surgió como baile propio de

cabaret y de teatro, y servía para presentar a una rumbera como solista. Sobre la “jiribilla”, Ledón Sánchez (2003:170) dice que “*no es más que una columbia*<sup>23</sup> *tocada a un ritmo más vivo, más rápido, con pasillos tomados de la conga y a veces con elementos puramente espectaculares*”.

Rosa Carmina, la musa preferida por Orol –quien, de hecho, fue su marido-, desafió a la moral de la época con sus movimientos de cadera cuando el cineasta la dirigió en las cintas musicales *El charro del arrabal* (1949), *Tania, la bella salvaje* (1948), *La diosa de Tahití* (1953) y *Sandra, la mujer de fuego* (1954); pero también trabajó con otros directores de este tipo de películas, como Alberto Gout (*En carne viva*, 1951) y Jaime Salvador (*Melodías inolvidables*, 1959), entre otros.

Como anécdota, puede mencionarse que, al igual que sus compañeras del rubro, Rosa Carmina no se salvo de las críticas y manifestaciones que contra las rumberas se organizaban en la época. En la página <http://celebrities.mitrasites.com/imgs/rosa-carmina.html> se cuenta que los empresarios sabían que invertir en el espectáculo de Rosa Carmina era un éxito seguro, por lo que eran muy requeridas sus presentaciones: pero en todas ellas la famosa “Liga de la Decencia” hacía un llamado por medio de volantes o informes en la iglesia para que los hombres evitaran ir a verla, asegurando que quien acudiera a uno de sus “shows” podría considerarse excomulgado.

Ninón Sevilla bailó desde mambos en *Víctimas del pecado* (1950) de Emilio Fernández hasta ritmos de santería en *Yambao* (1957), de Alfredo B. Crevenna. Fue suyo el primer desnudo del cine cubano y también se le vio en la coproducción México-Brasil *Mujeres de fuego* (1959) de Tito Davison y Oswaldo Louzada.

---

<sup>23</sup> En la página [http://es.wikipedia.org/wiki/Columbia\\_\(rumba\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Columbia_(rumba)) se explica que la columbia es una de las formas en que se ejecuta la rumba cubana, junto con el yambú y el guaguancó. Sólo la bailan los varones y está emparentada con el bembé, que es el más rápido, y de menor antigüedad, de los tres movimientos de la rumba.

Por su parte, Amalia Aguilar llegó a México cuando la música tropical ha sentado sus reales en la radio, el cine y el teatro de revista; ella de inmediato conquistó a todo aquel que se le ponía enfrente (en red; disponible en [http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id\\_nota=2961&tabla=espectaculos](http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=2961&tabla=espectaculos)). Comenzó compartiendo el estelar de *Calabacitas tiernas* (1949) de Gilberto Martínez Solares con “Tin Tan”; de ahí en adelante actuaría en musicales como: *El colmillo de Buda* (1949) de Juan Bustillo Oro; *En cada puerto un amor* (1949) de Ernesto Cortázar; *Al son del mambo* (1950) de Chano Urueta; *Ritmos del Caribe* (1950) de Juan José Ortega; *Los huéspedes de La Marquesa* (1951) de Jaime Salvador; *Delirio tropical* (1952) de Miguel Morayta; *Las interesadas* (1952) de Rogelio A. González, con Luis Aguilar de coprotagonista; *Las tres alegres comadres* (1952) y *Música en la noche* (1958) de Tito Davison; *Mis tres viudas alegres* (1953) de Fernando Cortés; *Las viudas del cha-cha-cha* (1953) de Miguel M. Delgado y *Los platillos voladores* (1956) de Julián Soler.

Meche Barba fue la principal rumbera mexicana. Actuó en películas como: *Cortesana* (1947), realizada por Alberto Gout, uno de los directores más destacados del género; *Gran Casino* (1947) de Luis Buñuel, protagonizada por Jorge Negrete; *Músico, poeta y loco* (1948) de Humberto Gómez Landeros, con maravillosos números musicales donde el gran cómico “Tin Tan” se luce como maestro en una gama de bailes que van desde el tango y el vals hasta la conga y el bugui-bugui; *Negra consentida* (1949) de Julián Soler, *Amor vendido* (1951) de Joaquín Pardavé y *Salón de baile (Dancing)*, 1952) de Miguel Morayta.

También hay que incluir en el repertorio de las rumberas y bailarinas de este periodo a “Tongolele”, la mujer-espectáculo, cuyo éxito fue tal que se hizo un filme sólo para su propio lucimiento: *Han matado a Tongolele* (1948) de Roberto Gavaldón.

Dentro de las cintas del cine de rumberas la música ocupaba, como es de suponer, un lugar central. Si bien es cierto que en el cine mexicano y en la sociedad capitalina ya se habían bailado otros ritmos afrocaribeños como el danzón, la rumba, el son y el bolero, por citar algunos, fue a finales de los años cuarenta cuando en la sociedad mexicana irrumpió de manera sorpresiva el arrollador ritmo del mambo. Ello no es gratuito: en el ambiente del momento, y por las políticas gubernamentales, se respiraban supuestos aires de modernidad y de cierta prosperidad económica. Para esa modernidad, y a falta de un ritmo propio que le diera identidad (la comedia ranchera había quedado en la década pasada), la ciudad adoptó y se adaptó inmediatamente al sonido que reflejaba el momento de optimismo que vivía la población capitalina.

Como señala Agustín (1990:97), *“el mambo causó furor en la sociedad mexicana, pues iba muy bien con la época en que predominaba la vida nocturna y la atmósfera de fiesta colectiva que propiciaban los ricos, listos a festejar las ganancias desorbitadas que les propiciaba el régimen alemanista. Para el pueblo fue una oportunidad de sacudirse la desesperación que causaba la creciente dureza de la vida”*.

El cubano Dámaso Pérez Prado, considerado como el mejor exponente de este género musical, tuvo la virtud, junto con su orquesta, de traducir en músicaailable el diario acontecer urbano. Podría decirse que el mambo vino a ser *“el rostro urbano de la posguerra”* y que constituyó la imagen de una década en que las propuestas musicales parecían agotarse (en red; disponible en <http://www.noticine.com/iberoamerica/36-iberoamerica/958-pe-rez-prado-su-mambo-y-el-cine-mexicano.html>). El mambo fue, en ese momento, el anticipo latino del escándaloailable y sensual que más tarde representaría el *“rock and roll”*.

Con la llegada del mambo a la pantalla, el acontecer fílmico mexicano se fortaleció: ante un cine que mostraba ya síntomas de decadencia, la música de

Pérez Prado supo darle a la cinematografía nacional, y no pocas veces a la internacional, una nueva imagen llena de frescura y vitalidad. Esa imagen fue la contraparte del recurrente molde que presentaba la anacrónica comedia ranchera. Ante la inevitable presencia de un folklore petrificado en constantes repeticiones, Pérez Prado opuso un ritmo inagotable, cargado de fuerte energía, movido y explosivo, a la vez que fresco, alegre y sensual, que además logró conjuntar a públicos de diferentes generaciones, incluyendo a los jóvenes estudiantes tanto del Politécnico como de la UNAM.

Pero, además de darle rostro y cuerpo a la cinematografía nacional, la música de Pérez Prado también dio identidad a los personajes urbanos del México de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta. Sus frenéticos mambos ubicaron de manera ejemplar a los nacientes sectores de la sociedad. Ya no se escuchaban las canciones rancheras que evocaban la provincia; ahora la música hablaba de “ruleteros” o taxistas, de secretarias, de telefonistas, de estudiantes, de locutores y hasta de periodistas que buscaban un lugar dentro de la naciente sociedad urbana (en red; disponible en <http://www.noticine.com/iberoamerica/36-iberoamerica/958-perez-prado-su-mambo-y-el-cine-mexicano.html>).

Los arreglos rítmicos y sensuales causaban furor entre la sociedad del México de los años cuarenta y cincuenta por su “*atmósfera de fiesta colectiva*” y por implicar “*una desbordada pasión sexual llevada a terrenos dancísticos y musicales*” (Aviña, 2000:52); por eso el cine, que ante todo es un negocio, buscó a Pérez Prado y a Kiko Mendive, o a grupos como Los Ángeles del Infierno, de origen brasileño, para que su música sirviera como encuadre a los bailes que se presentaban en la pantalla grande. Tanto éxito tuvo esta fórmula que, por poner un ejemplo, los frenéticos mambos de Pérez Prado aparecieron en más de 50 películas en sólo cuatro años.

### 3.3 El “*rock and roll*” en el cine

Desde mediados de los años cincuenta una nueva influencia musical se dejó sentir dentro del cine mexicano: el “*rock and roll*”. En esa época el ideal del confort social y tecnológico importado desde EEUU abría las puertas a nuevas modas, comportamientos, y música; por eso es que muchas cintas se filmaron en torno al tema de los jóvenes, presentándolos a veces en su peor imagen de rebeldes sin causa, descarriados que caían en las drogas o el alcohol, la prostitución y el “*rock*” para que, al final, salieran de ese mundo arrepentidos y en busca del redil paterno.

Esa juventud representó una veta importante del cine nacional que permitió exponer los peligros de una sociedad “agringada”, inconforme y amenazante, cuya culpabilidad podría ser compartida con los padres: al desentenderse de los hijos, propiciarían que éstos se inclinaran por el “*rock and roll*”, las chamarras de cuero y al sexo sin ataduras. Por otro lado, en las cintas musicales de la época se incluía también a otros jóvenes, cuyos problemas no eran más complejos que ir a un baile juvenil, un partido de fútbol o una fiesta de XV años.

Lo anterior representó otra oportuna aproximación cinematográfica a la música de moda (consistente en hacer películas alrededor de la música y no a la inversa) y tuvo un peculiar auge hacia el final de la década de los sesenta con la irrupción en México de la música proveniente de EEUU, lo cual se reflejó en el cine a través de muchas películas protagonizadas por los nuevos ídolos juveniles: Enrique Guzmán, Angélica María, César Costa, Alberto Vázquez, Julissa, Manolo Muñoz, etc. Todos marcaron una época, de forma pocas veces lograda con otro ritmo. Con ellos, el “*rock*” hecho en México hizo historia; así, negar la existencia del “*rock*” mexicano es tan improcedente como negar la realidad del cine nacional (Hinojosa, 2003:120).

Estos cantantes representaban al beligerante y entusiasta movimiento juvenil de ese tiempo, que empezaba a expresar nuevas ideas universales y que encontraba en el *“rock and roll”* su vehículo de comunicación. Por ejemplo, Enrique Guzmán, inicialmente, tocaba el bajo en el más conocido de los grupos mexicanos de *“rock”* de aquella época: Los Teen Tops, con Jesús "Tuti" Martínez en el requinto y su hermano Armando "Many" Martínez como cantante y compositor; a ellos se sumó luego el pianista Sergio Martel. Cantaban en inglés y obtuvieron cierto éxito, lo que les brindó la oportunidad de realizar una prueba en la radio, donde Guzmán, sustituyendo al vocalista, se desenvolvió con tan buen desempeño que quedó confirmado como intérprete del grupo, incorporándose entonces como bajista Rogelio Tenorio. Para completar los cambios, el grupo comenzó a cantar temas en castellano y consiguieron grabar varios discos con CBS, compañía que luego decidió lanzar a Guzmán como solista, con un gran éxito que luego le llevaría hasta el cine (en red; disponible en <http://miguel-52.tripod.com/musicadelosa-os60s/id14.html>).

César Costa, por su parte, se inició en 1958 con su nombre real, Cesar Roel Schreurs, como vocalista del grupo Los Black Jeans, integrado por Juan Manuel y Diego de Cossio, Javier de la Cueva y Carlos Loftus. Tras grabar algunos éxitos, en 1960 cambiaron su nombre a Los Camisas Negras, logrando exitosas versiones en español de temas americanos. A pesar del éxito alcanzado, el grupo se desmembró al poco tiempo y César Costa, ya conocido de ese modo, inició su brillante carrera como solista, pasando luego al cine. En cuanto a Angélica María, a los 17 comenzó a grabar *“rock”* y baladas, llegando a convertirse en la intérprete mexicana favorita de los sesenta, conocida como *“la Novia de la Juventud”*, *“la Novia de México”* e incluso *“la Novia de América”* debido a su gran popularidad.

Desde los años cincuenta se fue quedando atrás la vieja concepción rural de México, con los charros y las comedias rancheras. La industrialización y el

desarrollismo generaron formas de cultura urbana, así como profundos cambios en los procesos de identidad nacional. Hubo, evidentemente, una “desnacionalización” (Agustín, 1990:149), manifestada en la música, entre otras cosas, y en la presencia de los jóvenes “rebeldes sin causa”, satanizados por una sociedad rígida, intolerante y represiva. Nació así la “brecha generacional” y los valores comenzaron a diluirse debido a la estrechez de criterio; y el “rock” se convirtió en la válvula de escape. No era todavía el vehículo de una concepción distinta de la vida, como llegaría a ser en años posteriores, sino que se limitaba a dejar constancia de las formas de la vida juvenil: la escuela, los “ligues”, las peleas con los padres, los gustos, las diversiones y muchas cosas más.

La década de 1960, como señala Alsina Thevenet (2006:292), concentró conflictos sociales y renovaciones de todo orden. 1968, en especial, fue un año con repercusiones internacionales, desde el mayo francés a la primavera de Praga, sin dejar de lado, por supuesto, la agitación estudiantil en México que provocaría cientos de muertos el 2 de octubre en Tlatelolco. El triunfo de la revolución cubana había servido como aliciente para la guerrilla en América Latina; pero, a la par, provocó la fallida invasión norteamericana a la isla por Bahía de Cochinos y la llamada “crisis de los misiles” entre los gobiernos de Cuba y EEUU, que estuvo a punto de provocar una nueva guerra mundial. La guerra de Vietnam ocupaba los titulares de los diarios, mientras eran asesinados John F. y Robert Kennedy, Martin Luther King y Malcolm X; y con la muerte de estos últimos se agravaban los conflictos raciales. Fue la época del movimiento “hippie”, que daba la espalda a la sociedad y proponía como lema “Haz el amor y no la guerra”, además de implantar las modas del cabello largo, la droga y la libertad sexual.

Éste era el escenario propicio para el apogeo del “rock and roll” en discos, en teatros, en conciertos multitudinarios –como el de Woodstock- y en el cine; así como para el advenimiento de un nuevo grupo social, inexistente en décadas anteriores: los adolescentes.

En el México de aquella época aún perduraba la costumbre de escuchar música clásica; incluso en zonas rurales se acostumbraba todavía la música nacional. Aquí se escuchaban, sobre todo, temas musicales de películas: si Pedro Infante y Jorge Negrete cantaban canciones no tan famosas en sus filmes, dichas canciones se volvían regla al venderse los discos con la música de la cinta. Por eso los estadounidenses siempre pensaron que no había buen gusto musical en el país y, por ende, resultaba obvio que nunca se escucharía “rock” en México.

Parecía, en un principio, que el país se salvaría de una oleada de contracultura seguida de un comportamiento vandálico, inducidos ambos por la música “rock”, como había sucedido en los EEUU y la Gran Bretaña; pero, como dice la página <http://www.angelfire.com/la/jabsnet/rock.html>, sólo fue cuestión de tiempo. Al poco surgieron grupos como Los Rebeldes del Rock para interpretar versiones en español de canciones originalmente compuestas en inglés por músicos de “soul” y “gospel”; y, por supuesto, para cantar “rock and roll”.

En este contexto, la euforia y el negocio que se despertaron en la época en torno a los cantantes juveniles del momento dieron la posibilidad para que estas estrellas se interpretaran a sí mismos, un poco en su carácter personal y como cantantes que, casualmente, presentaban sus éxitos discográficos en cintas como: *Twist, locura de la juventud* (1962) de Miguel M. Delgado, con Enrique Guzmán; *El cielo y la Tierra* (1962), donde intervinieron César Costa y Angélica María, y *Fiebre de juventud* (1966), con Enrique Guzmán, ambas cintas de Alfonso Corona Blake; *Dile que la quiero* (1963) de Fernando Cortés, con César Costa; *Mi vida es una canción* (1963) y *Perdóname, mi vida* (1965) de Miguel M. Delgado, así como *Vivir de sueños* (1964), todas de Rafael Baledón y estelarizadas por Enrique Guzmán y Angélica María; *La juventud se impone* (1964) de Julián Soler, protagonizada por Enrique Guzmán y César Costa; *Nacidos para cantar* (1965) y el drama *Canta mi corazón* (1965) de Emilio Gómez Muriel, ambas con Enrique Guzmán.

También se filmaron: *El dengue del amor* (1965) de Roberto Rodríguez, con “Resortes” y Julissa; *Adiós, cuñado* (1967) de Rogelio A. González, con César Costa; *El mundo loco de los jóvenes* (1967) de José María Fernández Unsáin, donde intervinieron César Costa y Julissa; *Sor Ye-Ye* (1968) de Ramón Fernández, coproducida con España y con la actuación de Enrique Guzmán; *Somos novios* (1969) de Enrique Carreras, coproducción México-Argentina, con Angélica María; y *La princesa hippie (Princesita y vagabunda)*, 1969) de Miguel Morayta, en coproducción con España y con la participación de Enrique Guzmán.

Surgió así, dice Brennan (2000:24), una larga serie de películas mexicanas excesivamente musicalizadas con los éxitos más recientes del país del norte con sus versiones en español y con algunas incursiones de la música juvenil de producción original nacional; algunos ejemplos son: *Al compás del rock and roll* (1957) de José Díaz Morales, *A ritmo de twist* (1962) de Benito Alazraki, *Locos del twist (Pilotos de la muerte)*, 1962) de Chano Urueta, *Amor a ritmo de go go* (1966) de Miguel M. Delgado y *Acapulco a go go* (1967) de Arturo Martínez. Fueron precisamente los años del cine basado en el “*rock and roll*”, el “*twist*”, el “*a-go-go*” y la balada romántica sentimental, donde los temas giraban, dice Pérez Bernal (2000, en red; disponible en [http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id\\_nota=6142&tabla=nuestromundo](http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=6142&tabla=nuestromundo)), en torno a “*un universo imaginario poblado de adolescentes rebeldes, en el que las pasiones se diluían entre besos castos y helados de fresa*”.

Sánchez (en red; disponible en <http://www.elojoquepiensa.net/index.php/articulos/133>) explica que, en el caso de México, los productores cinematográficos incorporaron casi de inmediato el “*rock and roll*” en los filmes por ser un fenómeno remunerable; sin embargo, se le representó de una manera cursi, sosa, “*fresa*” y, sobre todo, comercial. Por otro lado, como se dijo, la mayoría de las bandas mexicanas que se formaron en esos tiempos traducían las canciones populares

estadounidenses del “rock” interpretándolas de manera desenfadada y muchas veces cambiándolas el sentido original.

En el cine, los argumentos que versaban en torno al rock giraron claramente hacia dos ejes: uno, el que lo representaba como sinónimo de estatus al representar a jóvenes estudiantes “roqueros” de condición social privilegiada que incluso podían ir y venir al extranjero, estudiar allá, etc.; y otro, ya comentado, que lo asociaba con delincuencia, desórdenes juveniles y desintegración familiar. Los mismos títulos de los filmes arrojan una idea general acerca del abordaje que sobre el “rock” se hacía: *Los chiflados del rock and roll* (1957) de José Díaz Morales; *La locura del rock and roll* (1957) de Fernando Méndez; *Juventud desenfrenada* (1956) de José Díaz Morales; *Juventud sin ley (Rebeldes a go-go,* 1966) de Gilberto Martínez Solares y *La edad de la violencia* (1964) de Julián Soler.

Durante los últimos años de la década de los sesenta, mientras en el resto del mundo se operaban grandes cambios en la sociedad, la cultura y, por supuesto, la música, en realidad no existe nada en México que haya registrado, en términos cinematográficos, lo que acontecía con el “rock” nacional debido al presidencialismo y a la burocracia de la que era parte la misma industria fílmica, la cual se hundía en la crisis que perduraría hasta los años noventa. Este presidencialismo vigente y poderoso decidía sobre el cine, de tal modo que la censura y la represión fueron las características de estos años. Como resultado, las películas mexicanas seguían repitiendo la misma fórmula sin permitir la entrada a nuevas generaciones de cineastas, nuevos creadores e ideas, ni a nuevo equipo técnico (Sánchez, en red; disponible en <http://www.elojoquepiensa.net/index.php/articulos/133>).

*Cinco de chocolate y una de fresa* (1967) de Carlos Velo y *Ya sé quién eres (Te he estado observando)* (1970) de José Agustín son de los pocos largometrajes

que abordaron el “rock” en sus argumentos durante los últimos años de esta década, ambas con guión de José Agustín y protagonizadas por Angélica María. En estos filmes, más apegados a la comedia e incluso a la irreverencia, el “rock” forma parte del universo de los protagonistas de manera tangencial debido al contexto en el que se ubican los personajes principales y a la serie de sucesos de índole sociocultural que se presentaban.

### 3.4 El cine musical después de los sesenta

#### 3.4.1 Los años setenta

No es demasiado lo que hay que decir acerca del cine musical posterior a los años sesenta. Aunque no son tan escasos los ejemplos, la mayoría pueden describirse como trabajos nada destacables; es el caso de *El quelite* (1970), segundo filme y primer largometraje de Jorge Fons, calificado como “el primer vodevil musical-ranchero [...], repleta de chistes, albures, estruendosa vulgaridad, diálogos de sintético cuento colorado y canciones equívocas” (en red; disponible en <http://html.rincondelvago.com/comedia-ranchera.html>).

Por entonces se filmó un “remake” de *A ritmo de twist*, cinta dirigida por Benito Alazraki en 1962: *Bikinis y rock* (1972) de Alfredo Salazar, con Manuel “Loco” Valdés, Olga Breeskin y Verónica Castro; y también se realizó *Cumbia* (1973) de Zacarías Gómez Urquiza.

De los años setenta en adelante se pueden mencionar, asimismo, las películas protagonizadas por cantantes populares, la mayoría de ellas con escaso éxito comercial. Por mencionar un ejemplo, José José protagonizó, entre otros filmes: *Buscando una sonrisa* (1972), *Un sueño de amor* (1972) y *La carrera del*

*millón* (1974) de Rubén Galindo. A lo largo de las cintas generalmente se le escuchaba interpretar algunos de los éxitos que le habían hecho famoso

El cantante de música ranchera Vicente Fernández estelarizó asimismo muchas películas con esta fórmula: *Entre monjas anda el diablo* (1973), *Volver, volver* (1973) y *El hijo del pueblo* (1974) de René Cardona; *Juan Armenta, el repatriado* (1976) de Fernando Durán Rojas; o *El sinvergüenza* (1984) de Rafael Villaseñor Kuri. Lo mismo puede decirse de Cornelio Reyna, que filmó, entre otras: *Me caí de la nube* (1974) de Arturo Martínez; *El hijo de los pobres* (1975) y *Yo y mi mariachi* (1976) de Rubén Galindo; *De Cocula es el mariachi* (1978) de Gilberto Martínez Solares y *El andariego* (1978) de Federico Curiel. David Reynoso, por su parte, estelarizó *Mariachi – Fiesta de sangre* (1977) de Rafael Portillo y *Que te vaya bonito* (1978) de Alejandro Galindo, esta última teniendo como coprotagonistas a las cantantes Rosenda Bernal y Lucha Moreno.

Juan Gabriel, famoso cantante y compositor, interpretó varios de sus éxitos en cintas como *En esta primavera* (1979) de Gilberto Martínez Solares, mientras que Angélica María volvió a incursionar en el cine musical con *Yo amo, tú amas, nosotros...* (1975) de Rafael Baledón y *La guerra de los pasteles* (1979) de René Cardona.

El cine de ficheras, que se desarrolló ampliamente en esta década, tuvo también algunas producciones que pueden ser consideradas como comedias musicales; tal es el caso de: *Albures mexicanos* (1975) de Alfredo B. Crevenna; *Tívoli* (1975) de Alberto Isaac, con música de mambo interpretada por Dámaso Pérez Prado; y *¡Oye, Salomé!* (1978) de Miguel M. Delgado.

Asimismo, en 1979 se filmaron el drama musical *Los hombres no deben llorar* de Roberto Ratti y *Discotec fin de semana* (1979) de José Luis Urquieta, que

trata sobre un grupo de jóvenes que, en una discoteca de la frontera norte, se enamoran al cantar y bailar.

### 3.4.2 Los años ochenta

Para esta década se continuó con la tendencia de convertir a los cantantes en protagonistas o, al menos, actores principales de las cintas. Tal fue el caso de José José, que intervino en el filme autobiográfico *Gavilán o paloma* (1985) de Alfredo Gurrola, así como en *Siempre en domingo. La película* (1984) y *Sabor a mí* (1988) de René Cardona Jr. En *Sabor a mí*, por ejemplo, interpretó al afamado compositor oaxaqueño Álvaro Carrillo, por lo cual cantó los grandes clásicos de este genio de la composición, como *Seguiré mi viaje*, *Cancionero* y, desde luego, *Sabor a mí*. Como comentario, sobre esta banda sonora se grabó un disco que fue un gran éxito de ventas.

Juan Gabriel participó en las cintas *Del otro lado del puente* (1980) y *El Noa-Noa* (1980) de Gonzalo Martínez Ortega, donde cantó el tema central; y en el ya mencionado filme *Siempre en domingo. La película*.

Dentro del género tropical, hay que citar las producciones *Rigo es amor* (1980) y *El gran triunfo* (1981), ambas dirigidas por Felipe Cazals y estelarizadas por el cantante Rigo Tovar y su conjunto Costa Azul.

En esta década también se realizó la cinta *Teatro Follies* (1983) de Víctor Manuel “Güero” Castro, con la cual las célebres bailarinas Rosa Carmina y “Tongolele” regresaron a la pantalla grande.

Asimismo, pueden señalarse varios intentos por rescatar la comedia musical ranchera: *Te solté la rienda* (1980) de Alfredo Salazar; *Allá en la plaza*

*Garibaldi* (1981) de Miguel M. Delgado, protagonizada por Pedro Fernández; *Que no me bese el mariachi* (1981) de Juan Andrés Bueno; *Una sota y un caballo: Rancho Avándaro* (1982) de Rafael Baledón; *Allá en el rancho de las flores* (1983) de Jaime Fernández, *Cruz de olvido* (1984) de Alejandro Galindo y *Ser charro es ser mexicano* (1987) de Alfredo B. Crevenna. A ello hay que sumar los dramas musicales de inspiración ranchera *Ojo por ojo* (1981) de Julio Aldama, *La sangre de nuestra raza* (1982) de Federico Curiel y *Pero sigo siendo el rey* (1988) de René Cardona Jr.

Por lo que toca a la música “rock”, para la primera mitad de los años ochenta se realizaron pocos, pero importantes, filmes que se interesaban por hacer el registro de las nuevas configuraciones juveniles-roqueras, producto de la pobreza y marginación; y que, al mismo tiempo, hablaban de la necesidad de expresión e identificación. Filmes como *La banda de los panchitos* (1986) de Arturo Velazco, *De veras me atrapaste* (1985) de Gerardo Pardo, *¿Cómo ves?* (1985) de Paul Leduc –donde las canciones utilizadas son el hilo conductor de la trama debido a que el montaje se basa en ellas y relatan de manera contextual tanto la trama del filme como el conflicto del personaje principal y del resto de personajes- y *Un toke de roc* (1988) de Sergio García resultan claves al hacer el registro acerca de lo que aconteció con el género musical dentro del cine mexicano.

En palabras de Vega-Gil (citado en Sánchez, en red; disponible en <http://www.elojoquepiensa.net/index.php/articulos/133>), la presencia del “rock” en el cine ha fungido como una “*ventana hacia lo que ocurría en los momentos de mayor crisis o de transición*”. Por una parte, algunos de estos filmes contienen cierta “denuncia” hacia la sociedad y el autoritarismo; por otra, sólo registran a las bandas más importantes. Lo que tienen en común es ser filmes realizados de manera independiente, que dan a conocer a las bandas más emblemáticas y que registran los espacios de interacción, lo que acontecía con la “escena” del “rock”:

las tocadas, los hoyos fonquis<sup>24</sup>, la cotidianidad de los chavos banda y su relación con el resto de la sociedad, etc.

De la misma época hay que mencionar las cintas musicales que tenían como protagonistas a los nuevos ídolos infantiles, quienes posteriormente serían aplaudidos también en sus actuaciones juveniles por las generaciones que crecieron escuchando sus canciones. Fue el caso de Pedro Fernández, que protagonizó, entre otras películas: *Amigo* (1980) de Tito Davison; *La niña de la mochila azul* (1980), *La niña de la mochila azul II* (1981) y *La niña de los hoyitos* (1984) de Rubén Galindo; y *Coqueta* (1984), *Delincuente* (1984) y *Un sábado más* (1987), las tres dirigidas por Sergio Véjar y la última coprotagonizada por Tatiana, otra cantante juvenil del momento, quien igualmente cantó varios de sus temas en la cinta. En todas estas producciones, Fernández interpretaba, por lo menos, las canciones que daban título a los filmes.

Otro artista que incursionó en este tipo de realizaciones fílmicas fue Luis Miguel, quien lució sus dotes interpretativas en *Ya nunca más* (1984) de Abel Salazar, *Siempre en domingo. La película* (1984), el cortometraje *Luis Miguel, aprendiz de pirata* (1984) de Alberto del Bosque y *Fiebre de amor* (1985) de René Cardona III, acreedora a la Diosa de Plata como la mejor película del año. En esta última cinta compartió créditos con Lucero, quien había actuado ya con Pedro Fernández en *Coqueta* y *Delincuente*, además de protagonizar *Escápate conmigo (Pícaro adolescente, 1987)*, de René Cardona Jr., junto a Manuel Mijares.

En la misma línea, la cantante Yuri protagonizó la coproducción México-Venezuela *Canta, chamo (Secuestro en Acapulco, 1983)* de Rafael Baledón.

---

<sup>24</sup> Se dio ese nombre a los baldíos y bodegas que se transformaban de improviso en espacios donde se podía oír a los grupos que tocaban “rock” fuera de los canales convencionales. Eran lugares tan precarios que casi siempre carecían de iluminación, equipo adecuado, seguridad y hasta taquilla. En los hoyos fonqui el público inventaba sus propios bailes.

Otra película del género que se estrenó en los ochenta fue la comedia musical *Una loca preparatoria* (*Estos locos, locos estudiantes*, 1984) de René Cardona Jr., basada en la popular serie juvenil *¡¡Cachún cachún ra ra!!*, programa de televisión de bastante éxito centrado en los problemas, los romances y las peripecias de un grupo de estudiantes en una preparatoria privada.

### 3.4.3 Años noventa en adelante

En 1990 se filmó el drama musical *Palenque* de Luis Ávalos; *Mariachi*, con David Reynoso, fue realizado en 1993; *Que me entierren con la banda* de Alfredo B. Crevenna data de 1994; y la cantante Beatriz Adriana dirigió y protagonizó el musical *Yo y mi banda* en 1995.

Para los años noventa continuó la tendencia del cine musical para adolescentes. Dentro de esta línea, Lucero participó en *Deliciosa sinvergüenza* (1990) de René Cardona Jr., quien también dirigiría al grupo Garibaldi –integrado por Pilar Montenegro, Sergio Mayer, Luisa Fernanda, Charly, Patricia Manterota, Javier Ortiz, Katia de Llanos y Víctor Noriega- en *¿Dónde quedó la bolita?* (1993).

La banda juvenil Magneto filmó *Cambiando el destino* (1992) de Gilberto de Anda; Televisa, a través de Televisine, produjo *Más que alcanzar una estrella* (1992) de Juan Antonio de la Riva, con Eduardo Capetillo, Mariana Garza, Bibi Gaytán y Ricky Martin en los papeles estelares; y la controversial Gloria Trevi protagonizó tres películas, de escaso éxito comercial, pero basadas en temas de su autoría: *Pelo suelto* (1991) de Pedro Galindo III, *Zapatos viejos* (1993) y *Una papa sin catsup* (1995), estas dos últimas dirigidas por Sergio Andrade. A lo largo de las cintas, la Trevi interpretaba las canciones que le habían hecho tan popular entre los jóvenes.

Por otro lado, el grupo Los Yonic's protagonizó *Las baileras (Palabras tristes)*, 1990) de José Loza Martínez; y Marco Antonio Solís, del grupo Los Bukis, encabezó la cinta *Cómo fui a enamorarme de ti* (1991), dirigida por Sergio Olhovich. También en esta década se realizaron los dramas musicales *Noches de ronda (Bolero)*, 1992) de Víctor Manuel "Güero" Castro y *Los Temerarios (Sueño y realidad)*, 1993) de Raúl Araiza, protagonizada esta última por el grupo Los Temerarios, quienes también intervinieron en *La mujer de los dos* (1996) de Gilberto Martínez Solares.

Nelly Pereira debutó como directora con el drama musical *La reina de las bandas* (1994). Otra película del género realizada en la década fue *El baile* (1999) de José Luis Urquieta, estelarizada por José Guadalupe Esparza, del grupo Bronco.

La música tropical también estuvo representada dentro del cine de la época; así lo demuestra la cinta *Vamos al baile* (1996) de Ángel Rodríguez Vázquez, con música del conjunto Merenglass.

En el terreno del documental musical, Sergio García dirigió *¿Por qué no me las prestas?* (1995). Más tarde, Luis Kelly presentó –con escaso éxito comercial, señala Peláez (2006:108), a pesar de haber apostado por lo contrario al realizar 200 copias de la cinta- *Alex Lora, esclavo del rocanrol* (2003), una semblanza del músico mexicano, que no llamó la atención del público. Con mejores resultados apareció después *No tuvo tiempo. La hurbanistoria de Rockdrigo* (2004) de Rafael Montero, quien con esta película logró recuperar la tradición musical del "rock" mexicano. Asimismo, como recuerdo y tributo al célebre grupo Timbiriche, el cual marcó a toda una generación, Carlos Marcovich filmó en 2008 el documental musical *Timbiriche: La misma piedra*.

Uno de los mejores logros del cine musical mexicano reciente es, sin duda alguna, *Mosquita muerta* (2007) de Joaquín Bissner, una comedia de enredos amorosos donde los actores cantan y bailan. Como comenta Ponce (2007, en red; disponible en <http://francescaguillen.info/raices/notas-y-entrevistas/12-al-rescate-del-cine-musical.html>), “*lo que se ve en pantalla es un filme que recuerda a las películas mexicanas de antaño, en las que actores o cantantes interpretaban temas musicales, sin necesidad de crear un todo o un concepto de comedia musical; es la narración, a manera de canto, que algunos personajes hacen de sus experiencias*”.

Dentro de las películas con tintes musicales que se han realizado en México en los últimos años hay que mencionar *Cumbia callera* (2007) de René Villarreal. Es una historia de amor ubicada en Monterrey, “*contada a través de la música de los barrios colombianos, las barriadas pobres regiomontanas*” donde llegan para tocar los grupos de cumbia villera (en red; disponible en <http://www.peliculas.com/cumbia-callejera-2007/>). Lo de “callera” es un barbarismo para aludir al modo de hablar no educado de los habitantes de esas zonas populares.

Otro intento por rescatar la línea de los filmes musicales en el país es *High School Musical: El desafío* (2008) de Eduardo Rípari, cinta coproducida con Argentina y filmada en ese país. Se trata de la versión cinematográfica para México de la película *High School Musical*, una especie de secuela protagonizada por los ganadores y finalistas del programa *High School Musical: La selección*, por lo que tuvo una buena acogida por parte del público.

El director Chava Cartas también decidió incursionar en el terreno del cine con tendencia musical, como lo prueba su cinta *Rock Marí* (2010) sobre una niña que toca la guitarra y sueña con ser cantante de “rock”, y que va a vivir muchas aventuras para poder alcanzar sus sueños.

La más reciente noticia acerca del cine musical mexicano es que, para julio de 2011, se tiene contemplado iniciar la filmación de *Petición de mano* de Martín Barajas y Jaime Pons, comedia ranchera musical con Pedro Fernández, Alejandro Fernández, Itati Cantoral y otros, cinta con la que se desea revitalizar el género dentro de la filmografía nacional.

## **CONCLUSIONES**

El cine ha sido siempre un medio de entretenimiento tan fantástico que, a pesar de tener más de 100 años de vida, sigue vigente y avanzando siempre hacia nuevos horizontes. Desde el nacimiento de Hollywood, la producción norteamericana ha dominado en taquilla y en popularidad debido a que al público se le ha ofrecido una gama muy amplia de historias que va desde la banalidad de las comedias para adolescentes hasta cintas épicas y dramas de gran presupuesto. Al ver este tipo de producciones, uno se pregunta: ¿y qué pasa con el cine en México?

La cinematografía latinoamericana se encuentra en una etapa de reconstrucción, con nuevas propuestas y en busca de un mercado más amplio. México es un ejemplo de esta tendencia, pues se ha tratado, sobre todo en los últimos años, de ofrecer nuevas propuestas y con ello competir con una industria fílmica de gran popularidad y amplios presupuestos, como es la de Hollywood. Es por eso que, desde principios de los años noventa, el cine nacional ha despuntado de nuevo gracias a producciones con un mayor esfuerzo publicitario.

El cine refleja el estado de la sociedad que lo produce. Un cine mexicano en ascenso significaría un buen síntoma del estado general del país; pero el desconcierto y la desilusión han sido estados de ánimo recurrentes en la población mexicana durante los últimos años por problemáticas como la pobreza, el desempleo, la inflación, el retroceso, la marginación y la inseguridad, y esto es el marco de una sociedad pesimista y, en especial, de una juventud emocionada por la vida sin reglas, el desprecio a la autoridad, la burla constante hacia lo positivo y la tendencia a adorar lo negativo. Asuntos como la drogadicción, los asaltantes, los asesinos y los secuestradores son los temas que actualmente emocionan al público mexicano que cree estar viendo la realidad en la pantalla, cuando lo único que ven es un reflejo más del nivel social y cultural de una nación.

Este país, que posee una vasta historia y una amplia cultura, no logra penetrar todavía con mucha fuerza en el campo de la industria cinematográfica internacional y se estanca siempre en los mismos lineamientos de esquemas o paradigmas que no pretenden evolucionar o que son explotados hasta el cansancio, y aun así tienden a repetirse una y otra vez. El pretexto es que se intenta reflejar a la sociedad actual y, por lo tanto, el cine queda inmerso en un círculo vicioso.

Otro de los grandes problemas es que México no ha sabido participar en el juego crítico que da validez a géneros bien contruidos y que, al mismo tiempo, le da la oportunidad al público para disfrutar con historias bien fundamentadas y, sobre todo, dentro de una línea aprobada de éxito no sólo comercial, sino estructural y narrativo. Si la producción fuera mayor, tal vez existiría una posibilidad de entrar al juego; sin embargo, los problemas a los que se enfrenta una producción mexicana son demasiados y resolverlos o evitarlos es la decisión de mucha gente que hay detrás de la realización cinematográfica.

Cabe mencionar que el desarrollo cinematográfico no se logrará plenamente si, en vez de alentarse, se sigue haciendo memoria y referencia a la época de oro a la que se pretende regresar, periodo en que, aunque la cinematografía mexicana estaba construida como industria, la popularidad se debió, en gran parte, a que las naciones fuertes en el terreno fílmico estaban en guerra.

Esta tesina trató de dar a conocer más sobre otro género de cine que fue importante en su tiempo y que debería retomarse: el cine musical, que en los últimos años ha estado perdido dentro de la filmografía nacional.

Al hablar de cualquier género cinematográfico cabe reflexionar, en principio, acerca de que no siempre es fácil inscribir a una película dentro de un género concreto; y esto se hace cada vez más complejo dado que parece predominar, sobre todo en los últimos tiempos, una tendencia desafortunada hacia el pastiche o el “*collage*” de géneros, al grado que se hace casi imposible encontrar cintas “puras” en ese sentido. De este modo, aunque suele haber una trama o línea de acción principal, en función de la cual se etiqueta al filme, las subtramas o tramas paralelas, suelen discurrir por otros rumbos, especialmente en el cine más comercial; así, no hay historia bélica sin relato de amor, ni historia fantástica sin contrapunto dramático, por mencionar sólo un par de ejemplos.

De todos modos, el género siempre es considerado como un elemento identificador de primer orden, a la vez que como un criterio fundamental en lo que se refiere a la elección de las películas por parte del espectador, que a partir de esto discrimina las cintas que ve –las que corresponden a sus géneros favoritos– de aquellas que no vería jamás porque pertenecen a géneros “proscritos” por sus personales gustos e intereses.

Uno de los géneros más gustados a lo largo de la historia del cine, tanto a nivel nacional como internacional, es el musical. Hay que recordar que se encuadra dentro del género musical a toda película que otorga importancia al espectáculo de la música a través de canciones, bailes o coreografías; incluso también se consideran musicales las biografías de compositores o intérpretes. Como se dijo, el musical por excelencia es el musical estadounidense, un género genuino que se caracteriza por historias optimistas y de cierta frivolidad, en las que una trama y unos personajes muy simples sirven de soporte para números musicales espectaculares. Dado que los tratamientos dramáticos resultan excepcionales, por ello se le conoce como comedia musical.

En estas cintas se involucra el sonido como herramienta para darle al protagonista un desenvolvimiento artístico y bailable dentro del desarrollo de la película; es decir, se hace de la música y del baile elementos innovadores y revitalizadores que den forma a una nueva expresión fílmica.

El cine musical es parte fundamental de la historia del cine mexicano. Este género ha hecho aportaciones importantes, ya que muchas de las canciones dadas a conocer en las películas llegaron a ser grandes éxitos musicales en las voces de quienes las interpretaban.

En la primera etapa del cine musical mexicano, la que corresponde a la comedia y al melodrama rancheros, la conformación de un género cinematográfico que recogiera todos los atributos de la cultura nacional previa y que los reinsertara en una nueva sociedad mediática hizo posible una determinada representación de "lo mexicano", misma que se exportó como una imagen negociada de la identidad nacional en el periodo posrevolucionario. Estos subgéneros lograban sintetizar las raíces de los espectáculos populares y las representaciones de lo genuinamente nacional que se habían establecido durante el siglo XIX, sobre todo la música y su

utilización en el ámbito de la expresión y escenificación; y los sumaba a los valores que había impuesto la Revolución mexicana.

Gracias a una oportuna distribución, ayudada por el éxito de estas películas, los estereotipos y convenciones de la comedia ranchera llegaron a todos los circuitos de cultura popular latinoamericana e hispana. Las figuras protagonistas, los charros cantores, encarnaron una serie de ideales a partir de los cuales el nacionalismo y el machismo quedaron irremediablemente unidos en una estampa que marcó la identidad mexicana durante todo el siglo XX.

Más tarde sería el turno del cine de rumberas. Casi todos estos filmes, como se dijo, contaban con algunas variantes; pero siempre narraban la misma historia: una chica humilde de provincia que llegaba a la ciudad, era "devorada" por la maldad imperante en la urbe y quedaba condenada a bailar en el cabaret hasta encontrar la redención. El director español Juan Orol hizo de las rumberas unas verdaderas reinas de la filmografía nacional y, prácticamente, creó con ellas una marca.

Por entonces también se hizo popular el célebre comediante "Tin Tan", cuyo original estilo lo llevó al éxito al combinar el habla popular y el humor del mexicano con una gran vivacidad. En las cintas de rumberas, y en películas con diversas temáticas, "Tin Tan" encarnó siempre a un pícaro de barriada que conquistó el corazón del público. Sus comedias fueron el espejo fiel de una urbe que enfrentaba cambios sociales. El auge de distintos géneros musicales, que sabía bailar a la perfección, aunado a su ingenio para parodiar canciones y artistas de fama, hizo de él una de las figuras más emblemáticas del cine musical en el país.

Luego el cine musical mexicano conoció otro momento de gloria en la época de los sesenta, ya que la juventud de aquel entonces se sentía comunicada o conectada con las problemáticas o temas que se abordaban en las películas;

también se sentían chicos rebeldes y se identificaban con los personajes. Por entonces también el cine sufrió una fuerte crisis económica y no tuvo la publicidad suficiente para sobresalir como se merecía; pero aun así se considera como parte de la época de oro del cine musical, ya que grandes artistas participaron en las cintas y el *“rock and roll”* era lo que estaba más de moda.

Gracias a las películas se dieron a conocer grupos como Los Teen Tops, Los Locos del Ritmo, Los Rebeldes del Rock, Los Crazy Boys o Los Hooligans. Todos ellos se impusieron en México y en el mundo hispano con sus versiones en español de famosas canciones en inglés. De ese éxito nace la popularidad de artistas de la talla de Enrique Guzmán -el ídolo grande de aquellos años-, César Costa, Alberto Vázquez, Manolo Muñoz, Angélica María o Julissa.

Se espera que, como resultado de esta investigación, la gente se interese más por el cine mexicano y se dé cuenta de la gran variedad de géneros con que éste cuenta, además de reconocer qué tan enriquecedor ha sido el cine musical porque, aparte de tener una historia, incluía a grandes artistas de la música que llevaban sus números a la pantalla grande. Muchos de ellos no sólo eran actores, sino que también eran unos excelentes bailarines y contaban con una voz privilegiada que lograba captar la atención del público tanto por su actuación como por la presentación de números musicales, poniendo de moda las canciones que utilizaban en las películas; asimismo, contribuían a forjar la forma de bailar de cada época.

Es cierto que a partir de la década de los setenta, como se mencionó en el capítulo correspondiente, el cine musical decayó en México y en los últimos tiempos sólo se han realizado pocos ejemplos, la mayoría de ellos de calidad bastante discutible. A ello hay que sumar que el espectador ha mostrado con los años su inclinación mayoritaria por las historias desapasionadas, donde impera el puro entretenimiento.

Hoy día, a pesar de todos los obstáculos enunciados al principio de estas conclusiones, hay que reconocer que la industria cinematográfica está creciendo a nivel nacional y que el gobierno la ha apoyado económicamente, muchas veces dando facilidades para conseguir los materiales que se requieran de acuerdo con el tipo de producción a realizar. Esto es bueno para los directores interesados en renovar el cine musical porque para llevar a la pantalla grande una comedia musical se necesita tanto de un “*staff*” de producción como de diseñadores de vestuario, coreógrafos, etc. Por eso es que las películas musicales suelen ser más costosas que las otras, pues la producción es más compleja dados los números que se montan, además de que los actores siempre necesitan una preparación especial previa a la grabación de la cinta.

El país ha logrado avances significativos en materia cinematográfica. Hay distintas escuelas donde se está forjando el talento de los futuros creadores fílmicos, incluyendo desde los directores y productores hasta los actores, los camarógrafos, etc. Hay muchas posibilidades para poder realizar cintas musicales de calidad; pero, al parecer, una de las limitantes es que a los directores les da miedo hacer una comedia musical, ya que es una producción bastante compleja que tiene muchos requerimientos y posiblemente todavía no se cuente con el presupuesto suficiente. No obstante, los directores nacionales se han preparado en muchos sentidos y poco a poco se irá retomando el camino para llegar al lugar que México tenía hace muchos años, en su época de oro, a la cabeza de la cinematografía latinoamericana.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, José (1990): *Tragicomedia mexicana I. La vida en México de 1940 a 1970*, col. Espejo de México, México, Planeta.
- ALBERICH, Enric (2009): *Películas clave del cine histórico*, Barcelona, Robinbook.
- ALBITER FARFÁN, María del Rosario (2004): *El cine de pobres en el periodo presidencial de Miguel Alemán. Una confrontación con la realidad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- ALLEN, Robert C. y Douglas GOMERY (1995): *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- ALSINA THEVENET, Homero (2006): *Historias de películas*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel (2009): *El cine y otras miradas*, Sevilla, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- ARMES, Roy (1999): *On vídeo. O significado do video nos meios de comunicação*, 2ª ed., Sao Paulo, Summus.

- AVIÑA, R. (2000): “Los ritmos populares”, *Cinemas d’ Amérique Latine. Cinéma et musique*, no. 8, Toulouse, Association Rencontres Cinémas d’ Amérique Latine de Toulouse.
- BÁEZ, Marcelo (2006): *El gabinete del doctor Cineman*, Quito, Libresa.
- BENET, Vicente J. (2004): *La cultura del cine. Introducción a la estética y la historia del cine*, Paidós Comunicación 152 Cine, Barcelona, Paidós.
- BIAGI, Shirley (2006): *Impacto de los medios. Introducción a los medios masivos de comunicación*, 7ª ed., México, Thompson.
- BORDWELL, David *et al* (1997): *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- BRENNAN, J.A. (2000): “La música cinematográfica”, *Cinemas d’ Amérique Latine. Cinéma et musique*, no. 8, Toulouse, Association Rencontres Cinémas d’ Amérique Latine de Toulouse.
- CAMPOS-BRITO, Rosa (2008): “Prostitutas, locas y vestidas: un coqueteo subversivo en *Danzón* de María Novaro”, en IGLER, Susanne y Thomas STAUDER, eds.: *Negociando identidades, traspasando fronteras*, Estudios Latinoamericanos 49, Madrid, Iberoamericana.
- CHION, Michel (2008): *La música en el cine*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- CIUK, Perla (2000): *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Cineteca Nacional.
- COLUNGA HERNÁNDEZ, María de los Ángeles (2000): *A cien años del cine en México*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía / Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- COUSINS, Mark (2005): *Historia del cine*, Blume.
- DE LA PEZA CASARES, Ma. del Carmen (1995): “El bolero: nostalgia de una ciudad que nunca existió”, *Política y Cultura*, no. 4, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- DE LA TORRE, Francisco y Norah Julieta MEDINA LÓPEZ (2004): *Estructura socioeconómica de México 2*, México, Progreso.

- DE LA VEGA ALFARO, E. (2000): “El otro cine musical”, *Cinemas d’ Amérique Latine. Cinéma et musique*, no. 8, Toulouse, Association Rencontres Cinémas d’ Amérique Latine de Toulouse.
- DE LOS REYES, Aurelio (2002): *Medio siglo de cine mexicano*, México, Trillas.
- DÍAZ LÓPEZ, Marina (1996): “Allá en el rancho grande: La configuración de un género nacional en el cine mexicano”, *Secuencias*, no. 5, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio (2003): *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos.
- FAULSTICH, Werner y Helmut KORTE (1997): *Cien años de cine 1885-1995. Vol. 1: 1895-1924. Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio*, México, Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2006): *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela.
- FERRO, Marc (2008): *El cine, una visión de la historia*, Madrid, Akal.
- GARCÍA RIERA, Emilio (2002): *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo: 1897-1997*, México, Mapa.
- GETINO TASCÓN, Octavio (2001): *Cine latinoamericano*, México, Trillas.
- GLYNN, Gale Lynn *et al* (2007): *fotografía. Manual básico de blanco y negro*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas / Universidad Nacional Autónoma de México.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Rafael (2008): “La frontera como tema en el cine mexicano”, en IGLER, Susanne y Thomas STAUDER, eds.: *Negociando identidades, traspasando fronteras*, Estudios Latinoamericanos 49, Madrid, Iberoamericana.
- HINOJOSA CÓRDOVA, Lucila (2003): *El cine mexicano*, México, Trillas.

- IHDE, Don (2004): *Los cuerpos en la tecnología. Nuevas tecnologías: nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*, col. Nuevas Tecnologías y Sociedad, Barcelona, Editorial de la Universitat Oberta de Catalunya.
- INFANTE QUINTANILLA, José Ernesto (2007): *Pedro Infante, el ídolo inmortal*, México, Grupo Nelson.
- KONIGSBERG, Ira (2004): *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid, Akal.
- LABARRÉRE, André Z. (2009): *Atlas del cine*, Madrid, Akal.
- LARA CHÁVEZ, Hugo (1998): "Cine mexicano", en GONZÁLEZ RUBIO I., Javier, coord.: *México, 30 años en movimiento. Una cronología*, México, Universidad Iberoamericana.
- LEAL, Juan Felipe et al (1994): *El arcón de las vistas. Cartelera del cine en México, 1896-1910*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- LEDÓN SÁNCHEZ, Armando (2003): *La música popular en Cuba*, InteliBooks.
- MANRIQUE, Jorge Alberto (2001): *Una visión del arte y de la historia*, vol. 4, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- MARIMÓN, Antonio (1999): *Mis voces cantando*, México, Era.
- MEMBA, Javier (2008): *Historia del cine universal*, Madrid, T&B Editores.
- MIRET, Rafael y Carles BALAGUÉ (2009): *Películas clave del cine musical*, serie Ma Non Troppo Cine, Barcelona, Robinbook.
- MORA, Orlando (2005): *Escrito en el viento. Crónicas de cine*, col. Celeste, Medellín, Universidad de Antioquía.
- OLMO, Helena R. (2003): *María Félix*, Madrid, Dastin.
- OUELLETTE, Jennifer (2007): *Cuerpos negros y gatos cuánticos. Relatos de los anales de la física*, Bogotá, Norma.
- PELÁEZ, Rodolfo (2006): "El documental y su público en México", en *Documental*, Cuadernos de Estudios Cinematográficos 8, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

- PÉREZ MONTFORT, Ricardo (1993): *“Por la patria y por la raza”*. *La derecha secular en el sexenio de Lázaro Cárdenas*, México. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- POLO, Higinio (2008): *La noche de Calcuta*, Barcelona, Montesinos.
- QUINTERO RIVERA, Ángel G. (2009): *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*, col. Nexos y Diferencias, Madrid, Iberoamericana.
- RADIGALES, Jaume (2008): *La música en el cine*, Barcelona, Universidad Oberta de Catalunya.
- RIVERA ESCOBAR, Raúl (2007): *La era silente del dibujo animado*, serie Nueva Universidad, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- RODRÍGUEZ BLANCO, Alicia et al (2008): *Música. 4º Educación Secundaria Obligatoria*, Madrid, Editex.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim (1999): *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*, 2ª ed., Proyecto Didáctico Quirón, Madrid, Ediciones de la Torre.
- ROOT-BERNSTEIN, Robert y Michèle ROOT-BERNSTEIN (2002): *El secreto de la creatividad*, Barcelona, Kairós.
- SADOUL, Georges (2004): *Historia del cine mundial desde los orígenes*, 19ª ed., México, Siglo XXI.
- SÁNCHEZ OLIVEIRA, Enrique (2003): *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*, Serie Ciencias de la Comunicación, no. 2, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (2002): *Historia del cine*, Barcelona, Blume.
- SILVA ROMERO, Ricardo (2006): “Traicionar el Dogma”, *Arcadía*, no. 10, Bogotá, Publicaciones Semana.

- TAIBO I, Paco Ignacio (2005): *La risa loca. Enciclopedia del cine cómico*, tomo II, México, Arte e Imagen / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- TAMAYO Y TAMAYO, Mario (2004): *El proceso de la investigación científica*, 4ª ed., México, Limusa.
- ZUBIAUR CARREÑO, Francisco (2005): *Historia del cine y otros medios audiovisuales*, Navarra, EUNSA.

### CONSULTA EN RED

- “*Asalto y robo de un tren*”, *Film Affinity*. En red; disponible en <http://www.filmaffinity.com/es/film116522.html>.
- BARRERA GONZÁLEZ, Tamara (2009): *Musicales del siglo XX*, Universidad Complutense de Madrid. En red; disponible en <http://www.ucm.es/info/multidoc/trabajos/musical/index.html>.
- “Biografía de Negrete, Jorge”, *Biografica.info*. En red; disponible en <http://www.biografica.info/biografia-de-negrete-jorge-2883>.
- BUERGO TRONCOSO, José Ramón: “Alas en el cine mexicano”, *Mexican Aviation History*. En red; disponible en <http://www.mexicanaviationhistory.com/articulos/articulo.php?id=16>.
- “¡¡Cachún cachún ra ra!! (Una loca preparatoria)”, *Indie Movies*. En red; disponible en <http://www.abandomoviez.net/indie/pelicula.php?film=12919>.
- “Cámara oscura”, *Wikipedia*. En red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A1mara\\_oscura](http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A1mara_oscura).
- “*Cambiando el destino*”, *Wikipedia*. En red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Cambiando\\_el\\_destino](http://es.wikipedia.org/wiki/Cambiando_el_destino).

- “Cine contemporáneo. Época de oro”, *Fundación Centro Cultural del México Contemporáneo*. En red; disponible en <http://www.ccmc.org.mx/modules/tinycontent/index.php?id=364>.
- “Cine de ficheras”, *Wikipedia*. En red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Cine\\_de\\_ficheras](http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_de_ficheras).
- “Cine mexicano”, *Wikipedia*. En red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Cine\\_mexicano](http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_mexicano).
- “Cine musical”, *Wikipedia*. En red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Cine\\_musical](http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_musical).
- “Columbia (rumba)”, *Wikipedia*. En red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Columbia\\_\(rumba\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Columbia_(rumba)).
- “Comedia ranchera”, *El Rincón del Vago*. En red; disponible en <http://html.rincondelvago.com/comedia-ranchera.html>.
- “4.6 El musical”, *Media Cine*, Ministerio de Educación del Gobierno de España. En red; disponible en <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque4/pag6.html>.
- CUEVAS, Carlos *et al* (2009): “*El lugar sin límites: Una crítica a un modelo de nación e identidad imaginada*”, *U-cursos*. En red; disponible en [https://www.u-cursos.cl/filosofia/2009/1/MEL682-108/1/material\\_alumnos/previsualizar?id\\_material=1645](https://www.u-cursos.cl/filosofia/2009/1/MEL682-108/1/material_alumnos/previsualizar?id_material=1645).
- “*Cumbia callejera (2007)*”, *Películas más.com*. En red; disponible en <http://www.peliculasmás.com/cumbia-callejera-2007/>.
- DÁVALOS OROZCO, Federico: *La primera función de cine en México y Las primeras películas filmadas en México*. En red; disponible en <http://hyperlab.politicas.unam.mx/ccp/proyecciones/Ciclo2003-1/cinta1.htm>.
- DE LA VEGA ALFARO: “Pedro Infante: Apuntes biofilmográficos”, *Procesos históricos compartidos*. En red; disponible en <http://procesoshistoricoscompartidos.blogspot.com/>.

- DÍAZ, Carlos Eduardo: “Cómicos y comediantes: ¡Ay, nuestro cine mexicano de antes!”, *Contacto Semanal*. En red; disponible en <http://contactosemanal.com/blogs/cine/archive/2007/12/10/c-243-micos-y-comediantes-161-ay-nuestro-cine-mexicano-de-antes.aspx>.
- “2. Cine mexicano 1”, *Cinemateca Mexicana del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. En red; disponible en <http://www.gobiernodigital.inah.gob.mx/Cinemateca/htme/acer003040102.html>.
- “Eastmancolor”, *Wikipedia*. En red; disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Eastmancolor>.
- “El cine británico. El *free cinema*”, *Duiops*. En red; disponible en <http://www.duiops.net/cine/cine-britanico-free-cinema.html>.
- “El cine de la Revolución Mexicana, escenario de amor y heroísmo”, *Artes e Historia de México*. En red; disponible en [http://www.arts-history.mx/banco/index.php?id\\_nota=24062004173300](http://www.arts-history.mx/banco/index.php?id_nota=24062004173300).
- “El revólver fotográfico”, *Prehistoria del cine*. En red; disponible en <http://precine.blogspot.com/2007/06/el-revolver-fotografico.html>.
- “Época de oro del cine mexicano”, *Contacto*. En red; disponible en <http://www.contactomagazine.com/indiobunuel.htm>.
- “Gag”, *Wikipedia*. En red; disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Gag>.
- “Género de cine: musical”, *Géneros de cine*. En red; disponible en <http://www.generosdecine.com.ar/2011/01/genero-de-cine-musical.html>.
- “Géneros cinematográficos”, *Claqueta*. En red; disponible en <http://www.claqueta.es/articulos/generos-cinematograficos.html>.
- “Gloria Trevi”, *Wikipedia*. En red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Gloria\\_Trevi](http://es.wikipedia.org/wiki/Gloria_Trevi).
- GONZALO PRIETO, Raúl: “La representación de la actividad motriz en los orígenes de la fotografía”, *efdeportes.com*. En red; disponible en <http://www.efdeportes.com/efd53/foto.htm>,

- GÓMEZ CANO, Gerardo (2003): “El cine mexicano y su época de oro”, *El Siglo de Durango*. En red; disponible en <http://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/10651.el-cine-mexicano-y-su-epoca-de-oro.html>.
- GRASSI, Jorge: “El género musical latinoamericano. 2ª parte”, *HAMAL. Cátedra Alfredo Merino*. En red; disponible en [http://www.hamalweb.com.ar/2010/contenedor\\_txt.php?id=38](http://www.hamalweb.com.ar/2010/contenedor_txt.php?id=38).
- “Historia del cine”, *Wikipedia*. En red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_del\\_cine](http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_cine).
- *IMBD (The Internet Movie Database)*.
- INFANTE, Carlos (2002): “Busby Berkeley o la esencia del musical”, *Filomúsica*, no. 32. En red; disponible en <http://www.filomusica.com/filo32/busby.html>.
- “José José”, *Wikipedia*. En red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Jos%C3%A9](http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Jos%C3%A9).
- *La Gran Depresión*, en red; disponible en <http://www.grandepresion.com/>.
- “La música del recuerdo. Los años 60”, *México y su música del recuerdo*. En red; disponible en <http://lmiguel52.tripod.com/musicadelosaos60s/id14.html>.
- “La música en el cine mexicano de los años treinta”, *Cineblogia*. En red; disponible en <http://www.cineblogia.com/cine-independiente/la-musica-en-el-cine-mexicano-de-los-anos-treinta>.
- “La música rock”, *Angelfire*. En red; disponible en <http://www.angelfire.com/la/jabsnet/rock.html>.
- “Linterna mágica”, *Wikipedia*. En red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Linterna\\_m%C3%A1gica](http://es.wikipedia.org/wiki/Linterna_m%C3%A1gica).
- “Lucero (actriz)”, *Wikipedia*. En red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Lucero\\_\(actriz\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Lucero_(actriz)).
- “Luis Miguel”, *Wikipedia*. En red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Luis\\_Miguel](http://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Miguel).

- MARTIN, Adrian: “Mutaciones del cine musical. Antes, más allá y en contra de Hollywood” (fragmento), *Miradas. Revista del Audiovisual*. En red; disponible en [http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=445&Itemid=53](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=445&Itemid=53).
- MARTÍN, Raquel (2007): “Los mejores musicales de la historia del cine”, *Mujerhoy.com*. En red; disponible en <http://www.cosasdelcine.es/los-mejores-musicales-de-la-historia-del-cine/>.
- MAZA, Maximiliano (2006): “*Ahí está el detalle (1940)*”, *Más de cien años de cine mexicano*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. En red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/detalle.html>.
  - “El *cabrito western*”, *Más de cien años de cine mexicano*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. En red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/cabrito.html>.
  - “El fondo de la crisis”, *Más de cien años de cine mexicano*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. En red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/fondo.html>.
  - “Introducción”, *Más de cien años de cine mexicano*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. En red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/intro1.html>.
  - “La transición al sonoro en México”, *Más de cien años de cine mexicano*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. En red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/transicion.html>.
  - “Los años dorados de la época de oro”, *Más de cien años de cine mexicano*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. En red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/dorados.html>.
  - “Los inicios de la crisis”, *Más de cien años de cine mexicano*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. En red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/inicio.html>.

- “Máscara contra cabellera”, *Más de cien años de cine mexicano*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. En red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/mascara.html>.
- “1970-1975: El cine estatizado. Introducción”, *Más de cien años de cine mexicano*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. En red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/intro3.html>.
- “1976-1982: Los años de *Las ficheras*”, *Más de cien años de cine mexicano*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. En red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/ficheras.html>.
- “Rumberas y arrabal”, *Más de cien años de cine mexicano*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. En red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/rumbarr.html>.
- “Una nueva esperanza”, *Más de cien años de cine mexicano*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. En red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/nueva.html>.
- “Un reencuentro con el público mexicano”, *Más de cien años de cine mexicano*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. En red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/reencuen.html>.
- “Melodrama”, *Slideshare.net*. En red; disponible en <http://www.slideshare.net/hannayoke/melodrama-presentation>.
- “Music hall”, *Wikipedia*. En red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Music\\_hall](http://es.wikipedia.org/wiki/Music_hall).
- “Nace y se desarrolla el *Cinema Novo*”, *Cinema Novo*. En red; disponible en [http://cinemanovo.com.ar/nace\\_y\\_se\\_desarrolla.htm](http://cinemanovo.com.ar/nace_y_se_desarrolla.htm).
- “*Nouvelle vague*”, *Wikipedia*. En red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Nouvelle\\_vague](http://es.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_vague).
- ORDET, Sam (2008): “Una pequeña cronología del cine musical”, *Arrebato de cine original*. En red; disponible en <http://arreatodecineoriginal.blogspot.com/2007/11/cine-musical.html>.

- PAZ GAGO, José María (2000): “Escritores de cine. Nuevo cine y nueva narrativa latinoamericana”, *Slideshare.net*. En red, disponible en <http://www.slideshare.net/lili369/escritores-de-cine>.
- “Pedro Fernández (cantante)”, *Wikipedia*. En red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Pedro\\_Fern%C3%A1ndez\\_\(cantante\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Fern%C3%A1ndez_(cantante)).
- “Pedro Infante”, *Biografía gratis*. En red; disponible en <http://masbiografia.wordpress.com/page/6/>.
- “Pedro Infante”, *Biografía y vidas*. En red; disponible en [http://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/infante\\_pedro.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/infante_pedro.htm).
- PÉREZ BERNAL, Alejandra (2000): “Coctel para Angélica María por 50 años de trayectoria”, *El Universal.mx*. En red; disponible en [http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id\\_nota=6142&tabla=nuestromundo](http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=6142&tabla=nuestromundo).
- “Pérez Prado, su mambo y el cine mexicano”, *Noticine.com*. En red; disponible en <http://www.noticine.com/iberoamerica/36-iberoamerica/958-perez-prado-su-mambo-y-el-cine-mexicano.html>.
- “Periodo 1958-1964: Sexenio de Adolfo López Mateos”, *Blogspot*. En red; disponible en [http://sexenioadolfolopezmateos.blogspot.com/2010\\_05\\_01\\_archive.html](http://sexenioadolfolopezmateos.blogspot.com/2010_05_01_archive.html).
- PONCE, Ramón: “Al rescate del cine musical”, *Francesca Guillén*. En red; disponible en <http://francescaguillen.info/raices/notas-y-entrevistas/12-al-rescate-del-cine-musical.html>.
- RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos: *Del rancho al arrabal o cómo formar un estado-nación en el cine de la época de oro*. En red; disponible en [http://www-rohan.sdsu.edu/~jcramire/Del\\_rancho.htm](http://www-rohan.sdsu.edu/~jcramire/Del_rancho.htm).
- “Remake”, *Wikipedia*. En red; disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Remake>.

- RESÉNDIZ, Francisco (2010): “*Viernes de ánimo*, lo nuevo en suspenso mexicano”, *Homo Cinéfilus.com*. En red; disponible en <http://homocinefilus.com/viernes-de-anima-lo-nuevo-en-suspenso-mexicano/>.
- REYES C., Bladimir (2005): “El proceso de la investigación”, en ROMERO RODRÍGUEZ, Leticia del C., comp.: *Metodología de la investigación en ciencias sociales. Antología básica I*, Villahermosa, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
- “Rosa Carmina”, *Mitra Celebrities*. En red; disponible en <http://celebrities.mitrasites.com/imgs/rosa-carmina.html>.
- “Rumberas”, *El Universal.mx*. En red; disponible en [http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id\\_nota=2961&tabla=espectaculos](http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=2961&tabla=espectaculos).
- “Rumberas”, *Memoriando*. En red; disponible en <http://memoriadocumental.blogspot.com/2009/08/rumberas.html>.
- SÁNCHEZ, Gregorio: “Qué es el cine”, *Ocho y medio.info*. En red; disponible en <http://www.ochoymedio.info/article/9/Qu%C3%A9-es-el-cine/>.
- SÁNCHEZ, Paulina: “El rock en el cine mexicano: de *leitmotiv* a *soundtrack*”, *El Ojo que Piensa*. En red; disponible en <http://www.elojoquepiensa.net/index.php/articulos/133>.
- SEGOVIA, Claudia: “El melodrama musical de la edad de oro del cine latinoamericano”, *El Espectador Imaginario*. En red; disponible en <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/mayo-2010/investigamos/la-musica-del-amor.php>.
- “Tercera caída. Decadencia a todo color”, *Se Piensa*. En red; disponible en [http://sepiensa.org.mx/contenidos/s\\_i\\_lucha/s\\_luchal3/index\\_l3.htm](http://sepiensa.org.mx/contenidos/s_i_lucha/s_luchal3/index_l3.htm).
- URRERO, Guzmán (2009): “Pedro Infante y Jorge Negrete”, *Cine y Letras*. En red; disponible en <http://www.guzmanurrero.es/index.php/Clasicos-del-cine/Pedro-Infante-y-Jorge-Negrete.html>.

- “Vicente Fernández”, *Wikipedia*. En red; disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Vicente\\_Fern%C3%A1ndez](http://es.wikipedia.org/wiki/Vicente_Fern%C3%A1ndez).
- VIDAL BONIFAZ, Rosario: “El papel del Estado en el surgimiento del cine mexicano”, *Corre Cámara*. En red; disponible en [http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=noticias\\_detalle&id=2232](http://www.correcamara.com.mx/index.php?mod=noticias_detalle&id=2232).