



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

Un pequeño actor con una gran voz.

*La presencia de la radio en el cine
mexicano 1931-1945*

Informe Académico de Investigación

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA

DIANA MACHORRO NIEVES

ASESORA: DRA. VIRGINIA MEDINA AVILA

MÉXICO, D.F.

MAYO 2015





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

A la UNAM por la formación y experiencias que me brindó a lo largo de la carrera, además de la beca PAPIIT que me proporcionó a través del proyecto, en especial a la Dra. Virginia Medina, por haberme permitido colaborar con ella, fue una hermosa experiencia y un privilegio.

A la Filmoteca de la UNAM, gracias a Juan Manuel García y a la Lic. Antonia Rojas, por haberme facilitado todo el material que requerí para el trabajo. A la Biblioteca Samuel Ramos en la Facultad de Filosofía y Letras, en especial a Oswaldo, por facilitarme siempre la búsqueda de libros.

Al profesor Rafael Hernández, muchas gracias por todos sus comentarios y sus enseñanzas, pero sobre todo por haberme recordado a lo largo de estos meses lo que es el oficio del historiador, le agradezco toda su paciencia y sabios consejos que están plasmados en este trabajo.

A los sinodales Dra. Laura Edith Bonilla de León, Lic. José Felipe Coria Coral y Lic. Isaac García Vengas, estoy infinitamente agradecida con ustedes, primero por haberme aceptado y leído, segundo porque sus comentarios fueron una lección, muchas gracias por la paciencia y consejos.

Gracias a Dios por la familia que me dio y por la vida de Marco Aurelio, Marc gracias por ser mi lector de cabecera, gracias por tus ideas, consejos, pero sobre todo por todo tu apoyo y paciencia, tú estuviste conmigo desde el principio, me viste crecer y finalmente aquí está el resultado, gracias mi vida por motivarme a seguir y creer en mí, no tengo palabras para expresarte todo mi agradecimiento, todos en la vida necesitamos un testigo, gracias por ser el mío, te amo Marc.

A mis papás (*titos*) ustedes han sido un ejemplo de vida, sin ustedes no lo hubiera logrado, muchas gracias por su apoyo incondicional, gracias papás, los amo. A mis hermanos Lety, Josué, Bety, a mis sobrinos Willy, Leito, Josh, Ferchis y Mateo, ustedes han estado conmigo toda la vida, los quiero mucho familia, finalmente lo logre. A mis amigos por estar ahí cuando más los necesite.

Índice

	Pág.
Introducción	7
Capítulo 1. Panorama general de la Historia del cine y de la radio	
1.1. Los inicios del cine en México (1897-1920)	19
• Las primeras cintas mexicanas	22
1.2. La radio en México (1900-1930)	24
1.3. Cuando el cine habló (1929-1939)	29
• Crisis en el cine mexicano (1939-1940)	33
1.4. El auge de la radio mexicana (1930-1945)	34
1.5. La Época de Oro del cine mexicano	37
Capítulo 2. Proceso de selección del material	
2.1. Esquema de trabajo del Proyecto PAPIIT	41
• Fuentes filmográficas	46
2.2. Revisión y selección de <i>still</i> (Fotos fijas de películas)	49
2.3. Informe de Actividades	51
Capítulo 3. Sistematización de la información	
3.1. Captura del material hemerográfico	53
3.2. Filmografía	65
• Búsqueda y localización del material	66
• Captura del material	68
3.3. La Representación del mundo radiofónico en el cine/ La radio como elemento decorativo	71
• La radio en los diálogos	72
• Compositores o intérpretes	73
• Locutores o artistas que participaron radio-cine	73
• Material radiofónico adaptado al cine: radionovelas o canciones	73
Capítulo 4. La presencia de la radio en el cine	
4.1. <i>¿Adivina lo que es? ¿Con qué letra empieza? Empieza con la R...</i> La radio cómo imaginario colectivo	81
4.2. La radio como recurso narrativo del cine	82
• Música	83
• Transmisiones radiofónicas	86
• Noticias	89
• Narraciones deportivas	92

4.3.	Consciencia/Alter ego	97
Capítulo 5. La representación del mundo radiofónico en el cine		
5.1.	La radio como elemento decorativo	101
5.2.	Instalaciones-sets	105
5.3.	Espectáculo radiofónico	108
	• Concursos	108
	• Conciertos	109
	• Bailes	113
	• Locutor/presentador	115
	Conclusiones	117
	Bibliografía	121
	Fuentes hemerográficas	125
	Páginas electrónicas	125
	Filmografía	126

Cuando el cine era mudo, la radio aprendía a hablar. Cuando el cine empezó a hablar, la radio ya conversaba con soltura. Y sin embargo, el diálogo entre ellos, por extraño que parezca, siempre ha existido¹.

INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX y principios del XX, arribaron al país dos inventos que revolucionaron los hábitos y conductas de los mexicanos. El primero en llegar fue el cinematógrafo, que causó gran asombro entre la sociedad, por tal motivo lo nombraron “maravilla de la ciencia”². Sin embargo, a las imágenes proyectadas les faltaba el complemento auditivo, es decir, el murmullo, la voz, el sonido; ante esta limitante a partir de 1909 se acompañó a la película muda con música en vivo, pero “...música propiamente cinematográfica sólo la escuchamos en la película durante la presentación de los créditos, en las primeras escenas de ambientación, en una secuencia breve del cabaret y al término de la película, en el momento que la palabra ‘Fin’ surge en la pantalla”³.

El otro invento que también produjo conmoción entre los mexicanos fue el radio. El radio con una tecnología nueva y con técnicos de alto nivel, le proporcionó al cine la voz que le faltaba y el cine lo hizo visual. A partir de ese momento, el cine y la radio comienzan un camino juntos, retroalimentándose por medio de: compositores, artistas e incluso con la presencia física del aparato de radio para transmitir música y sonorizar segmentos cinematográficos.

A pesar de esta relación, los estudios sobre radio y cine, aun cuando abordan algunos de los temas analizados en este ensayo –la presencia de la radio en el discurso cinematográfico- lo hacen desde la perspectiva de uno de estos medios, supeditando el estudio en tanto que ayude a comprender el objeto del mismo, como en las obras de los investigadores Aurelio de los Reyes⁴, Patricia Joserin Auguste⁵ y Emilio García Riera⁶, estos autores, abordan el tema del cine y su maridaje con la radio, pero debido a que la relación radio-cine cae fuera de los límites de sus investigaciones, no profundizan en ella.

¹ Virginia Guarinos. “Cine y radio”. En: Rafael Utrera Macías (editor) (2002). *Cine, arte y artilugios en el panorama español*. Alicante, España, Fundación Virtual Miguel de Cervantes, s/p. En: <http://bit.ly/1i9xypJ> Fecha de consulta 13 de febrero 2015

² Aurelio de los Reyes. *Cine y sociedad en México 1896-1930*. Vol. I *Vivir de sueños 1896-1920*, México, UNAM-IIE, 1996, p. 25

³ Aurelio de los Reyes. *Medio siglo de cine mexicano: 1986-1947*, México, Trillas, 1989, p. 121

⁴ *Medio siglo de cine mexicano... op. cit.*

⁵ Patricia Jocerin Auguste. *La Radio en la Ciudad de México, 1939-1945*, México, el autor, 2006. [Tesis de licenciatura en Historia. UAM-Iztapalapa]

⁶ Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*. México, Era. 1971. Vol. 1-13

La carencia de un trabajo que trate la relación radio-cine y su importancia, provoca que no se ahonde en el ¿por qué y cómo se dio dicho vínculo? Así como los mecanismos sociales que permitieron que estos dos medios lograran un estrecho lazo.

El historiador Aurelio de los Reyes, aborda el tema de la música y sus artistas "...el acompañamiento musical, que en *Santa* provenía de la tradición teatral y radiofónica"⁷. Lo mismo sucede cuando se estudia a la radio, se hace constante referencia al cine, como Fernando Curiel en *¡Dispara Margot, dispara! Un reportaje justiciero de la radio difusión mexicana*, donde hace un estudio sobre la historia de la radio en México, mencionando datos importantes del desarrollo del cine.

Jorge Mejía Prieto en *Historia de la Radio y la Televisión en México* y María Antonieta Rebil Corella en *Perfiles del cuadrante: experiencias de la radio*, recopilan los testimonios de los artistas, de cómo fueron incursionando primero en la radio, después en cine y por último en la televisión.

El único estudio que aborda esta relación cine-radio, es el de la Dra. Virginia Guarinos, quién realizó una investigación sobre cine-radio en España, lo dividió de la siguiente manera: tecnología, adaptaciones, mundo representado y elemento narrativo; así mismo, también la Dra. Virginia Medina actualmente se encuentra en la realización del proyecto PAPIIT-ID 400412 *De todos la voz: El sueño sin hilos no ha finalizado*, apoyado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM, a través del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), la investigación⁸ busca desarrollar la historia de la radio y su intertextualidad con otros medios: prensa, literatura y cine.

- **Proyecto PAPIIT *De todos la voz. El sueño sin hilos no ha finalizado***

La Universidad Nacional Autónoma de México, es una institución productora de conocimiento y de disciplinas emergentes que responden a las necesidades actuales del país, es por eso que la UNAM, a partir de la rectoría de Pablo González Casanova se promovió la investigación, a través de los Consejos Técnicos de Humanidades e Investigación Científica, con sus respectivas coordinaciones. Es decir, con Pablo González Casanova "la estructura de investigación recibió un importante impulso, se diseñaron los organismos de coordinación y la investigación se institucionalizó como actividad, en tanto

⁷ Aurelio de los Reyes. *Medio siglo de cine mexicano, op. cit.*, p. 123

⁸ La investigación de la Dra. Virginia Medina no ha concluido, esto se explica más adelante.

en su práctica pasó a ser regulada por ciertos mecanismos y su ejercicio una parte de las rutinas universitarias"⁹.

En la década de los setenta con el rector Guillermo Soberón aumentaron las actividades académicas, fundándose el 12 de agosto de 1977 la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), así mismo se desarrolló la Academia de la Investigación Científica y el Conacyt. Incrementándose aún más las líneas de investigación y los recursos financieros para los proyectos, algunos apoyos se obtienen de patrocinadores nacionales o extranjeros, por tal motivo se creó la DGAPA con el propósito de integrar actividades de apoyo al personal académico, "con el fin de contribuir a la formación, actualización, superación y desarrollo del personal académico, así como estimular y reconocer su obra"¹⁰.

Actualmente los investigadores acceden "a fuentes de financiamiento para la investigación en bolsas que ha formado la propia Universidad a través del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) y a recursos que facilitan agencias externas, predominantemente el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt)"¹¹.

A pesar del precario presupuesto que tiene la Universidad, ésta ha logrado obtener un prestigio a nivel nacional e internacional por sus investigaciones y su nivel académico; en el año 2005 la Universidad destacó "entre las 20 mejores del mundo en el campo de las artes y las humanidades y entre las 100 mejores en el campo de la ciencia. Competir y mantenerse en las listas de las mejores, junto con otras de países que invierten cada vez más en educación superior e investigación científica no es algo sencillo"¹². Comentó en su libro el exrector Juan Ramón de la Fuente. Actualmente la situación económica del país y el bajo presupuesto que se destina a la educación, mermó el trabajo de los investigadores y como consecuencia la UNAM descendió en septiembre de 2014 a la posición 175¹³.

El presupuesto destinado para el año 2015 fue de 37 mil 756 millones de pesos¹⁴, del cual 25.7 se destinara para la investigación, a pesar de que es reducido el financiamiento, la UNAM a través de la DGAPA, sigue convocando a personal académico para que desarrollen investigaciones que contribuyan a la Máxima Casa de Estudios.

El presente informe es fruto de una de las tantas líneas de investigación que alberga la Universidad. Inscribiéndose en el proyecto PAPIIT con clave ID 400412 *De todos la voz. El*

⁹ Alejandro Canales. "La investigación en humanidades y ciencias sociales en la UNAM: los vértices de su organización". En Humberto Muñoz García. *La investigación humanística y social en la UNAM. Organización, cambios y políticas académicas*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades- M. A.-Porrúa, 2000, p. 33

¹⁰ <http://goo.gl/F7mq5Y>. Revisada en 10 de abril de 2015.

¹¹ Humberto Muñoz García, "Reorganización académica de la investigación humanística y social en la UNAM". En Humberto Muñoz García, *op.cit.*, p.81

¹² Juan Ramón de la Fuente. *Para entender la Universidad Nacional Autónoma de México. UNAM*, México, Nostra Ediciones, 2010, p. 51

¹³ En <http://bit.ly/1pjqW70>. Revisada el 26 de febrero de 2015.

¹⁴ *Ibid.*

sueño sin hilos no ha finalizado. Adscrito a la Facultad de Estudios Superiores (FES) Acatlán. Área de las Humanidades y de las Artes. Estudios sobre la radio, con duración 3 años (2012-2015). Modalidad: Investigación multidisciplinaria. Responsable Dra. Virginia Medina Ávila.

Los proyectos que desean acceder a un financiamiento (como el proyecto *De todos la voz*¹⁵), "se presentan a concurso y son evaluados por comités"¹⁶, una vez aprobado, se da un periodo para el desarrollo, la realización de la investigación y la entrega del producto final, en este caso la publicación del libro *De todos la voz. El sueño sin hilos no ha finalizado*¹⁷, a cargo de la Dra. Virginia Medina Ávila.

La encargada del proyecto es profesora ordinaria de la carrera de Comunicación, titular C, tiempo completo en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, ha colaborado en diferentes proyectos PAPIIT desde el año 2005, ese año fue corresponsable a lado del Dr. Manuel González Casanova en el proyecto titulado *Escritores del Cine Mexicano Sonoro*. En el año 2008 nuevamente contó con el respaldo del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica IN400108, con la investigación *Nuestra es la voz, de todos la palabra. Historia de la radiodifusión mexicana 1921-2010*¹⁸, el objetivo de la investigación fue divulgar la historia de la radiodifusión mexicana en todos sus aspectos: actores, artistas, productores, publicistas, locutores, escritores, técnicos, empresarios, estaciones comerciales y permissionadas, programas, legislación, organizaciones, cadenas y grupos de poder; además de su asociación con la vida social y cultural de México.

El anterior proyecto abrió nuevas líneas de investigación en el quehacer radiofónico nacional, dando pie a la investigación titulada: *De todos la voz...* que se centró en el estudio de la radio y su interacción con el cine, prensa y literatura. Teniendo el siguiente esquema preliminar:

LA VOZ RADIOFÓNICA EN LA PRENSA, LITERATURA Y CINE

- I. Radio y comunicación.
- II. Radio y Prensa
- III. Radio y Literatura
- IV. Radio y Cine

En el Protocolo de Investigación se especifica la modalidad del proyecto, síntesis, antecedentes, bibliografía, contribución, objetivos, hipótesis y metodología¹⁹.

¹⁵ Financiamiento UNAM-DGAPA \$600,000. (\$200.000 por año de duración).

¹⁶ Humberto Muñoz García, *op.cit.*, p. 83

¹⁷ Actualmente la investigación se encuentra en una fase intermedia. <http://bit.ly/17P5I5e>. Revisada el 26 de febrero de 2015.

¹⁸ Virginia Medina Ávila. *Nuestra es la voz, de todos la palabra. Historia de la radiodifusión mexicana 1921-2010*, México, DGAPA-UNAM-FES Acatlán, 2011

¹⁹ Protocolo de Investigación, PAPIIT 2012. Modalidad: Investigación Interdisciplinaria. Anexo 1.

El proyecto *De todos la voz...* fue multidisciplinario, por tal motivo la responsable convocó a profesores y alumnos de las siguientes carreras: Historia, Letras, Comunicación, Diseño, Sociología y MAC²⁰, para desarrollar las 4 líneas de investigación propuestas en el esquema preliminar. Cada participante se enfocó en una línea de investigación, el presente informe se inserta en radio y cine, teniendo como línea: “la radio como un actor cinematográfico, actores radiofónicos en el cine, radionovelas adaptadas al cine, canciones como argumentos fílmicos”²¹; dejando abierta la posibilidad de una investigación que surgiera durante el desarrollo y análisis de las fuentes consultadas para el proyecto.

Al quedar abierta la posibilidad de ampliar los tópicos de ésta relación, el presente informe siguió la relación cine-radio pero a través de la imagen y diálogos cinematográficos, por medio de una revisión sistematizada de películas mexicanas de 1931 a 1945, para observar dicha correlación, con la finalidad de que los investigadores que estén interesados en el maridaje que guarda el cine con la radio, no tengan la necesidad de observar una gran cantidad de películas para conocer esta relación.

Básicamente éste informe utilizó como fuente principal el cine, porque son las imágenes las que nos dan a conocer “los elementos de la vida material, las formas de convivencia, los prejuicios en las relaciones sociales y las formas de vivir la sociabilidad...”²² y así observar cómo se proyectó y reflejó a la radio, porque “el cine funciona como testigo de las formas de pensar y de sentir de una sociedad.”²³ Al ser un testigo, registró las formas de concebir, de comprender o entender a la radio, a través de elementos expuestos de forma consciente e inconsciente, lo cual nos permite acceder a planos sociales no perceptibles en fuentes escritas, por ello, que el presente informe toma en cuenta las fuentes fílmicas como una forma de abordar la relación que guardan la radio y el cine.

La revisión filmográfica comienza en 1931, precisamente el año que se considera que nació el cine sonoro en México, con la película *Santa* de Antonio Moreno, 1931, ésta fue un claro ejemplo de cómo “... los cineastas recurrieron a los autores musicales radiofónicos y de obras de teatro para musicalizar sus películas”²⁴. Con la llegada de la televisión el vínculo que guardaba el cine con la radio se modificó, es por eso que la temporalidad del informe se limita a los años de 1931 a 1945.

La década de los treinta fue trascendental para la radio, debido a la proliferación de estaciones, entre las que destacó la XEW. Acontecimiento que se ve reflejado en la

²⁰ Matemáticas aplicadas y computación.

²¹ *Protocolo de Investigación... op.cit.*, p. 1

²² Pilar Gonzalbo Aizpuru. *Introducción a la historia de la vida cotidiana*, México, El Colegio de México, 2006, p.12

²³ Michele Lagny. *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch Comunicación, 1992, p. 187

²⁴ Aurelio de los Reyes. *Medio siglo de cine mexicano... op. cit.*, p. 141

película *La familia Dressel*²⁵ de Fernando de Fuentes en 1935, en el que algunas escenas se desarrollan en los estudios de la XEW.

Al iniciar la década de los cuarenta, “...el cine mexicano se hallaba en plena expansión [...], el cine era un excelente negocio y los estudios cinematográficos no paraban de producir películas”²⁶, no obstante al iniciar 1945 se da un descenso notable en la realización de cintas, debido sobre todo al impacto del fin de la Segunda Guerra Mundial. “A lo largo de los años cuarenta, directores, guionistas, actores y el resto de profesionales [en Estados Unidos] se vieron en una política de producción compleja, intensa y diversificada impuesta por los Estudios y los productores”²⁷. Imponiéndose como el único país donde se producían de forma industrial películas, invadiendo el cine norteamericano los países europeos que eran incapaces de frenar la comercialización de los filmes norteamericanos. Además, en la década de los cuarenta comenzaron las pruebas televisivas, fenómeno que impactó a México en 1950 con la primera transmisión de Rómulo O’Farrill con la estación XHTV Canal 4. La televisión fue gradualmente conquistando algunos de los espacios de la radio en la pantalla grande. Un ejemplo es la película *El supersabio*²⁸ de Miguel M. Delgado en 1948, donde el personaje señala convencido: “...prensa, radio, televisión, usaré todos los medios”.

Con el ascenso al poder de Miguel Alemán se dieron cambios considerables dentro de la industria, al decretarse la Ley de la Industria Cinematográfica, se dejó a la Secretaría de Gobernación, por conducto de la Dirección General de Cinematografía, el estudio y resolución de los problemas relativos al cine. Esta decisión afectó negativamente el desarrollo del cine mexicano.

En tanto la radio mexicana, durante la Segunda Guerra Mundial, tuvo un problema llamado “crisis de refacciones” y Radio Programas de México (RPM) fueron los encargados de proveer refacciones a sus afiliadas. En México el encargado de negociar fue Emilio Azcárraga Vidaurreta, quién trataba directamente con la NBC en Nueva York, esto provocó que un gran número de estaciones se afiliara a RPM.

A partir de 1945 “...las dos grandes cadenas de radio que existían en México: XEW-NBC y XEQ-CBS (integrada a RPM, S.A.) dejaron paulatinamente de fundar estaciones radiofónicas ante la posibilidad próxima de instalar estaciones de televisión”²⁹.

Tomando en cuenta todos estos factores que impactaron ambas industrias, el fin cronológico de esta investigación se fijó en 1945, año clave para los tres medios, pues tras la conclusión del conflicto bélico, el cine, la radio y la televisión, tuvieron desarrollos importantes. Y la televisión pasó a formar parte del imaginario colectivo, rivalizando con

²⁵ *La Familia Dressell*. Fernando de Fuentes, Impulsora Cinematográfica, S.A, 1935, 90 minutos.

²⁶ José Agustín. *Tragicomedia Mexicana*, Volumen I, México, Edit. Planeta, 1998, p. 28

²⁷ Luis Deltell Escolar “La producción cinematográfica en tiempos de conflicto (1940-1949)”. En Emilio C. García Fernández, coord. *Historia del cine*, Madrid, Editorial Fragua, 2011, p. 211

²⁸ *El supersabio*. Miguel M. Delgado, Posa Films, 1938, 1:08:53-1:09:23.

²⁹ Fátima Fernández Christlieb. *Los medios de difusión masiva en México*, México, Juan Pablos Editor, 1982, p. 96

la radio y el cine, fenómeno apreciable con mayor claridad, a partir de la década de lo cincuenta.

Ese año facilita el manejo de la información en torno a la relación radio-cine, teniendo un distanciamiento claro y preciso, para una correcta interpretación, sin que influyan otros elementos que distorsionen el estudio.

De la revisión filmográfica se construyó un ensayo histórico, donde se plasmaron casi todos los elementos encontrados en las cintas del periodo que comprenden los años de 1931 a 1945. Donde se observan como el cine poco a poco adquirió o reflejó elementos de la radio, en inicio como elemento decorativo, después como transmisor de música, eventos y noticias, sirviendo de apoyo al discurso cinematográfico como reflejo de la estrecha relación que se dio entre ambos medios, con la presencia física y sonora de la radio.

- **Capitulado**

El trabajo está dividido en 5 capítulos. El primero es el panorama de la época, que tiene como eje rector en forma breve y general la historia de la radio y el cine, ya que lo que se pretende no es hacer una historia de ambas industrias, sino resaltar el fenómeno social al momento de su arribo a México y su evolución, e ir observando el vínculo que existió desde su nacimiento.

En el segundo capítulo expone el esquema de trabajo del proyecto PAPIIT *De todas la voz: El sueño sin hilos no ha finalizado*; cuyo objetivo es contribuir a la construcción de la historia del radio y la interacción con otros medios visuales y lingüísticos: prensa, literatura y cine; en este apartado se describe como fue el proceso de selección de las películas y las actividades realizadas.

El tercer capítulo es la columna vertebral del trabajo, porque en éste apartado se describe como se trabajó la información, a partir de una revisión sistematizada de las películas, que derivó en una base de datos, que contiene todas las películas revisadas, resaltando aquellas en las que se hace referencia o se menciona la radio. Se creó además, una serie documental que permite observar la presencia de la radio en el cine, de tal manera que esto facilite y contribuya al trabajo de los investigadores del proyecto, proporcionando una herramienta valiosa de consulta, acelerando con ello las tareas de investigación.

El cuarto capítulo es “el conjunto de imágenes cinematográficas que despliegan ante nuestros ojos el movimiento de la cotidianidad”³⁰, en base a la información recabada del capítulo anterior, en esta parte se observa la relación cine-radio y cómo se integró al discurso narrativo del cine como un “elemento informador por el que el personaje o el

³⁰ Pilar Gonzalo, *op. cit.*, p. 16

espectador se enteran de sucesos importantes para sus vidas”³¹, lo que conlleva a que el radio empieza a interactuar con los personajes, de tal forma que se convierte en un actor cinematográfico, e incluso interviene como conciencia de los personajes.

El capítulo final, versa sobre la forma en la que el cine adoptó al radio como un elemento decorativo como reflejo de la cotidianidad de las personas, de ahí que estuviera presente en muchas escenas, apareciendo incluso en primer plano, en los años treinta y cuarenta del siglo pasado, además se recrearon o integraron escenarios de estaciones radiofónicas, así como el espectáculo que se escuchaba: concursos, conciertos y bailes.

La investigación no tuvo como propósito la simple acumulación y compilación de datos (que también son tareas del historiador) sino mostrar mediante el análisis de la información sistematizada la utilidad de esta, como una herramienta y fuente para observar como el radio era utilizado o conceptualizado en la vida cotidiana de la época o en el imaginario colectivo. Mostrando como el cine es una valiosa fuente de información para la investigación histórica, mayor aún, cuando es utilizada con una metodología rigurosa que permita extraer datos concretos.

Al final se adjunta un disco compacto con los anexos mencionados en el cuerpo del informe, como los periódicos revisados, las películas consultadas y el archivo en Excel que contiene todas las cintas que guardan la relación cine-radio.

Parte importante en este trabajo fue la UNAM así como en mi formación profesional, por tal motivo a continuación realizo una breve reseña sobre ésta Institución, que ha albergado y fomentado la investigación por medio de financiamientos otorgados por medio de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) a través del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), creados con el propósito de impulsar el desarrollo de la investigación en la Universidad Nacional Autónoma de México, institución comprometida con la sociedad mexicana que ha atestiguado los cambios más importantes del país. Por tal motivo, éste apartado tiene el propósito de resaltar a grandes rasgos, el papel que ha desempeñado la Universidad en la historia de México, porque finalmente el proyecto del que deriva éste informe pertenece a ésta Máxima Casa de Estudios.

³¹ Virginia Guarinos, *op. cit.*, s/p.

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

La Universidad Nacional de México fue fundada el 22 de septiembre de 1910, en el seno del gobierno de Porfirio Díaz, el cual destinó un “ejercicio fiscal 1910-1911, 50 mil pesos para la instalación e inauguración; a su vez, la institución dispuso de otros 30 mil pesos para usar de sus bienes propios”¹, a pesar de todos los problemas políticos y sociales que tenía el país en esos años, no se dejó de apoyar a la Universidad. Sin embargo, este presupuesto se vio mermado por la Revolución Mexicana, al no lograr la institución, estructuras de educación superior que sirvieran de apoyo a la realización de reformas sociales que el país necesitaba en ese momento².

Conforme se iban superando los conflictos bélicos de la Revolución, en 1917 nació un nuevo orden político que buscó restablecer la paz para la formación de un nuevo Estado³. Los primeros atisbos de organización para conformar el nuevo gobierno posrevolucionario⁴ se gestaron a partir de la creación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) en 1929, ese mismo año el Estado y la Iglesia lograron acuerdos que pusieron fin a la Guerra Cristera (1926-1929).

En el ámbito educativo, la Universidad y el Estado después de la Revolución tuvieron muchos problemas, que derivaron en una huelga en la Facultad de Derecho, simultáneamente los alumnos de la Preparatoria se manifestaron en contra de la reforma al plan de estudios, el 28 de mayo de 1929, se realizó una manifestación de estudiantes por todo el país, ese día, el presidente Emilio Portes Gil concedió la autonomía a la Universidad. La cual consistió en la “pluralidad y libertad de cátedra e investigación, la capacidad de gobernarse a sí misma, de organizarse administrativa y académicamente, y a la potestad de cuidar sus instalaciones por sus propios medios”⁵.

La autonomía colocó a la Universidad “en una posición precaria frente al Estado, fue una especie de marginación de la institución decidida por un régimen que en aquellos momentos concedía mayor prioridad a la educación básica y a la educación técnica de orientación popular”⁶, impulsado por el gobierno Cardenista como parte del proceso de industrialización nacionalista donde se

¹ Elena Gallegos, coord. *Los 100 años de la UNAM*, México, La Jornada, 2010, p. 42

² Gilberto Guevara Niebla. “La educación superior en el ciclo desarrollista de México”. En *Cuadernos Políticos*, núm. 25, México, ediciones Era, p. 54. En Salvador Martínez. *Centenario de la UNAM. Estado y Universidad Nacional. Cien años de conciliaciones y rupturas*, México, Porrúa, 2010, p. 75

³ *Vid.*, Álvaro Matute. *Historia de la Revolución Mexicana, 1917-1924: las dificultades del nuevo estado*, México, El Colegio de México, 1995, p. 3

⁴ *Vid.*, Pablo Escalante Gonzalbo et al. *Nueva Historia mínima de México ilustrada*, México, Secretaría de Educación del Distrito Federal- Colegio de México, 2008, p. 458

⁵ Elena Gallegos, *op. cit.*, p. 50

⁶ Gilberto Guevara Niebla. *La rosa de los cambios. Breve historia de la UNAM*, México, Cal y Arena, 1990, p. 41

... exigía un sistema educativo que le proporcionara el número de técnicos y especialistas necesario para resolver tanto los problemas como las necesidades tecnológicas. Ante el hecho de que la Universidad no sólo no producía ese tipo de profesionistas sino que, además, se consideraba el trabajo manual como un trabajo de 'segunda' y degradante⁷.

En 1935 la Universidad vuelve a tener conflictos con el Estado, superándose satisfactoriamente con la rectoría de Chico Goerne (1935-1938), quien encabezó una manifestación a favor de la expropiación petrolera en 1938, con éste hecho se inauguró la relación entre universitarios y gobernantes del país.

En 1937 como antesala de la buena relación Universidad-Estado, el 14 de Junio se creó la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM con las instalaciones de Radio Universidad Nacional, inaugurado por el rector Luis Chico Goerne. El primer director fue Lic. Alejandro Gómez Arias, a ésta estación le correspondió las siglas XEXX. En 1939 cambió sus siglas a XEUN. Hasta mayo de 1956, Radio Universidad mantuvo su programación en horario de 16:00 a 23:00 horas, de lunes a sábado⁸.

Por otro lado, a nivel mundial se vivió una atmósfera bélica, primero la Guerra Civil Española (1936-1939) y después la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Ante tales conflictos México concedió asilo político a favor de los republicanos españoles, dando prioridad "a quienes estuvieran en peligro de ser juzgados en España por delitos del orden político"⁹. A los españoles se les albergó, con la condición de que "no se afectarán los intereses de los trabajadores mexicanos"¹⁰, incorporándose a diferentes actividades¹¹, en el ámbito académico e intelectual, fueron acogidos por la Universidad Nacional Autónoma de México, la Casa de España y otras universidades privadas.

Algunos españoles se integraron a la plantilla docente de la Universidad, forjando nuevos investigadores en el ámbito filosófico, histórico y científico. Éste arribo fue decisivo para la UNAM, que se vio permeada de nuevas ideologías y avances científicos que beneficiaron en un primer momento a los alumnos y académicos, después a la sociedad mexicana. Igualmente se integraron a tareas artísticas, desde la música hasta las artes plásticas y escénicas, como el cine¹², la fotografía, el periodismo, etc.

A lo largo de los años la UNAM, ha pasado por una serie de transformaciones que la han forjada y llevado a cambios trascendentales para su crecimiento; como fue la publicación de la Ley Orgánica de la Universidad en enero de 1945, supliendo la de 1929. En la nueva Ley se estableció una Junta de Gobierno, un Patronato, señalando como máximas autoridades al rector y al Consejo Universitario, gracias a la Ley Orgánica se

⁷ Elena Gallegos, *op. cit.*, p. 42

⁸ *Vid.*, <http://goo.gl/4m5xTz>. Consultada 10 abril de 2015

⁹ Fernando Serrano Migallón. *La inteligencia peregrina. Legado de los intelectuales del exilio republicano español en México*, México, El Colegio de México, 2009, p. 94

¹⁰ *Ibidem*, p. 95

¹¹ *Vid.*, Clara E. Lida. *Caleidoscopio del exilio: actores, memoria, identidades*, México, COLMEX, 2009

¹² En el cine se agregaron directores y técnicos, como lo narra Juan Bustillo Oro en su libro *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional. 1984

reconoció a los investigadores como figuras relevantes en el cumplimiento de los fines universitarios que son tres: “impartir docencia, realizar investigación y la extensión de la cultura. La primera se realizará en facultades y escuelas, la investigación en centros e institutos y la tercera a través de institutos y departamentos”¹³. Ese año se creó un proyecto para la construcción de Ciudad Universitaria.

A partir de la década de los cuarenta del siglo pasado, la UNAM comenzó un periodo de estabilidad y de buena relación con el Estado, como resultado de éste nuevo vínculo, en 1946 con el presidente Miguel Alemán dispuso recursos financieros para el proyecto de construcción de Ciudad Universitaria. En 1948 se iniciaron las primeras obras de infraestructura, y el 5 de junio de 1950 se colocó la primera piedra, en una ceremonia presidida por el rector Luis Garrido, fue hasta el 20 de noviembre de 1952 la inauguración oficial de Ciudad Universitaria a cargo del presidente Miguel Alemán.

En los años sesenta la relación con el Estado fue diferente, impactando a la Universidad los acontecimientos del 2 de octubre de 1968. Primero fue la matanza en la Plaza de las Tres Culturas, después las persecuciones y aprehensiones a estudiantes que no cesaron en el curso de 1969¹⁴, la vida universitaria no volvió a ser la misma después de tales actos.

Después de los años sesenta comienzan los financiamientos para promover la investigación en la Universidad, fomentando la innovación tecnológica para la formación de grupos de investigación en los Institutos y Facultades, con proyectos de investigación e innovación tecnológica, que no han cesado hasta nuestros días.

Las tareas principales de la Universidad Nacional Autónoma de México son: la docencia, la investigación y la difusión de la cultura. Estas labores ejercidas a lo largo de su historia le han valido el reconocimiento como la Universidad más grande e importante de México e Iberoamérica, gracias al prestigio académico, pero sobre todo a sus aportaciones científicas, tecnológicas, sociales y humanistas¹⁵, ubicándola en el *ranking web*¹⁶ como la segunda Universidad de América Latina y a nivel mundial en la posición 56.

¹³ Elena Garrido, *op. cit.* p. 114

¹⁴ *Vid.*, Jesús Silva Herzog. *Una historia de la Universidad de México y sus problemas*, México, Siglo Veintiuno, 1974, pp. 150-185

¹⁵ *Vid.*, Ruy Pérez-Tamayo. *Acerca de la universidad*, México, El Colegio Nacional, 2011 y Raúl Domínguez. *Panorama general de la investigación en institutos y centros de humanidades de la Universidad Nacional durante el siglo XX*, México, Porrúa, 2007. Así mismo: <http://bit.ly/18z6D5c>, <http://goo.gl/F7mqsY>, <http://bit.ly/1G4EL6S> y www.unam.mx. Revisadas el 26 de febrero de 2015.

¹⁶ En <http://bit.ly/1hShCop>, consultada el 26 de febrero de 2015.

La Historia de una película suele ser la Historia de una pasión individual capaz de poner en movimiento a un equipo. Desde que nace la idea, hasta verla reflejada en una pantalla, hay innumerables desasosiegos, peripecias, frustraciones y esperanzas¹.

1. PANORAMA GENERAL DE LA HISTORIA DEL CINE Y DE LA RADIO

1.1. Los inicios del cine en México (1897-1920)

A finales del siglo XIX, el mundo experimentó adelantos tecnológicos como la aparición de la radio y el cine, que junto con la invención del teléfono, el telégrafo inalámbrico, el ferrocarril, el automóvil (éste impactó hasta después de 1910 con el modelo T), etc., facilitando el proceso de comunicación entre los hombres.

Estos avances científicos nacieron en el seno de sociedades inmersas en un proceso de “expansión industrial y tecnológica de las naciones más desarrolladas”². México abrió sus puertas a la nueva tecnología que el mundo estaba ofreciendo, esto se debió en parte a que el gobierno de Porfirio Díaz fue progresista, pues “la dictadura encontrara en la filosofía positivista, desarrollada por Auguste Comte, la justificación diríase científica de sus formas y estructuras de poder”³.

El cinematógrafo no fue el único invento que exhibió imágenes animadas, lo hicieron también el *Kinetoscopio* y el *Vitascopio*, ambos del estadounidense Thomas Alva Edison. En otras partes del mundo se dieron inventos similares, en Inglaterra el *Teatragrafo* de Robert William Paul, el *Bioscopio* de los alemanes Max y Emil Skladanowsky, etc. De los anteriores, sólo los inventos de Alva Edison y el de los hermanos Lumière arribaron al país, siendo el cinematógrafo el que logró trascender, primero en Europa y después en algunas partes de América.

El *Kinetoscopio* de Edison fue el primero en llegar a México, lo hizo en enero de 1895, pero no logró penetrar en la sociedad mexicana, porque únicamente podía ser contemplado por una sola persona, ésta “se inclinaba sobre el mueble [del *Kinetoscopio*], fijaba la vista en la mirilla y observaba las minúsculas figuras que se iluminaban ante sus ojos y se movían rápidamente”⁴.

Por su parte, el cinematógrafo de los hermanos Lumière llegó en julio de 1896, con Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard, como representantes de la casa de los hermanos

¹ Carmen Toscano. *Memorias de un mexicano*, México, Fundación Carmen Toscano, 1993, p. 149

² Lucila Hinojosa Córdova. *El cine mexicano: de lo global a lo local*, México, Editorial Trillas, 2003, p. 17

³ Eduardo de la Vega Alfaro. *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*, México, Universidad de Guadalajara, 1991, p.13

⁴ Juan Felipe Leal. “1896: El vitascopio y el cinematógrafo en México”. En *Anales del cine en México, 1895-1911*, México, Juan Pablos-Voyeur, 2006, Vol. 2, p. 21

Louis y Auguste Lumière⁵, ellos fueron los que dieron a conocer el maravilloso invento, primero lo mostraron a la élite porfiriana, quienes quedaron sorprendidos, después lo dieron a conocer a la sociedad. El cinematógrafo se proyectó, como en el teatro, se acomodaba al público en butacas, para contemplar la pantalla, donde se mostraban las imágenes animadas; el aparato solo pesaba cinco kilos y servía al mismo tiempo de proyector y toma-vistas, siendo más fácil de transportar, a diferencia del Kinetoscopio.

En un principio lo que se mostró fueron las llamadas “vistas”⁶ (imágenes en movimiento), estas tenían diferentes temáticas, ya que no se contaba con un modelo o una escuela a seguir, sino que se proyectaba lo que se captaba con el lente, esto podía ser naturaleza, gente, bailarinas, etc., los temas eran variables.

Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard durante su estancia en México filmaron alrededor de 32 *vistas*, Rosario Vidal⁷ las cataloga de la siguiente manera: “escenas cotidianas” (*Alumnos de Chapultepec desfilando, Escena de los baños Pane*), “cuadro folclóricos” (*Jarabe tapatío, Pelea de gallos*), cintas “indigenistas” (*Desayuno de indios, Grupo de indios al pie del árbol de la noche triste*), “estampas campestres” (*Un amansador, Baño de caballos*), “estampas militares” (*Carga de rurales en la Villa de Guadalupe, Proceso del solado Antonio*).

Los enviados de los Lumière filmaron actividades oficiales del presidente Díaz, como: paseando a caballo, subiendo a la calesa, caminando con sus ministros, etc., satisfaciendo la “curiosidad de turistas, y por la otra, al nacionalismo mexicano y la vanidad de la gente”⁸, principalmente la del presidente Porfirio Díaz, filmado en diferentes escenas de su vida, (*El Presidente de la República saliendo en coche del Castillo de Chapultepec, El Presidente de la República y sus ministros en el Castillo de Chapultepec, etc.*)⁹.

A pesar de que los emisarios de los Lumière promocionaron el cinematógrafo, no lograron en un primer momento que fuera un espectáculo masivo, debido a que no todos podían acceder a las salas. “En efecto: el mexicano de las clases más humildes, no supo del prodigioso invento hasta que los señores Pugibet y Moulinié efectuaron, con fines exclusivamente publicitarios, las primeras funciones gratuitas en las pantallas al aire libre”¹⁰.

La otra problemática a la que se enfrentaron los exhibidores fue que en México no se fabricaba película virgen, ni ingredientes químicos para revelar y copiar, mucho menos se contaba con los aparatos para tomar y exhibir las películas. Además no era fácil adquirir

⁵ Juan Felipe Leal. *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910*, México, UNAM, 1993, p. 13

⁶ Vistas: “cintas breves que eran sobre todo cuadros animados”. Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*, México, M. Á. Porrúa, 2010, p.76

⁷ *Ibidem*, p. 77

⁸ Aurelio de los Reyes. *Medio siglo de cine mexicano: 1896-1947*, México, Trillas. 1989, p 11

⁹ *Vid.*, Aurelio de los Reyes. *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, México, Filmoteca de la UNAM, 1986

¹⁰ Humberto Gómez Landero. *Origen del cine mexicano (Apuntaciones Históricas)*. En Ricardo Rangel, Rafael E. Portas. *Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1897-1955*, México, Publicaciones Cinematográficas, 1955, p. 31

un equipo Lumière, quién lo hacía, estaba condenado a depender de los inventores de por vida¹¹.

Esto provocó que el interés decayera rápidamente, como consecuencia de ésta dependencia, y al no poder obtener rollos de celuloide y demás insumos, las películas nacionales comenzaron a escasear, las ya existentes eran pocas, lo que ocasionó que el público demandara novedades, deviniendo en que las cintas se proyectaran como complemento de programa, unas pocas tuvieron el honor de ser programadas solas.

Por tal motivo, se empezó a combinar en los “locales cines”, variedades teatrales, decidiendo los exhibidores, intercalar las películas nuevas con las anteriores, además incluyeron “piezas breves de música clásica, solistas de violín o piano, dúos, tríos, cuartetos, tenores, sopranos, barítonos”¹², etc.

A pesar de las adversidades, algunos exhibidores lograron producir y presentar su material como vistas de localidades y de su gente, continuando los derroteros de los Lumière, entre ellos estuvieron: Ignacio Aguirre, Salvador Toscano, Guillermo Becerril, Manuel Aguirre y Jorge Stahl, los franceses Moulinié y Churrich, radicados en México; logrando superar el desabasto de cámaras, materiales de exhibición y película virgen.

Salvador Toscano al sortear esas dificultades se dedicó a mostrar a México y a recorrer diferentes lugares, anunciándose de la siguiente manera: “Con oportunidad se avisará el día y lugar que se tomarán algunas vistas de esta localidad. Esta empresa se encarga de sacar cintas para particulares, para recuerdos de familia, como entierros, bodas, bautizos, etc”¹³. Comenzó en un primer momento proyectando cintas cortísimas, después sus películas tuvieron una mejor calidad y una mayor duración, logrando en 1898¹⁴ filmar una versión de *Don Juan Tenorio*, considerada como la primera cinta de ficción por contener un “argumento real”¹⁵. Pero esta no fue la única cinta de ficción rodada, también se realizaron, *Gavilanes aplastados por una aplanadora* (1904) del mismo Toscano¹⁶ y *Time is Money* (1903) de Mongrand, quien exhibió después dos cuadros sobre episodios nacionales.

A principio de 1900 funcionaban en la capital 22 salas, algunas permanentes, otras eran carpas o jacalones, como consecuencia de ésta expansión, el precio de la entrada se abarató, en virtud de la competencia, pero algunas salas no pudieron competir y tuvieron que cerrar por lo que sus dueños se dedicaron a la trashumancia¹⁷.

¹¹ Stephen H. Haber *Industria y subdesarrollo. La industrialización de México, 1890-1940*, México, Alianza Editorial Mexicana, p. 18

¹² Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano... op. cit.* p. 17

¹³ *Ibidem*, p. 54

¹⁴ Emilio García Riera. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, Ediciones MAPA-CONACULTA-IMCINE-CANAL 22-Universidad de Guadalajara, 1998 p. 26, maneja el año de 1899.

¹⁵ José M. Sánchez García “Bosquejo Histórico y Gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era Muda”. En Ricardo Rangel, *op. cit.*, p. 39

¹⁶ Carmen Toscano enumera las películas exhibidas en: *Memorias de un mexicano, op. cit.*, pp. 50-52

¹⁷ *Vid.* Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1920*, vol. 1, México, UNAM-IIE, 1996, pp. 34-35

El cine trashumante generalizó el uso de complementos de programas para que los espectadores no se aburrieran de ver las mismas cintas, ocasionando que el cine se comenzará a asociar a la música y a los cantantes, así como al espectáculo de variedad. Después estos elementos fueron integrados completamente al celuloide, primero en su etapa muda y finalmente en la etapa sonora, donde tuvieron su máxima expresión.

- **Las primeras cintas mexicanas**

En la primera década del siglo XX, el cine ya no era una novedad, sin embargo se estableció como un espectáculo con tendencias nuevas, surgiendo el concepto de “cine-verdad” que buscó retratar los aspectos de la realidad, sin lograr su objetivo, porque conforme avanzó el tiempo se evadía esa realidad porfiriana con la finalidad de

... entregarse al sueño de una sociedad ‘en paz, orden y progreso’, según rezaba el lema porfiriano. Las películas hechas a partir de 1906 plasman la imagen de la ‘belle époque’, que se inicia durante el último periodo presidencial de Díaz, que va de 1904 a 1910. La producción nacional evitó paulatinamente la exhibición de hechos desagradables¹⁸.

Fue así, como poco a poco desaparecieron de los catálogos los aspectos que entraban en conflicto con la imagen que el régimen porfirista deseaba proyectar, como: los barrios bajos, las salidas de los obreros de las fábricas, y todo aquello que mostrara la miseria de la sociedad. Los camarógrafos se esforzaron por dar a conocer imágenes del progreso¹⁹, que no contravinieran al gobierno.

El desarrollo que alcanzó el cine al finalizar la primera década del siglo XX, se vio interrumpida por la lucha armada que conmocionó al país en todas las esferas de la vida nacional, no siendo el cine una excepción. Durante el periodo revolucionario los camarógrafos volcaron su interés a filmar escenas de enfrentamientos entre las diferentes facciones, con una visión cercana al documental, que respondió al vaivén de la política nacional. Como lo narra el siguiente anuncio: “*La campaña constitucionalista*, que merece ser conocida por todo el público de Mérida. Aparte del interés palpitante de actualidad que esta película tiene; aparte, asimismo de su importancia histórica, pues por la pantalla desfilan los personajes más notables de esta última etapa de la historia patria...”³²

A partir de 1916, comenzó una corriente de producción que ha sido definida como “nacionalismo cinematográfico” porque recibió el apoyo del gobierno encabezado por Venustiano Carranza y como parte de las medidas de fortalecimiento en el poder, solo permitió la realización de documentales que exaltarán al nuevo gobierno, las cintas:

¹⁸ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano...* op. cit. p. 27

¹⁹ Durante el porfiriato las ideas de Auguste Comte, fueron acogidas porque se apegaban a los proyectos de nación que se buscaba en el siglo XIX. “El progreso político, moral e intelectual son inseparables del progreso material.” John Bury. *La idea del progreso*, Madrid, Alianza, 1971, p. 299

³² *El Entreacto de Mérida*, Yucatán, sábado 16 de enero de 1915. En Juan Felipe Leal. *El documental nacional de la Revolución mexicana*, México, Juan Pablos Editor-Voyeur, 2012, p. 16

Reconstrucción Nacional y Patria Nueva dirigidas por Ezequiel Carrasco en 1917, tuvieron la finalidad de enaltecer el nacionalismo, que pretendía servir “para dar ejemplo de disciplina y fervor cívico a las tropas de un nuevo ejército nacional...”³³

Venustiano Carranza para demostrar su total apoyo a la industria cinematográfica, autorizó a la “Dirección General de Bellas Artes para comprar un aparato cinematográfico y películas, y de levantar un *atelier* en la azotea de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral para la ‘impresión’ de películas de argumento”³⁴, alcanzando una producción de 38 filmes de ficción entre 1917 y 1920, logrando un promedio anual de 10 largometrajes. El apoyo que ofreció el gobierno fue infructuoso debido a que Hollywood producía un volumen anual de 800 largometrajes de ficción, que no tardó en penetrar en el mercado mexicano, ante tal desventaja, los exhibidores mexicanos no lograron competir contra Hollywood.

El potencial de los estudios de Hollywood radicaba en la integración vertical de todo el proceso de creación de una película. “La industria cinematográfica estadounidense logró desarrollar un complicado sistema para controlar la producción, distribución y exhibición de películas, es decir, que su trabajo empezaba en la grabación del filme y terminaba cuando éste era mostrado a los espectadores”³⁵. México jamás pudo competir contra este sistema de producción y distribución.

El historiador Aurelio de los Reyes detectó cuatro corrientes en la producción nacionalista de argumento que comienza en 1916: “El nacionalismo cosmopolita” que trató de mostrar asuntos claramente inspirados en las películas italianas de divas, enmarcadas en escenarios naturales como: *Luz* (1917?)³⁶, *Tríptico de la vida moderna*, (Manuel de la Bandera, 1917), *La tigresa* (Enrique Rosas, 1917).

“El nacionalismo costumbrista” dividido a su vez en “costumbrismo romántico” como *Triste crepúsculo y Barranca trágica* (Manuel de la Bandera) y “costumbrismo realista” y “naturalista”: *Santa* (Luis G. Peredo, 1918), *La llaga* (Luis G. Peredo, 1919). Por último el “nacionalismo historicista”, referido a las épocas prehispánica y de la conquista: *Tepeyac* (José Manuel Ramos, 1917), *Tabaré* (Luis Lezama y Juan Canals de Homs, 1917), *Cuauhtémoc* (Manuel de la Bandera, 1918) etc. “Todas estas ‘corrientes nacionalistas’ estuvieron aglutinadas en torno a un elemento estilístico y conceptual: el paisaje, principio, medio y fin de la estética fílmica de aquellos años”³⁷.

En una búsqueda constante de temáticas, apareció entre otros, el distribuidor Germán Camus, de origen español, que ofreció una versión de *Santa*, adaptación de la novela

³³ Emilio García Riera. *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1986, p.49

³⁴ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad... op. cit.* p. 204.

³⁵ Rosario Vidal, *op. cit.*, p. 92

³⁶ “Producida por el francés Max Chauvet. Quizá fue también francés su probable director, un tal J. Jamet, pero ese dato es inseguro: Juan Bustillo Oro daba a Ezequiel Carrasco por realizador de la cinta.” Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, *op. cit.*, p. 38

³⁷ Aurelio de los Reyes, *Medio de siglo mexicano...*, *op. cit.* pp. 68-81

homónima de Federico Gamboa, quién eligió esa novela porque era muy leída³⁸ entre los mexicanos. Con esta cinta se instaló a la prostituta desdichada como personaje típico del melodrama cinematográfico mexicano, que se retomará una y otra vez en el cine nacional.

En 1919, Enrique Rosas produjo y dirigió la cinta mexicana más famosa de la época muda, el serial de doce episodios *El automóvil gris*, anunciada de la siguiente manera: “esta película no es una ficción calcada sobre hechos reales, es transcripción exacta de la verdad...”³⁹

Antes que concluyera el periodo presidencial de Venustiano Carranza, se dio la Rebelión de Agua Prieta, instalándose en el poder los gobiernos de los caudillos: Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. A ellos les tocaría pacificar y sentar las bases del proceso de institucionalización, además de enfrentar una política estadounidense agresiva, consecuencia lógica de los logros obtenidos al término de la Primera Guerra Mundial.

Al finalizar la segunda década del siglo XX, el cine logró posicionarse en el gusto de la convulsa sociedad mexicana, comenzó a incidir en esta, delineando gustos y aversiones gracias al poder de la imagen que fue explotada por los gobernantes para buscar crear una nación y limpiar la imagen deteriorada que construyó Hollywood.

No obstante los productores percibieron la capacidad del cine, no solo, para educar e infundir un nacionalismo a la sociedad, sino además influir y poder cambiar sus gustos, creando su propio mercado. Capacidad que el cine nacional no pudo explotar por su poca producción y la competencia extranjera, tuvo que pasar una década para que con la llegada del sonido y la popularización de artistas de radio, se lograra conformar una industria mexicana.

En el momento que el cine buscó consolidarse, llegó a México el radio, ambos medios van a buscar su propio público, sin embargo, sus caminos se comienzan a unir, a través de artistas que incursionaron en ambos medios.

1.2. La radio en México (1900-1930)

Si bien la radio irrumpió en nuestro país en el mes de diciembre de 1900, sus antecedentes se remontan al siglo XIX, gracias a los avances científicos y sus aplicaciones tecnológicas, como el telégrafo, las agujas magnéticas y la telegrafía sin hilos, dejando atrás el telégrafo alámbrico. La telefonía inalámbrica fue descubierta por Guillermo Marconi, gracias a su hallazgo y a la telegrafía, surgió la radio experimentación.

³⁸ Vid Ricardo Rangel, Rafael E. Portas. *Enciclopedia cinematográfica mexicana... op. cit.*, p. 56-57

³⁹ *El Universal*, Jueves 11 de diciembre de 1919. En Juan Felipe Leal, *op. cit.*, p. 75

La radio en sus primeros años de existencia tuvo su etapa experimental y las primeras estaciones, fueron operadas por telegrafistas. Había dos tipos de aparatos, uno era la *radiotelefonía* (que emitía voces) y el otro era la *radiotelegrafía* (transmitía en clave morse), a ambos se les conocía genéricamente como la *Telefonía sin Hilos* (TSH). La radiotelefonía fue la que mayor aceptación tuvo, porque se podían emitir mensajes cortos.

Cuando estalló la Revolución Mexicana, muchos telegrafistas pasaron a engrosar las filas de la revuelta, desempeñando un papel importante, al ser los ojos y oídos de los ejércitos, razón por la cual se dio un aumento en el número de estaciones de radio, pues quien contó con estaciones, logró movilizar sus ejércitos de forma eficiente.

Durante la revolución las estaciones fueron portátiles y fijas, usadas en las campañas militares, éstas se incorporaban a los “trenes junto a los aparatos telegráficos, que por lo general, ocupaban estaciones portátiles por los campos de batallas a lomo de mula, aumentando la efectividad de las tropas”⁴⁰.

Durante la lucha armada, el estado vivió una crisis que se extendió a varios aspectos de la vida nacional, no siendo la excepción la TSH, a pesar de que el presidente Álvaro Obregón quiso desarrollar la radio bajo la tutela del Estado, fue impedido por las necesidades económicas que atravesaba la nación, tanto resultado del conflicto armado, como de las presiones ejercidas por el vecino del norte, ante la aplicación de la Constitución de 1917. Por lo que se vio en la necesidad de aceptar capitales privados.

Primero se introdujo la radiotelegrafía en el país, gracias a individuos interesados en este avance técnico, los *radiófilos* “-como se llamaban a sí mismos los radioexperimentadores”⁴¹ o *radioaficionados*⁴², ellos fueron quienes estaban al tanto de los avances de Guillermo Marconi y se dedicaban a construir radios o a repararlos⁴³, los menos superaron esta etapa y se convirtieron en radio-experimentadores construyendo estaciones de radio experimentales⁴⁴. Algunos de ellos lograron capturar la atención de sus receptores a través de la música y entretenimiento.

Las estaciones experimentales adquirieron características diferentes a las actividades inalámbricas que se realizaron durante la lucha armada, tenían:

⁴⁰ Roberto Ornelas, “Radio y cotidianidad en México (1900-1930)”. En Aurelio de los Reyes, coord. *Historia de la vida cotidiana en México. Siglo XX. Campo y ciudad*, Tomo 5, Vol. 1, México, El Colegio de México-FCE, 2006, p. 136

⁴¹ Alma Rosa Alva de la Selva. *Y se hizo la radio. los primeros días de la radio en México 1921-1945*, México, MVS, 2001, p. 16

⁴² El radio-aficionado era la persona que se dedicaban a coleccionar aparatos de radios. *Ibidem*, p 124

⁴³ Tomás Guzmán Cantú, menciona como se hizo radio-experimentador: “establecí mi taller para dar servicio a aparatos de radio y refrigeración. Y me hice radio-experimentador.” En Bertha Zacatecas. *Vidas en el aire. Pioneros de la radio en México*, México, Editorial Diana, 1996, p. 124

⁴⁴ Tomás Guzmán Cantú, cuenta como construyó una “estación de radio, con unas torres de madera con antena”. *Ibidem*, p. 123

“a) un horario definido de transmisiones y una continuidad en éstas; b) la identificación de las emisiones por unas siglas; c) un contenido preciso; d) planeación de su programación; e) un lugar fijo de labores que hacía pública su existencia y que además popularizaba el invento”⁴⁵.

Los anteriores elementos son importantes porque resaltan la forma en que se va conformando el espectáculo radiofónico, con la finalidad de entretener a los que están del otro lado del aparato. A partir de 1921 observamos la transición de la radioafición a la radiodifusión⁴⁶.

Unos de los primeros intentos por superar la radioafición, se realizó el 27 septiembre de 1921, cuando los hermanos Adolfo, Enrique y Pedro Gómez, hicieron una transmisión en vivo en el Teatro Ideal, donde la gente podía ver los aparatos instalados. A ésta transmisión se le llamó **función**⁴⁷, posteriormente se les llamó **conciertos**⁴⁸ calificados así por la prensa mexicana.

Un mes después del concierto de los hermanos Gómez, el 9 de octubre de ese mismo año, el Ingeniero Constantino Tárnava inauguró su estación experimental en el Estado de Monterrey, realizó la transmisión desde su casa a la Ciudad de México. El programa musical que preparó se prolongó durante dos horas, a su estación la bautizó como *Tárnava Notre Dame* (con las siglas TND).

Por estas transmisiones, a los hermanos Gómez junto con Constantino Tárnava, se les considera como los pioneros de la radiodifusión, por haber realizado una transmisión con música y canciones, llegando a los primeros radioescuchas, que después estuvieron al pendiente del nuevo espectáculo radiofónico.

El presidente Álvaro Obregón comprendió la importancia y el desarrollo de la radiodifusión en México, por tal motivo en enero de 1922, llamó a los radiófilos y “...a todos los ciudadanos que estuviesen interesados en instalar estaciones de radio...”⁴⁹ a que lo hicieran, porque su gobierno daría una serie de garantías y facilidades para que se lograran establecer estaciones, además se sentaron las bases jurídicas administrativas y políticas para normar la radiodifusión en el país.

Para 1922 existían dos estaciones la XE de Constantino Tárnava y XEI de Morelia. Para 1923 el número de radioescuchas iba en aumento igual que las estaciones y los negocios

⁴⁵ Roberto Ornelas Herrera. *La radiodifusión mexicana a principios del siglo XX (Las comunicaciones inalámbricas en México 1900-1924)*, México, el autor, 1998. [Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, FF y L] p. 13

⁴⁶ “Cuando las comunicaciones de persona a persona, entre uno y otro radioaficionados, se vieron transformados en mensajes unidireccionales destinados a muchos radioyentes, es cuando nace la radiodifusión tal como se conoce ahora. José Botello “Características de la radiodifusión”. En Virginia Medina y José Botello. *Homo Audiens. Conocer la radio: Textos teóricos para aprehenderla*, México, UNAM, FES-ACATLÁN, 2013, p. 164.

⁴⁷ Posiblemente porque fue realizado en un teatro. Véase la tesis de Felipe Gálvez Cancino *Los felices del Alba*, México, el autor, 1975 [Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM FCP y S] p. 441 y Roberto Ornelas Herrera *La radiodifusión mexicana... op. cit.* pp. 67-68

⁴⁸ La prensa empezó a anunciarlos cómo conciertos porque se transmitía música en vivo.

⁴⁹ Fátima Fernández Christlieb. *La industria de la Radio y la Televisión en México: 1931-1950*, México, CIRT, 1991, p.20

dedicados a la venta de receptores y piezas sueltas como: bulbos, antenas, baterías, cables, cómo se señalaba en los anuncios de periódico.

Las casas comerciales de radio anunciaban sus productos en los periódicos y se hacían públicas las actividades e iniciativas de los grupos organizados de radio-aficionados, los cuales desde 1922 habían constituido una Liga Nacional de Radio, la cual fue transformada el 6 de marzo en Liga Central Mexicana de Radio⁵⁰.

En el mes de agosto de 1923 se inauguró la estación del periódico *El Mundo*, dirigida por Martín Luis Guzmán. La programación de la emisora contenía poesía, canciones mexicanas, discursos, conferencias y artistas de la época, además ofrecía asistencia técnica a los radioaficionados.

A comienzos de 1923, el dueño de la cigarrera *El Buen Tono*, el francés Ernesto Pugibet, buscó invertir en algo que le permitiera promocionar sus cigarros y fue precisamente cuando decide invertir en la radio, dando “comienzo a dos nuevas industrias en México: la industria radiofónica y la industria de la publicidad auditiva. A la estación de radio se le nombró CYB”⁵¹, una de sus primeras transmisiones fue la pelea de box entre Luis Ángel Firpo y Jak Demsey, el 15 de septiembre transmitió la ceremonia del Grito de Independencia del Presidente Álvaro Obregón. No es hasta el 23 de septiembre de 1923 cuando comienza sus transmisiones formales, con una programación variable, que incluía música, concursos y conferencias.

En septiembre de 1923, Raúl Azcárraga y Félix F. Palavicini propietario del diario *El Universal Ilustrado—La Casa del Radio*, inauguraron su estación, transmitiendo conciertos los martes y los viernes de 9 a 11, con una programación variada que iba de música clásica hasta música mexicana.

Las estaciones lograron penetrar en el gusto de la gente, gracias a los conciertos radiofónicos, que noche a noche sintonizaban los radioescuchas en su nuevo aparato para deleitarse con música, declamaciones, conferencias, etc. Predominó la música mexicana, con compositores como Miguel Lerdo de Tejada, Alfonso Esparza Otero, Flora Islas Chacón, Julia y Felipe Llera, La Marimba del maestro Villatoro, etc. que amenizaban algunas emisiones.

La radio rápidamente se fue integrando a todos los sectores sociales, inundando los hogares mexicanos, todos querían tener un radioreceptor de válvula o de galena. Así se muestra en la siguiente nota del periódico *El universal* del 30 de noviembre de 1923:

⁵⁰ Rosalía Velázquez Estrada. *La radiodifusión mexicana durante los gobiernos de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles*, México el autor, 1980, [Tesis de licenciatura, UNAM-FFyL] p. 74

⁵¹ Patricia Joserin Auguste. *La Radio en la Ciudad de México, 1939-1945*, México, el autor, 2006. [Tesis de licenciatura en Historia. UAM-Iztapalapa] p. 18.

“No es extraño que los que poseen elementos precarios y de cultura pueden darse el placer, por no decir el lujo, de gozar de las primicias que ofrecen los adelantos modernos.”

Por algún tiempo se ha venido creyendo que la radiotelefonía era el solo patrimonio de los adinerados, pero la carta que insertamos a continuación viene a evidenciar lo contrario.

También los humildes, los que carecen de grandes elementos para montar instalaciones de primera que les permitan recoger las ondas radiográficas, no han querido privarse de las delicias que el espíritu humano llevan los conciertos de radiotelefonía y han suplido su carencia de fondos con la fecundidad de su ingenio improvisador.

En las azoteas de las casas más modestas se yerguen antenas de las más diversas formas y proporciones, y ello demuestra que, los moradores de la gran ciudad de México, cualesquiera que pueda ser su posición social, toman en la actualidad gran interés en no desperdiciar la oportunidad que se les ofrecen de gozar de la radiotelefonía⁵².

La radiotelefonía, como se le seguía llamando para 1923, era una forma de entretenimiento, logró que todos los miembros de la familia, acudieran a su hogar todas las noches, en espera de las transmisiones salvadoras de la armonía familiar

...a nombre de todas las esposas que tiene ahora al marido a su lado y de todos los hijos que todos los martes, los jueves y los sábados acaban por dormirse en las manos del padre; a nombre de todos esos seres que no saben a quién, ni cómo expresar gratitud, sin grandes ideas, porque no las tengo, ya que no es mi arte el de las de las letras, sino al comer de la máquina de escribir estampando mis pensamientos tal cual como los he sentido, vengo a decir a esa Empresa: ¿Cuántos corazones agradecidos, pero que no saben expresarse, bendecirán a ‘El Buen Tono’⁵³.

Las estaciones iban creciendo igual que la programación, había conciertos, noticias, declamaciones, conferencias, transmisiones en vivo, etc., dependiendo de los intereses de las estaciones. A pesar de que las estaciones tenían horarios específicos, muchas veces suspendían su programación a causa de problemas técnicos, anunciando en el periódico cuando reanudaban sus transmisiones, o sus novedades radiofónicas e inauguraciones por medio de la prensa escrita.

Una vez superada la etapa experimental o de aficionados, se logró organizar a través de la Ligas Mexicanas de Radio y Central Mexicana de Radio, la Primera Feria Nacional de Radio, donde se dio a conocer a la radio, participando:

CYL El Universal- La Casa del Radio, CYB El Buen Tono, CYX Excelsior-Parker, CYH Hig Life y CYJ General Electric, del lado comercial; JH de Guerra Marina, FAM del Departamento de Aviación, VPD del Departamento de Establecimientos Fabriles y Militares y CZE de Educación Pública, por intervención del gobierno; 24A de Constantino de Tarnava, XICE de la Dirección de Teléfonos de Chihuahua, 2X de Jaime Macouzet y CYF de Federico Zorrilla de Oaxaca y las transmisoras de los Partidos Cívicos Progresistas y Liberal Avanzado⁵⁴.

⁵² “También los humildes gozan de los conciertos de el Buen Tono”, en *El Universal*, viernes 30 de noviembre de 1923, p 2. Segunda Sección.

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ Virginia Medina Ávila. *Nuestra es la voz, de todos la palabra, historia de la radiodifusión mexicana. 1921-2010*, México, UNAM-FES ACATLAN, 2011, p 109

Durante la Feria de la Radio se anunciaron las principales casas vendedoras y estaciones transmisoras de la época. Hubo concursos, exposiciones, películas, aparatos, conferencias, etc.

Las transmisiones radiofónicas impactaron a la sociedad de tal manera que sus contenidos eran el

eje de la idealización desarrollada por la clase media, con todos los códigos de comportamiento y uso que estableció; así vemos a la radio integrarse en la vida de las barriadas y las vecindades usando las mismas aspiraciones y modelos de comportamiento con que había sido adoptada por la clase media y alta⁵⁵.

Así transcurrió la década de los veinte, entre experimentos, que poco a poco dejaron de serlo hasta establecerse grandes estaciones, pero también los equipos receptores comenzaron a ser cada vez más sofisticados, con acabados finos y con antenas cortas.

Los avances tecnológicos también se reflejaron en las transmisiones, que cada día eran más claras, estableciéndose horarios de transmisiones más extensos, incorporando nuevos contenidos como las radionovelas y la programación infantil, sin desaparecer la música, los versos y el canto. Integrando las cartas y los telefonemas que inundaban las estaciones de radio.

Es en esta década cuando se inician los primeros acercamientos entre el radio y el cine. La radiodifusión mexicana comenzó a producir nuevos recursos humanos propios del nuevo medio (técnicos, artistas, locutores, músicos, etc.), que retomó el cine, para incorporarlos en su etapa sonora.

1.3. Cuando el cine habló (1929-1939)

Tras el asesinato del general Álvaro Obregón el 17 julio de 1928, México vivió un clima de inestabilidad que se agravó en 1929 con el *crack* de *Wall Street*, ese año para dar estabilidad al país se fundó el Partido Nacional Revolucionario (PNR), como una fórmula de renovación e integración política y así evitar las sangrientas contiendas por el poder, al mismo tiempo que se buscaba dar alcances nacionales a los proyectos del partido.

El *crack* se tradujo en la gran depresión de los años treinta, afectando a Europa, Estados Unidos y algunos países latinoamericanos ligados a economías mundiales. México vio reducir sus exportaciones, además de ser malos años agrícolas, no obstante sólo hubo una recesión económica, al ser México un país con una enorme población agrícola y no estar integrada a los grandes circuitos comerciales, por lo que su economía no se vio tan afectada.

⁵⁵ Roberto Ornelas Herrera, "Radio y cotidianidad en México (1900-1930)", *op. cit.* p. 162

Fue en el periodo presidencial de Emilio Portes Gil, cuando se volvió apoyar al cine, a través de la Asociación Cinematográfica Mexicana (ACM), cuyo objetivo fue impulsar la producción de películas nacionales interviniendo directa o indirectamente en la realización de películas y la fundación de la plataforma industrial. Además la llegada a México en 1931 del cineasta Sergei M. Eisenstein, generó nuevas expectativas, y logró que los cineastas volvieran la mirada a lo “mexicano”.

Santa de Antonio Moreno (1931) es considerada como la primera cinta sonora mexicana por contar con un sistema de sonido directo, sin embargo, se produjeron antes otras cintas sonoras⁵⁶ por mexicanos, pero no en México, como fue el caso de Guillermo Calles con *Dios y ley* en 1929, ese mismo año Miguel Contreras Torres, produjo *El águila y el nopal*, sonorizada con discos; *El inocente* (1929), Charles Amador y *Cautiva* (1929) dirigida por José Manuel Ramos y la música fue del ya célebre Agustín Lara.

Directores, actores y técnicos mexicanos rodaron películas sonoras o participaron en ellas, aunque de manufactura extranjera. Esta experiencia fue utilizada en la década de los treinta para desarrollar la industria cinematográfica nacional.

También otros directores mexicanos se arriesgaron a usar sistemas sonoros, como Salvador Pruneda con *Abismos o Náufragos de la vida* (1930), *Más fuerte que el deber* (1930) de Raphael J. Sevilla. Durante su estancia en España Miguel Contreras, filmó *Soñadores de la gloria* (1930), también sonora. *Alas de gloria* (1929) probablemente dirigida por Ángel E. Álvarez y sonorizado por el inventor guanajuatense Indalecio Noriega.

Poco a poco, se estaban haciendo experimentos, aunque de forma rudimentaria, utilizando discos sincronizados y bandas sonoras paralelas, como fue el caso de la película *Más fuerte que el deber* (1930) donde Sevilla utilizó un sistema de discos para la sonorización. Por su parte, Gabriel Soria filmó varios cortos documentales producidos bajo el genérico de *Revista Cinematográfica Excelsior*, algunos de los cuales fueron sonoros.

En julio de 1931, mientras Eisenstein filmaba su película, el presidente Pascual Ortiz Rubio, (cuya toma de protesta había sido filmada con un sistema de sonido importado de Hollywood) se le mostró el corto sonoro *Así es México*, documental turístico de propaganda a favor del país, como parte de la ‘Campaña Nacionalista’ que había iniciado en 1929 trato de “convencer al público de que en aquellos momentos difíciles había que [...] consumir preferentemente productos nacionales”⁵⁷.

Decretó el incremento de los aranceles a las cintas importadas, para estimular el surgimiento de la industria fílmica, suscitando una situación difícil, porque los norteamericanos eran los que surtían el 90% de la mercancía, por tal motivo se negaron a pagarlo. Por otro lado, los propietarios de los cines estaban dispuestos a exhibir películas

⁵⁶ Vid., Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano...*, op. cit. 76-88

⁵⁷ Lorenzo Meyer. *Historia de la Revolución mexicana (1928-1934)*, volumen 13, *El conflicto social y los gobiernos del maximato*, México, COLMEX, p. 21

mexicanas, pero ¿dónde estaban?, como tal no existían, porque el promedio era 2 ó 3 películas anuales. “El Estado protegía a una industria antes que naciera”⁵⁸.

La distribución de las películas se hacía de forma directa entre el productor y el exhibidor, por tal motivo las distribuidoras extranjeras tenían un enorme poder sobre el mercado mexicano, ante tal situación el presidente Pascual Ortiz Rubio, se retractó de la medida arancelaria, pero esto, no desánimo a un grupo de empresarios y periodistas que querían desarrollar el auténtico cine sonoro nacional.

Este fue el caso de Juan de la Cruz Alarcón, distribuidor en México de cine extranjero, que estuvo a cargo de la nueva Compañía Nacional Productora de Películas asociado con Gustavo Sáenz de Sicilia, Miguel Ángel Frías y Eduardo de la Barra, que decidieron patrocinar una obra fílmica con el método de sonido directo e integrado a la imagen patentado por los hermanos Rodríguez Ruelas, ingenieros mexicanos radicados en Los Ángeles California. También contrataron a Antonio Moreno, Alex Phillips, Donald Reed y a Lupita Tovar, para filmar la segunda versión de *Santa* de Federico Gamboa, con el objeto de que participaran en la producción de una versión sonora.

Santa fue dirigida por Antonio Moreno y la película contó con el sistema sonoro de los hermanos Rodríguez, que permitía “la integración de la banda sonora a la imagen, con lo cual se evitaban desfases y asincronías”⁵⁹. Fue estrenada el 30 marzo de 1932 y se mantuvo en el cine por tres semanas, lo cual, para esa época significó todo un éxito, por tal motivo, *Santa* se considera la cinta inaugural del cine sonoro mexicano, por haber sentado las bases de la industria⁶⁰ fílmica nacional, pero sobre todo por contar con un sistema sonoro confiable.

Santa abrió las puertas para que otros cineastas nacionales, comenzaran de nuevo a producir cine, y se lograron realizar 6 o 7⁶¹ películas después. Las cintas producidas no tenían un tema o género determinado, que les permitiera asegurar un mercado interno e hispano, ni mucho menos rivalizaban con las películas realizadas en Hollywood en español.

Al ser la primera película sonora, abrió el camino para que los cineastas recurrieran “...a los autores musicales radiofónicos y de obras de teatro para musicalizar sus películas”⁶². Elemento que ya se encontraba presente en el periodo silente, como acompañamiento musical utilizado como complemento de la trama.

⁵⁸ Aurelio de los Reyes, *Medio de siglo mexicano...*, op. cit., p 118

⁵⁹ Rosario Vidal, op. cit. p. 162

⁶⁰ “La auténtica iniciación del cine como industria, arranca desde la aparición del cine sonoro en 1931. Pronto se integra la estructura industrial y se dispone en breve, de las instalaciones necesarias como estudios, laboratorios, equipo técnico, canales de distribución, circuitos de exhibición, etc.” Federico Hever. *La industria cinematográfica mexicana*, México, Policromía, 1964, p. 9

⁶¹ Juan Bustillo Oro, op. cit., p. 99

⁶² Aurelio de los Reyes, *Medio siglo...op.cit.*, p. 141

La década de los treinta fue “decisiva en la conformación del México posrevolucionario y contemporáneo. En ella se da el desarrollo del nacionalismo revolucionario y del reformismo de la Revolución y fue el periodo crucial en el que se consuma la institucionalización del nuevo estado”⁶³. Lo que favoreció a la industria cinematográfica, entre 1932-1937, se dio una fase de crecimiento en la producción, pero sobretodo se enmarcó en una fase de experimentación genérica de excelentes resultados, tanto en el plano comercial como en lo estético.

Ésta década es conocida como la etapa preindustrial, produciéndose en 1933, 21 cortometrajes, de los que destacaron *El prisionero trece* y *El compadre Mendoza*, de Fernando de Fuentes, cintas en las que la Revolución Mexicana es cuestionada, desde la perspectiva de algunos sectores. Mención aparte merecen *La mujer del puerto* de Arcady Boytler, un melodrama prostibulario, *Sagrario* y *Madre querida* (Juan Orol García, 1933), “melodramas tremebundos en torno a la infidelidad, la orfandad y sus consecuencias, y en los que resulta fácil advertir la influencia en las radionovelas”⁶⁴.

En 1934 la producción aumento a 23, la mayoría de las cuales buscaban temas y géneros que fueran redituables para la taquilla. También se filmaron tres cintas en las que intervino directamente el Estado; *Redes* (Fred Zinnemann, 1934); *Rebelión* (Manuel G. Gómez, 1934) y *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934).

En 1935 se filmaron 22 películas y dos documentales de carácter oficial. Se buscaban fórmulas que permitieran establecer un modelo que siguiera la industria cinematográfica, de las cuales se tomó como guía: *Monja, casada, virgen y mártir*, de Juan Bustillo Oro, melodrama basado en la novela homónima de Vicente Riva Palacio; *La familia Dressel* de Fernando de Fuentes, película que sentó las bases del melodrama familiar de clase media; *Luponini (El terror de Chicago)* de José Bohr, cinta gansteril de influencia hollywoodense y *Madre querida* de Juan Orol, melodrama maternal.

1936 fue un año de crisis para el cine mexicano, temiéndose su desaparición, debido a que el público de habla hispana tanto nacional como extranjero, rechazaba las películas mexicanas. Crisis que se superó gracias a la cinta *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes, además España redujo su producción a consecuencia de su Guerra Civil y las cintas argentinas no lograron rivalizar con México, con ello México se posiciono en el primer lugar en la producción de cine en castellano, realizando 25 películas.

De esas 25 películas, más de la mitad fueron melodramas con temas familiares (madres y esposas abnegadas), debido al éxito de *Madre querida* (Juan Orol, 1935). Se realizaron cuatro cintas de ambiente ranchero, tres de ellas lograron un éxito superior a los melodramas familiares; *¡Ora Ponciano!* de Gabriel Soria; *Cielito lindo* Roberto O’Quigley;

⁶³ Arnaldo Córdova. *La Revolución y el Estado en México*, México, Era, 1989, p. 143

⁶⁴ Eduardo de la Vega, *op. cit.* p. 29

Allá en el rancho grande de Fernando de Fuentes. Esta última película trascendió las fronteras y logró penetrar en el público latinoamericano⁶⁵.

Allá en el rancho grande cambió el rumbo de la cinematografía mexicana, su éxito sentó las bases económicas para que el cine fuera una verdadera industria. Esta cinta redimensionó este género, con elementos sencillos, imágenes plasmadas de 'color nacional' alimentadas con canciones vernáculas y *sketches* de obras de teatro al cine, alcanzando con rapidez el éxito y la popularidad⁶⁶. La película se estrenó en el cine Alameda, propiedad de Emilio Azcárraga, dueño de la más grande radiodifusora mexicana para la época, la XEW.

En 1937 se consolidó el género ranchero, realizándose 38 cintas mexicanas, más de la mitad fueron exaltaciones folklóricas o nacionalistas, siguiendo la pauta de *Allá en el rancho grande*, como *La Zandunga* de Fernando de Fuentes, *Así es mi tierra* de Arcady Boytler.

En 1938 se realizaron 57 películas, aumentado ese año la producción, prevalecieron las películas folklóricas y nacionalistas. Como las comedias rancheras: *El Rosario de Amozoc* de José Bohr, *La tierra del mariachi* de Raúl de Anda, *Los millones de Chaflán* de Rolando Aguilar etc.

La situación política sirvió de pretexto para desarrollar la cinta *Los millones de Chaflán*, donde se narra las aventuras y desventuras urbanas de un rancharo enriquecido a raíz de haber vendido sus tierras, situadas sobre mantos petroleros, a una empresa extranjera. "La cinta era toda una lección moral: luego de padecer vejaciones, fraudes y desilusiones, el rancharo se veía obligado a regresar al terruño para reasumir sus labores y su vida normales"⁶⁷.

El público mexicano y latinoamericano empezó a dar síntomas de cansancio ante la avalancha de charros, ante ello se comenzaron a diversificar los géneros, temas y argumentos. Realizándose 13 comedias, donde el público mostraba su apoyo a favor de personajes urbanos como *Cantinflás*, *Chaflán* y Leopoldo Ortín.

- **Crisis en el cine mexicano (1939-1940)**

En 1939 México solo produjo 37 largometrajes, por primera vez el cine mexicano tenía un descenso en la producción, disminuyendo los melodramas rancheros, que ponían de manifiesto el rechazo que había surgido hacia este género, no sólo en el mercado nacional, sino en el extranjero. Además la industria mexicana, seguía dependiendo de la

⁶⁵ *Ibidem*, p. 30

⁶⁶ *Vid.*, Jorge Ayala Blanco. *La aventura del cine mexicano*, México, Editorial Posada, 1979, p. 64.

⁶⁷ Rosario Vidal, *op. cit.*, p. 223

tecnología extranjera, volviéndose obsoletos los equipos que ocupaban, provocando una baja calidad estética que no podía competir con las exigencias del mercado.

El sistema de distribución-exhibición tendía a favorecer lo extranjero en detrimento de la producción fílmica nacional, es por eso, que como medida de protección el presidente Cárdenas en 1939 decreto que se exhibiera una película nacional cada mes, medida un poco tardía, la producción fílmica mexicana agonizaba. La fiebre del folclor había provocado una saturación en los mercados recién conquistados.

Como parte de la secuela de las expropiaciones petrolera y ferrocarrilera, que provocaron una inmediata retracción en la inversión nacional y extranjera, la industria cinematográfica se vio afectada. Por lo que se intentó reanimar la industria, con algunos cambios en los melodramas, reviviendo viejas fórmulas como las películas de temas revolucionarios, como *Los de debajo* (Chano Urueta 1939). Adaptación de obras famosas como *Corazón de niño* (Alejandro Galindo 1939). Conjuntamente se siguieron haciendo comedias, destacando *En tiempos de don Porfirio* de Juan Bustillo Oro 1939, que insistía en explorar los sentimientos nostálgicos de la pequeña burguesía mexicana.

Para 1940 solo se produjeron 29 películas, mientras tanto Argentina produjo 49 y España que apenas iba saliendo de la Guerra Civil, logró producir 22 cintas. Estos dos países mantenían su producción, mientras México, seguía sumido en una crisis.

1.4. El auge de la radio mexicana (1930-1945)

La década de los treinta tuvo dos aristas, por un lado significó un estancamiento para el cine nacional y por el otro lado significó la década dorada de la industria radiofónica. El 18 de septiembre de 1930, la XEW 'la Voz de la América Latina desde México' abrió sus micrófonos por primera vez, marcando en la industria radiofónica un antes y un después de la radiodifusión. Por ser la primera radio comercial que contaba con una infraestructura y una potencia capaz de transmitir más allá de las fronteras con una calidad excepcional, además de una amplia programación.

La inauguración fue una velada musical, donde participaron Miguel Lerdo de Tejada, Juan Arvizu, se incluyó al novel compositor Agustín Lara, interpretando con su estilo e inconfundible voz, canciones que rápidamente se escucharon en todo México.

Los años treinta son considerados la época dorada de la radio mexicana, por el establecimiento de una gran cantidad de estaciones⁶⁸, XEFO (1931), XEC (1934), XEAO (1934), XEXA (1937), XEDP (1937), etc. Se puede decir que durante el Maximato y el cardenismo, se sentaron las bases de la industria radiofónica nacional. También en esa década Emilio Azcárraga estableció relaciones con la NBC y la CBS, cadenas radiofónicas de Estados Unidos, las cuales se afiliaron con la XEW y la XEQ.

⁶⁸Vid., Virginia Mediana Ávila, *op. cit.* pp. 137-140

Las estaciones CYL *El Universal*-La Casa de la Radio, CYJ *General Electric*, CYH *Excélsior*-Parker y CYB El Buen Tono, crearon una gran variedad de programas

a través de un esquema de programas (noticieros, radionovelas, programas de aficionados y de servicio), las estaciones aumentan su potencia medida en watts y emprenden alianzas entre dos o más estaciones, para dar cobertura a programas de éxito y eventos políticos, culturales y religiosos especiales: estrategia que marcará de ahí en adelante el dial radiofónico nacional⁶⁹.

La CYB, la *B grande* llegó a realizar programas con la presencia de público, fórmula que tuvo gran éxito y fue copiada por las demás estaciones. En 1931 la XEB⁷⁰ inició un programa llamado "El cancionero Picot", que era patrocinado por la marca *Sal de Uvas Picot*, con gran éxito por varios años, en él participaron personajes famosos de la radio y el cine. Entre ellos estuvieron Ricardo Palmerín, Guty Cárdenas, Pedro Vargas, Juan Arvizu, Toña la Negra, Pedro Infante y Joaquín Pardavé que tenía un programa llamado "Pardaverias" con una duración de quince minutos.

Otro programa de gran éxito que se transmitió todos los domingos, fue un radioteatro llamado "Cuadro Escénico" donde tenían espacio el drama y la comedia, las voces más populares eran las de Abraham Galán, Pura Córdova y el "Panzón Panseco". *Cantinflas*, condujo un programa de humor que se llamaba "El avión de las 9:30" que duraba quince minutos, gozó de gran popularidad.

La XEW no sé quedó atrás con su programación, contó con grandes estrellas como: Ana María Fernández, Manuel Bernal, Juan Arvizu, Emilio Tuero, Agustín Lara, Alonso Sordo Noriega, Pedro de Lille, Arturo García (luego Arturo de Córdova), Álvaro Gálvez y Fuentes, Los Catedráticos, el Dr. IQ con *La Hora del Aficionado*, Mario Talavera, etc., todos querían pertenecer a la W, por la gran popularidad que les proporcionaba a sus artistas a nivel nacional y latinoamericano.

La W fue la primera estación que impacto de manera decisiva a la sociedad, hizo famosos a locutores, compositores, artistas, comediantes y cantantes. Como olvidar al cantautor Agustín Lara y su *Hora azul*, *Bésame mucho* de Consuelito Velásquez, *Perfidia* y *Frenesí* de Alberto Domínguez, *La Borrachita* de Tata Nacho, *Ay Jalisco no te rajes* de Manuel Esperón cantada por Jorge Negrete, *Amorcito Corazón* interpretada por Pedro Infante sin olvidar al legendario Cri-Cri.

Fue en esta década cuando se abrieron una gran cantidad de radiodifusoras, tanto a nivel nacional como regional, entre las que destacaron en 1937, la XEXX Radio Universidad, en 1938 la XEQ que tuvo como base programas mexicanos. En 1940 surge XELA Radio Metropolitana. En 1941 la cadena XEQ-CBS instaló cinco estaciones más: XEMR en Monterrey, XETG en Tampico, XEHL en Guadalajara, XEEP en Orizaba y XEAX en Oaxaca. Poco a poco se fueron instalando nuevas estaciones de radio: 1942 XEDN en

⁶⁹ *Ibidem*, p. 126

⁷⁰ En 1929, la CYB cambió sus siglas, porque en la Primera Convención Internacional de Telecomunicaciones, a México se le asignaron las letras XE para todos los sistemas de radiodifusión; la CYB pasó a ser la XEB.

Hermosillo. En 1943 XEJS en Saltillo, XENC en Celaya. 1944 XER Linares, Nuevo León y 1945 XETK en Mazatlán.

Mención aparte merecen en 1937 *La Hora Nacional*, programa que se difunde hasta la actualidad, una sola transmisión por todas las estaciones radiofónicas, ofreciendo conciertos, conferencias y temas de interés para la vida cultural del país. *La Hora Nacional* es un programa gubernamental, por lo tanto un instrumento de aculturación e ideologización.

En 1939 la XEH inició la transmisión de radionovelas con la historia “La Torre de Londres”, adaptada por Constantino de Tárnava. Otra novedad que surgió fue la creación de Radio Programas de México en 1941 al unirse los señores Emilio Azcárraga Vidaurreta y Clemente Serna Martínez, para explotar comercialmente la grabación de programas radiofónicos en cintas magnéticas y discos de acetato que distribuyeron en México y otros países. Los programas con mayor *rating* de la XEW y la XEQ se comercializaron en estos formatos para que se pudieran transmitir en provincia y más allá de las fronteras nacionales, lo que dio una proyección internacional.

En diciembre de 1942 nació la Cadena Radio Continental, con el propósito de tratar “...de encadenar diez estaciones capitalinas, mediante líneas telefónicas, para saturar los cuadrantes con programas de gran impacto”⁷¹. Las estaciones piloto fueron XEQR y XERQ, formada por 25 afiliadas al iniciar sus labores, cadena Radio Continental pasó a ser Radio Centro después.

El 20 de mayo de 1942 se publicó en el Diario Oficial el ‘Reglamento de las estaciones radiodifusoras comerciales, culturales, de experimentación científica y de aficionados’, el documento especificaba el tipo de estación y programación, lo que demuestra el gran impacto de las cadenas de radio en la sociedad mexicana y la necesidad de reglamentar este sector por parte del gobierno.

Entre 1944 y 1945 el cine y la radio, contaban con un amplio público, a partir de 1945 la radio mexicana vio la consolidación de algunas estaciones porque “... las dos grandes cadenas de radio que existen en México: XEW-NBC y XEQ-CBS, integradas en la organización Radio Programas de México, S.A., para efectos administrativos, dejarán paulatinamente de fundar estaciones radiofónicas anta la posibilidad próxima de instalar estaciones de televisión”⁷².

Sin duda, México salió beneficiado con el desarrollo de la radiodifusión Nacional, fue cuestión de años, para que la red radiofónica se convirtiera en el sistema central de comunicación del país, al difundir una gran variedad de contenidos y noticias, impactando de manera inmediata cualquier rincón del país, con ello consiguió unificar de manera

⁷¹ Fernando Curiel. *¡Dispara Margot, dispara! Un reportaje justiciero de la radiodifusión mexicana*, México, Premia, 1987, p. 58

⁷² Ídem.

excepcional a una población geográficamente dispersa y, transformó la percepción del mexicano acerca de su lugar en el mundo.

A la radio y al cine se les debe la divulgación, en gran parte del país, de las distintas modalidades de la música y danzas folclóricas, pues antes que el cine se convirtiese en el espectáculo multitudinario por excelencia y se generalizara el uso de los aparatos receptores de radio en el país, la música y los bailes populares que ahora llamamos regionales, permanecieron ignorados por las diversas zonas de la nación.

El cine y la radio no solo sirvieron para difundir elementos culturales, sino también fueron instrumentos del Estado para conformar una identidad nacional de la que hasta ese momento se carecía y que tanto se anhelaba. Estos medios ayudaron a recrear a la sociedad mexicana, pero también son productores y reproductores de un estilo de vida, una forma de pensamiento, porque mostraban el *ser del mexicano* pero sobretodo *el deber ser*, lo que por cierto les da una fuerza enorme sobre la sociedad al convertirlos en los transmisores de la moral y las buenas costumbres; ya que el cine como reflejo de la sociedad nos recrea las vivencias y expresiones de *modus vivendi* de ciertos sectores, así como la vida cotidiana de las personas.

1.5. La Época de Oro del cine mexicano

Los años cuarenta fueron de gran éxito para el cine, nombrándose la Época de Oro, por la gran cantidad de películas que se filmaron aprovechando la coyuntura internacional y el apoyo que el gobierno dio a las industrias nacionales. En el primer año del gobierno del presidente Manuel Ávila Camacho el cine mexicano produjo 37 películas.

Al entrar Estados Unidos⁷³ a la conflagración mundial, su industria fílmica distrajo sus intereses en Latinoamérica, enfocándose en hacer propaganda a favor de los aliados, situación que beneficio al país, sobre todo a raíz de la declaración de guerra hecha en 1942, la industria nacional recibió apoyo técnico y material de EUA, éste país vio conveniente ayudar al cine mexicano por medio del presidente Manuel Ávila Camacho y así “favorecer a la causa de los Aliados en términos de propaganda y movilización”⁷⁴. En detrimento de los competidores de la cinematografía nacional, España⁷⁵ y Argentina⁷⁶ que simpatizaban con el Eje.

⁷³ Cuando entran los Estados Unidos a la guerra, se realizaron películas de propaganda. “No obstante hay que señalar que buena parte del cine producido se encontraba con un gran problema en su difusión, pues las salas de cine europeas comenzaban a cerrar de manera masiva y apenas en unas pocas ciudades se continuó con la proyección cinematográfica, lo que, sin duda, perjudicaría al negocio Hollywoodiense”. Luis Deltell Escolar “La producción cinematográfica en tiempos de conflicto (1940-1949)”. En Emilio C. García Fernández, coord. Historia del cine, Madrid, Editorial Fragua, 2011, p. 205.

⁷⁴ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, op. cit. p. 120

⁷⁵ La producción española se vio afectada por la Guerra Civil.

⁷⁶ La guerra, el aislamiento económico y técnico impuesto por Estados Unidos en contra de Argentina, provocó que terminara con sus años de expansión que fueron de 1938 a 1940. En 1942 Argentina logró realizar 57 filmes, pero la

El estado continuó con el decreto cardenista por el que se obligaba en todas las salas del país exhibir cintas nacionales y dio los primeros pasos para la creación del Banco Cinematográfico, S. A.

En 1941 se diversificaron los géneros, se pueden dividir en tres: melodramas, aventuras y comedias. Entre los melodramas, figuraron la exaltación histórica *Simón Bolívar* de Miguel Contreras Torres; una cinta taurina *Seda, sangre y sol* de Fernando A. Rivero; otra de ambiente cabaretero *Virgen de medianoche* de Alejandro Galindo.

En el año de 1942, México realizó 47 películas, mientras que Argentina realizó 57 y España 49. Todavía el país no lograba superar a sus competidores, sin embargo no fue un mal año para los productores mexicanos, incluso debutaron 10 directores, además el cine creó un nuevo icono femenino María Félix, también un nuevo actor y cantante Pedro Infante.

Los temas durante éste año fueron variados, comedias, melodramas, algunos religiosos, patrióticos, rancheros, eróticos, maternales, infantiles, folklóricos, psicológicos, de misterio, románticos, taurinos, de espionajes, nostálgicos, entre otros. Esta diversificación si dio gracias a la situación financiera que estaba viviendo el cine mexicano.

1943 fue un gran año, se filmaron 70 cintas, mientras que Argentina solo logró 36 y España 53. México por fin se posicionó a la cabeza, como consecuencia de la ayuda norteamericana sobre todo en lo referente al *celuloide*. Aunado a ello, los productores lograron organizar financiamiento, producción y distribución correctos, hasta que lograron penetrar en el gusto latinoamericano, gracias a la situación de la guerra que beneficio al cine nacional, que se tradujo en una disminución de la competencia extranjera.

Se realizaron cintas de calidad, dando un gran prestigio a productores y actores, como *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943); la cinta de Julio Bracho *Distinto amanecer* (1943), daría la posibilidad de un cine culto y ciudadano, contrario de lo rural y bronco del *Indio* Fernández (como también se le conocía a Emilio Fernández). *Doña Bárbara* de Fernando de Fuentes 1943, quién descubrió a la “verdadera” María Félix. También destacaron *Tribunal de justicia* de Alejandro Galindo 1943; *Santa* de Norman Foster 1943, que superó a la versión de Antonio Moreno; *La vida inútil de Pito Pérez* de Miguel Contreras Torres 1943; *México de mis recuerdos* de Juan Bustillo Oro 1943. Los géneros

producción se redujo principalmente por la escasez de película virgen (boicot norteamericano), lo que provocó un declive en su producción, en tanto en cantidad y calidad, al tiempo que perdió los mercados en el exterior, porque México conquistó esos mercados. En el periodo de 1948-1955, el cine argentino se caracterizó por una explotación del filme como propaganda política. Vid. José Agustín Mahieu. *Panorama del Cine Iberoamericano*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990, pp. 25-53

fueron variados, prevaleciendo los dramas, después seguían las comedias, las de ambiente urbanas, también de ambiente rural y algunas adaptaciones⁷⁷.

Para 1944, se produjeron 75 películas, disminuyendo Argentina con 24 y España con 34. México era el número uno dentro del cine castellano, con dramas, comedias, adaptaciones de la literatura universal. El *Indio* Fernández realizó *Las abandonadas y Bugambilia*, pero no alcanzó el éxito de sus anteriores películas, quién tampoco logró superar su éxito anterior fue Julio Bracho con *Crepúsculo*.

A comienzos de 1945, el inminente fin de la Segunda Guerra Mundial, trajo preocupaciones al cine mexicano, sobretodo la escasez de película virgen. Pero ese no era el único problema, el rápido crecimiento de la industria había traído como consecuencia una gran alza en los costos de producción, aunado a esto la industria tuvo que enfrentarse a la más fuerte crisis sindical de toda su historia, con la suspensión temporal de trabajos. A pesar de esto se lograron realizar 82 películas, superando por mucho a España y Argentina, que en esos momentos España principalmente, sufría los efectos de la postguerra, el país estaba desolado, los años cuarenta se caracterizaron en España por “el tiempo de una larguísima postguerra, causada primero por las consecuencias de la propia contienda y, después, por el aislamiento internacional tras la derrota de los nazis, aliados del franquismo”⁷⁸.

Al terminar la guerra, la industria mexicana sufriría las consecuencias de la reactivación de Hollywood, en 1946 logró filmar 70 cintas, en 1947 57. Sin embargo para 1948 logró filmar 81, y para los años siguientes elevó su cifra llegando a 123 en el año de 1950. A pesar de los conflictos a nivel internacional, el cine mexicano se mantuvo en el gusto y preferencia del público de los años cuarenta.

⁷⁷ Vid., Carlos Bonfil. *A través del espejo: de la época de oro a la edad de la tentación*, México, Ediciones El Milagro-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994, p. 36.

⁷⁸ Luis Deltell, *op. cit.* p. 245

... las fuentes asumen necesariamente un papel importante, ya que a ellas están vinculados las posibilidades del análisis y procesamiento de los datos¹.

2. PROCESO DE SELECCIÓN DEL MATERIAL

En toda investigación la localización y recopilación de fuentes es el primer paso a seguir, una vez delimitado el tema, se comienza con la búsqueda de fuentes², en esta etapa nos integramos los becarios del proyecto PAPIIT ID-400412, en la localización de fuentes, por ser un proceso arduo e incluso es el periodo más largo en una investigación, debido a que en ocasiones algunas fuentes resultan inaccesibles o de difícil consulta.

No obstante no basta localizarlas, hay que realizar un proceso de selección y depuración, para obtener información útil que permita alcanzar los objetivos fijados en el proyecto. Una vez localizado y seleccionado el material, se realizó un ensayo de interpretación, con el propósito de observar la presencia de la radio en el cine.

2.1. Esquema de trabajo del Proyecto PAPIIT

El responsable de cada proyecto decide el objeto de estudio a investigar y cómo hacerlo³, *De todos la voz...* fue un proyecto multidisciplinario y contó con el financiamiento PAPIIT, la encargada dispuso de un sistema de becas para los alumnos seleccionados, que fueron convocados por medio de un aviso publicado vía internet en la página H. México en abril de 2012. Los requisitos fueron, ser egresado o estudiante de las carreras señaladas en el protocolo. Al leer la convocatoria me intereso el proyecto, llamé al teléfono indicado y la profesora Medina me dio una cita para una entrevista en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM.

La entrevista giro entorno al contenido de mi *curriculum vitae*, y me pregunto si había participado en otros proyectos, a lo cual conteste afirmativamente, en 2010 fui seleccionada como becaria en el proyecto “Jóvenes Investigadores 2010” en el Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INHERM). Así mismo me explicó en qué consistía el proyecto y las líneas de investigación que de este derivaban, al

¹Ciro Cardoso. *Introducción al trabajo de la investigación histórica: conocimiento, método e historia*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 174

²“Las fuentes mismas son de muy distintos tipos. Puede tratarse de elementos elaborados simultáneamente o en contacto directo con el acontecimiento que se describe, como sucede en el caso de los instrumentos de labor, de las armas, de los relatos hechos por contemporáneos, etc.” En Juan Brom. *Para comprender la historia*, México, Editorial Nuestro Tiempo, S.A., 1972, p. 41.

³Alejandro Canales, “La investigación en humanidades y ciencias sociales en la UNAM: los vértices de su organización”. En Humberto Muñoz García. *La investigación humanística y social en la UNAM. Organización, cambios y políticas académicas*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, M. A. Porrúa, 2000, p. 23

notar mi interés en algunos temas, me extendió una invitación para incorporarme al equipo de trabajo. Una vez confirmada mi participación, me impulso a elegir una línea de investigación a desarrollar que derivaría en un ensayo para contribuir al proyecto.

El tema elegido fue la relación radio-cine, que corresponde al punto IV del Esquema preliminar. Esta elección la hice considerando dos puntos: 1) El tema se me hizo atractivo⁴ y 2) Consideré en ese momento que sería un reto como historiadora la utilización de fuentes filmográficas. Fue así como me uní al equipo de trabajo en el mes de mayo de 2012 hasta julio-agosto de 2013.

El presente Informe Académico de Investigación tuvo dos propósitos: optar por el grado de licenciada en Historia, por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Facultad de Filosofía y Letras. Segundo contribuir al proyecto, pero sobre todo a la Universidad, con un ensayo que sirviera no sólo a ésta investigación sino a todos los interesados en la relación que guardó el cine y la radio desde una perspectiva cinematográfica al inaugurarse su etapa sonora. Aunque en el proyecto el eje rector es la historia de la radio, no se puede dejar a un lado la historia del cine, y su contribución al quehacer radiofónico a través de la pantalla grande.

En todos los proyectos PAPIIT se organiza un esquema de trabajo, en el presente la Dra. Virginia Medina, formó un seminario titulado “Radio, Cultura y Sociedad”, con el objetivo de organizar y supervisar los avances de los investigadores: Mtro. José Botello⁵ de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, el Mtro. Gilberto Vargas y 5 becarios participantes. En él se dieron los lineamientos a seguir y las labores a realizar.

Al ser un proyecto multidisciplinario cada uno de los participantes desarrolló una línea de investigación. Los profesores Virginia Medina y José Botello realizaron una investigación teórica de la radio, que dio como resultado el libro: *Homo Audiens. Conocer la radio: Textos teóricos para aprehenderla*, México: UNAM, FES-ACATLÁN, 2013 (actualmente publicado). Los becarios se enfocaron en los siguientes temas: Diana Marisol Orozco Sánchez: *La Hora Nacional*. Mario Alanís Argueta: *Relación prensa-radio: conformación del nacionalismo cultural en México 1921-1930* (ambos de la carrera de Historia en la FES Acatlán). David Méndez Aguilar realizó un catálogo de radios de la colección del Ing. José de la Herrán. Ramiro Ramírez Reyes: *La radio deportiva mexicana en dos décadas de acción: los noventa y la primera década del siglo XXI* (ambos de la carrera de Comunicación de la FES Acatlán). El Mtro. Gilberto Vargas y Diana Machorro la relación cine-radio.

⁴ Luis González recomienda escoger un tema “de acuerdo con tu odio personal o tu simpatía por un personaje o un acontecimiento. Tus pasiones deben ser las consejeras.” En Luis González. *El oficio de historiar*, México, Colegio de Michoacán, 1988, p. 77 No me equivoque en seguir este consejo.

⁵ El profesor José Botello imparte las materias de *Desarrollo de los medios, Teoría de la Comunicación y Desarrollo de los medios*, de la carrera de Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM.

El equipo se reunía los jueves de cada mes en el Seminario a las 11:00 am, en la UIM⁶ de la FES Acatlán, las sesiones servían para que los integrantes mostraran sus avances, así como las dificultades a las que se enfrentaban, lo que permitió una retroalimentación entre los participantes, así como la guía de la Dra. Medina Ávila.

Una vez que fui aceptada en el proyecto, la primera encomienda fue la familiarización con el tema a través de una revisión bibliográfica⁷, además de la búsqueda hemerográfica sobre la radio, a partir del mes de mayo a diciembre del periódico *El Universal* de 1923.

La revisión y consulta hemerográfica fue una pieza clave para la investigación, porque éstas fuentes fueron testigos “de acaeceres, intérprete de acontecimientos, reproductor de datos, faro de la cronología, memoria de lo trivial y lo importante”⁸; de ahí la importancia de la revisión, primero del periódico *El Universal* y después el *Excélsior* ambos de 1923.

El Universal y *Excélsior*, dan una pequeña muestra de lo que fue el mundo de la radio en sus orígenes, pero no fueron los únicos periódicos que narraron estos acontecimientos, también otros diarios de la época dieron cuenta de estos hechos, como: *El Demócrata* y *El Mundo*, éste último inauguró su propia estación en agosto de 1923 dirigida por Martín Luis Guzmán.

El primer periódico consultado fue *El Universal* a partir del mes de mayo de 1923, por dos motivos, el primero fue que otros becarios ya habían revisado los meses anteriores, segundo 1923 fue un año clave para la historia de la radio, por lo tanto la búsqueda se enfocó a localizar cualquier dato relacionado con la radio, centrándome en los siguientes puntos:

1. Programas de conciertos.
2. Eventos que organizaba alguna estación radiofónica

Los dos puntos anteriores fueron importantes para la investigación, porque la responsable quería observar la programación, así como los participantes, para después vincularlos al cine. Una vez localizada la información, se envió vía correo electrónico al Mtro. Vargas, para su revisión y utilización.

Antes de enviar los avances, se preguntó si existía un formato a seguir, es decir, una ficha muestra en donde colocar los datos encontrados, así como una bitácora donde se asentara lo que se realizaba cada día, especificando la información localizada, así como los datos del periódico. La respuesta fue negativa, al no tener ninguna especificación ni fecha de entrega, organice un esquema de trabajo de la siguiente manera:

⁶ Unidad de Investigación Multidisciplinaria. Lugar donde tiene su cubículo la profesora Medina.

⁷ “Todo el que investiga...ha de saber lo hecho por otros sobre el mismo tema”. Luis González, *op. cit.*, p. 79-82

⁸ *Ibíd.*, p. 100.

Se transcribieron los artículos del periódico en formato *Word*, de tal forma que quedaron como *fichas de trabajo de citas textuales*⁹, se separaron en rectángulos y se enumeró en la parte inferior derecha. Así la información iba ser accesible para una consulta posterior, porque todo historiador o investigador que estudia la Historia “se ve obligado a clasificar previamente sus fuentes. Poner en orden de manera racional, y cómoda a la vez, los materiales comprobados antes de servirse de ellos, es una parte en apariencia muy humilde, en realidad muy importante, de la profesión del historiador”¹⁰.

Ese fue un primer paso, el segundo fue enviar la información recabada vía correo electrónico; como las reuniones eran mensuales y en promedio la revisión de un mes del periódico requería treinta días o más, a veces coincidían los envíos de los avances antes de la reunión, y así se comentaba lo realizado.

Conforme se encontró la información se transcribió en *Word*, enumerando las fichas en la parte inferior derecha como el siguiente ejemplo:

<p><i>El Universal</i>. Año VIII-Tomo XVII. Núm. 2386. México, D.F., jueves 10 de mayo de 1923. Primera Sección. Pág. 8</p> <p>“HOY GRAN NOCHE DE BAILE De 9 a 11 se Tocarán Piezas a Petición del Público La Casa Samborn’s Presenta la Palace of Tiles Orchestra. La Última Sensación Musical Las Últimas Novedades Musicales Americanas En la Estación Transmisora</p> <p>“El Universal Ilustrado – La Casa del Radio” Mañana Segundo Gran Concurso por Artistas Mundiales</p>	2
--	---

Una vez concluido el mes, se envió un archivo con el nombre del periódico y el mes revisado, sin año, porque solamente se revisó 1923. Ejemplo: *El Universal*, mes de mayo.

Al culminar la revisión del periódico *El Universal*, se continuó con el periódico *Excélsior* de 1923, examinado a partir del mes de marzo, porque previamente se habían revisado los meses anteriores.

En el *Excélsior* se buscó la misma información que en *El Universal*, pero después se me pidió que agregara otro elemento a la búsqueda, que fue la cartelera cinematográfica, porque los investigadores requerían saber que era lo que se proyectaba antes, durante y después de una inauguración de una radiodifusora, debido a que las proyecciones cinematográficas se acompañaban con una orquesta en vivo, y una vez que se inauguraron las estaciones radiofónicas, las orquestas fueron invitadas a sus instalaciones. Ejemplo:

⁹ Las fichas realizadas fueron en base a los libros de Miguel López Ruiz *Normas técnicas y estilos para el trabajo académico y Nuevos elementos para la investigación: métodos, técnicas y redacción*.

¹⁰ Charles Langlois. *Introducción a los estudios históricos*, España, Alicante, 2003, p. 77

Excélsior. Año VII –Tomo I. Núm. 2,180. México, D.F., martes 6 de marzo de 1923. Primera Sección. Pág. 6

Cine RIALTO: Quien Rompe Paga, por Borothy Dickson. EL CONSE TIDO por Charles Ray. Jazz band. Gran Órgano Teatral

Cine 5 DE MAYO: La Hija del Huracán, por Doroty Phillips. LA GRAN NOCHE, por Herbert Rawilson. LIGA ACUATICA. Banda-Marimba Moguel Hnos. orquesta Fotoplayer.

Cine TRIANON: POR LA DEFENSA 5 pts. Por Ethel Ciaytos. QUIEN ROMPE PAGA. EL DOCTOR CACHUCHA. Marimba Domínguez R. Orquesta Velázquez.

Cine SAN JUAN DE LETRAN: Valiente Noche de Bodas. EL CONCIERTO. LA HORA TERRIBLE. Orquestas Marimba la Reina de Chiapas y Típica Sandoval.

Cine ODEON: LA HIJA DEL HURACÁN, por Doroty Phillips. LAS ESCALERAS DEL ALTAR. Por Frank Mayo. REVISTA No. 81. SE RAZONABLE. Jazz Band León y Velázquez Moreno.

Cine San Hipólito: LA HORA TERRIBLE. EL CONCIERTO. Usted Dispense. Orquesta Torreblanca.

8

Las fuentes hemerográficas fueron accesibles, sobretodo porque sólo se consultaron dos repositorios: la biblioteca “Ignacio Cubas” del Archivo General de la Nación (AGN) y la Hemeroteca Nacional de México, ambas instituciones cuentan con un amplio acervo hemerográfico, con catálogos asequibles y funcionales al público. A pesar de que el AGN, no cuenta con catálogo electrónico como la Hemeroteca Nacional, el personal orienta a los usuarios, ya que se les puede preguntar directamente a ellos, sin necesidad en algunos casos, de revisar los ficheros.

Sin embargo, casi todos los meses se consultaron en la Hemeroteca Nacional, porque el problema fue que el AGN, no cuenta con contactos de luz para las computadoras portátiles, por tal motivo la actividad se realizó en la Hemeroteca Nacional¹¹ los días martes y jueves de 4 pm a 8 pm. Había días que pasaba sin localizar absolutamente nada, que ayudara a la investigación.

A continuación se hace una relación de las fichas realizadas de cada periódico, durante el periodo del mes de mayo de 2012 a mayo de 2013. Al final se encuentran todas las fichas como anexos¹².

Mes	Periódico	No. De fichas
Mayo	El Universal	28
Junio	El Universal	27
Julio	El Universal	22
Agosto	El Universal	9
Septiembre	El Universal	27
Octubre	El Universal	53
Noviembre	El Universal	61
Diciembre	El Universal	55
Total	282	

¹¹ A excepción de aquellos microfilms dañados, que era necesario consultarlos físicamente en el AGN.

¹² Anexos 3 al 12

Mes	Periódico	No. De fichas
Marzo	Excélsior	42
Abril	Excélsior	51
Total	93	

Otro elemento tomado en cuenta como criterio de pertinencia fue; si el anuncio o la información transcrita no contribuían a la investigación, solo se transcribía el primer párrafo y consultaba al Mtro. Vargas para saber si le servía dicho artículo, de su respuesta dependía la transcripción o no del resto de la información.

- **Fuentes filmográficas**

La otra actividad realizada consistió en el escrutinio de películas mexicanas, para obtener la siguiente información:

1. Actores radiofónicos en el cine.
2. Radionovelas adaptadas al cine.
3. Canciones como argumentos de cine.
4. La participación de la radio

Por recomendación de la Dra. Medina inicié con la lectura de los libros de Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, consistente en 18 volúmenes con la finalidad de familiarizarme con el tema.

Conforme avance en la lectura me percate que cada año la producción cinematográfica aumentaba. Por lo tanto, tenía que encontrar una metodología útil, la cual me sirviera para delimitar las fuentes, seleccionando en base a criterios que describiré en el siguiente capítulo.

Una vez seleccionadas las cintas en las que podría haber relación directa con la radio, se buscó el material, primero en el acervo de la Biblioteca “Vasconcelos” en la Sala Multimedia, porque en ese momento la Fimoteca de la UNAM estaba cerrada por el periodo vacacional y en la Cineteca Nacional, el encargado del acervo se encontraba de vacaciones.

El archivo filmográfico de la Biblioteca “Vasconcelos”, es pequeño aunado a que muchas películas se han perdido, se revisó todo el material disponible al público, las películas corresponden a la colección *Época de oro del cine mexicano* de Televisa en formato VHS y DVD.

Cuando concluyo el periodo vacacional, acudí a la Fimoteca de la UNAM, con un listado previo de títulos de películas, con la finalidad de saber que cintas podía consultar allí. Afortunadamente la institución cuenta con un gran acervo, previamente catalogado,

lo que facilitó la búsqueda del material. Al catálogo solo puede acceder el personal de la Filmoteca, no es un catálogo público.

Todas las películas consultadas en éste informe corresponden a éste repositorio, esto se debe a que, en la Cineteca Nacional no localice ninguna película. En Televisa Home *Entertainment* y Televisión Azteca, estas dos empresas cuentan con un amplio acervo pero fue imposible acceder a estos recintos, reduciendo la búsqueda a la Filmoteca de la UNAM.

La Filmoteca tiene los siguientes lineamientos para acceder al material. El encargado de préstamo y resguardo de las películas José Manuel García, me explicó la dinámica, la institución sólo cuenta con una sala de exhibición es por eso que, previamente le lleve una lista con los títulos a consultar y nos pusimos de acuerdo en el horario y las horas que iba a estar en la sala.

Se acordó que fueran los martes y los jueves de 9:00 am a 3:00 pm, aproximadamente, calculando que podía revisar tres cintas cada sesión y así poder llegar a la meta que me había propuesto que era revisar hasta 1945, sin embargo no siempre revisé tres películas, hubo días que por la gran cantidad de diálogos, no logré ver las tres cintas, esto se debió también a que el sonido de las cinta a veces era malo y no se escuchaba bien, cuando esto sucedía repetía la película, para tener la certeza de la presencia del radio. Obviamente estos percances retrasaban la búsqueda, además que no podía exceder del tiempo, porque podía haber otro usuario después de mí. Cuando no terminaba de ver una película, preguntaba si había otro usuario para saber con qué tiempo contaba.

La revisión filmográfica no fue fácil, primero porque no pude acceder a otros acervos, segundo porque la calidad de las películas en algunos casos era mala, tanto en cuestión de sonido como de imagen. Cada película requería toda la atención, para saber si se mencionaba o se mostraba el radio, e incluso tenía que anticiparme en algunos momentos a la presencia de la radio, porque a veces no podía repetir la cinta, sobre todo las que están en formato VHS, puesto que se corre el riesgo de que la cinta se atore en la videocasetera, dañando el material.

Al principio fue difícil la revisión, pero conforme avanzó el tiempo logré agudizar tanto el oído como la vista, concentrada en lo que buscaba, no era ver la película por verla, si no era analizarla, anotar todos los datos posibles y transcribir los diálogos.

Agote todo el archivo de la institución, incluso se me proporcionaron películas que estaban resguardadas en la bodega o en un formato diferente al VHS o DVD¹³, pero no todas las cintas las pude ver, porque algunas están incompletas o mal grabadas. Todo el material al que hago referencia se encuentra en la base de datos y localizado en la Filmoteca de la UNAM, tanto en el acervo principal como en la bodega. La revisión finalizó entre julio y agosto, aproximadamente de 2013, revisando sistemáticamente los años de

¹³ *Palillo Vargas Heredia*, de Carlos Vejar Jr. 1943. Se encuentra en formato *blu ray*.

1931 a 1945. La primera película fue *Santa* de Antonio Moreno, 1931, por considerarse la primera cinta sonora en México, terminando con *Mamá Inés* de 1945.

La responsable del proyecto fijó el año de inicio de la investigación, con la finalidad de que se revisaran todos los años, pero, tanto para el presente informe como para el proyecto, no era funcional, debido a la gran cantidad de películas, por tal motivo se delimitó hasta el año 1945 para concluir la revisión sistemática y así poder realizar un análisis de la relación radio-cine antes de la presencia de la televisión. Eso fue para fines prácticos del informe, pero para el proyecto se continuó la revisión.

Para que la búsqueda de la relación cine-radio rindiera frutos se crearon filtros, con el objetivo de observar claramente la presencia de la radio, así como sus distintas participaciones y adaptaciones, es por eso que se concluye en 1945, porque en 1950 fue la primera transmisión de Rómulo O´Farrill con el Canal 4 XHTV. Marcando el inicio de la era televisiva y poco a poco este nuevo medio conquistó espacios ocupados por la radio en la pantalla grande. Cómo se muestra en:

El bello durmiente:

-Triki-tran (Germán Valdés *Tin Tan*): "...y tendrás una cueva distinguida.

Con huesos [...]

Será caverna moderna con luz y gas.

Con calefacción interna. Por delante y por detrás,

tendrá su reloj moderno, que nos diga que horas son,

tendrá tocadiscos, radio y también televisión"¹⁴.

No obstante, la consulta no se redujo sólo a ese periodo, se extendió a años posteriores a 1945, para observar la evolución de la radio en la pantalla grande, debido a que conforme avanzó el tiempo el radio tuvo otra función, y esto no podía dejarse de lado para una correcta interpretación. Además el proyecto de la Dra. Medina continuó¹⁵, es por eso que se trató de ver la mayor cantidad de películas, con la finalidad de dejar un legado¹⁶ útil y funcional tanto a los investigadores como quién esté interesado en el tema.

Al no poder acceder a otros archivos, recurrí a consultar películas (sobre todo de años posteriores al periodo 1931-1945) en internet en la página electrónica www.youtube.com, pero no todas las películas aparecen en línea, es por eso que revisé la programación de televisión abierta porque destina un horario a la filmografía mexicana. El siguiente cuadro es una relación de los canales y los horarios de transmisión:

¹⁴ *El bello durmiente*, Gilberto Martínez Solares, 1952, 17:33-18:09

¹⁵ El proyecto estaba contemplado para desarrollarse en tres años 2012-2015

¹⁶ Anexo 13

Canal	Día	Hora
2 Canal de las estrellas	Sábado	2:00 p.m.
4 Foro TV	Sábado	12:00 p.m. Sección "35mm"
13 TV Azteca	Sábado	8:45am y 10:15 am
Canal 40	Sábado y domingo	5:30 pm y 6:00pm Sección "La vida es cine"

No son los únicos canales que dedican un horario o un ciclo a las películas mexicanas, también está el Canal 11, Canal 22 de televisión abierta, en la televisión de paga está *De película*¹⁷, donde se transmiten películas mexicanas de diferentes épocas.

Las películas vistas en televisión abierta se revisaron nuevamente en internet o en la Filmoteca de la UNAM, para proporcionar el tiempo o los diálogos exactos, pero no todas se localizaron.

La otra actividad realizada fue la ubicación de las radionovelas adaptadas a la pantalla grande, los temas musicales que derivaron en cintas cinematográficas y la relación de actores, músicos o compositores, que participaron en ambos medios. Esta identificación la comencé a realizar como iba avanzando en la lectura de *Historia documental...* pues él autor en la ficha técnica de las películas proporciona esta información; además la profesora Medina me facilitó un archivo del proyecto anterior titulado *Personajes, instituciones, temas y datos relevantes Radio*. PAPIIT 400108, y así realice el vínculo.

La información obtenida se la envié vía correo electrónico a la responsable y a su ayudante Mtro. Vargas en archivos en *word*. Esto lo detallaré en el siguiente capítulo.

2.2. Revisión y selección de *still* (Fotos fijas de películas)

El proyecto requería algunas imágenes de películas en donde apareciera el radio, pero por cuestiones de derechos de autor no se logró, siendo imposible ubicar quién tenía los derechos de las cintas que requeríamos. Por lo tanto, la encargada del área de Documentación de la Filmoteca de la UNAM, Lic. Antonia Rojas, comentó que la institución resguardaba *posters* o carteles de películas, *stills* o fotos fijas de las cintas, folletos, etc., además de información diversa, que nos podría ayudar para lo que nosotros requeríamos, así que se decidió consultar las fotos fijas.

¹⁷ Los canales son los siguientes: Izzi 604, Star Network 403, Sky 401, Cableplus 32, Megacable 418, Totalplay 484, Cablecom 514, Telecable 426 y Cablemás 604.

Estos *stills* o fotos fijas han prestado una ayuda visual fundamental para la reconstrucción de algunas cintas, y esto se debe a que el *stillmen*, fue el encargado de fotografía escenas, rostros y personajes, para la propaganda de la película, las fotos muestran actores posando o en escena, así como también *close up* de rostros, decorados o escenografías; asimismo aparecen en estas fotos el director, técnicos o personal detrás de cámara.

La labor del camarógrafo fue de gran importancia para la historia del cine, porque son documentos visuales que en un momento determinado sirvieron para dar publicidad a las cintas, actualmente los *stills*, tiene otra función, sirven para identificar artistas, escenografías, elementos detrás de cámara, también los especialistas en algunos casos se apoyan en ellos para la restauración de películas, gracias a que estas fotografías seguían la secuencia de la cinta.

Los *stills* estuvieron presentes desde la época del cine mudo hasta finales de los años sesentas, puesto que las películas requerían de estos fotógrafos para realizar su publicidad, éstas se imprimieron en blanco y negro en un papel brillante de 8 x 10 pulgadas.

Este material es un legado cultural muy significativo para la historia del cine mexicano, es por eso la importancia de su consulta, la Filmoteca resguarda un amplio acervo, sin embargo no es el único recinto, también los periódicos tienen bajo su respaldo algunos *stills*, por ejemplo *El Universal* y la Galería Andrés Siegel, éste último cuenta con un archivo de *stills* de películas mudas, pero desafortunadamente la Galería no permite el acceso al público además que no tiene organizado el material.

Los *stills* ayudaron a la investigación para saber el peso que tuvo la radio como atractivo visual dentro de la trama y sí se consideraba importante para captarlo y atraer al público.

Las fotos fijas están clasificados por título de la película, año, director y número de fotos, el material es resguardado en sobres manila, tamaño oficio, los *stills* se encuentran protegidos con micas. Algunos *stills* en la parte de atrás tienen anotados los nombres de los personajes que están posando.

La selección de *stills* se hizo en base al papel que jugaba la radio dentro de la trama. En total se escogieron 44 largometrajes, localizándose únicamente en el acervo 37 títulos. Apareciendo la radio en la en los siguientes *stills*:

1. *Madre querida*. Juan Orol, 1935
2. *Así es la mujer*. José Bohr, 1936.
3. *El calvario de una esposa*. Juan Orol, 1936.
4. *La cuna vacía*. Miguel Zacarías, 1937.
5. *Carne de cabaret ó Rosa la Terciopelo*. Alfonso Patiño Gómez, 1939.
6. *El intruso*. Mauricio Magdaleno, 1944.

Al revisar estas fotos me percate que la radio no fue tan indispensable para que se reprodujera en la publicidad de la película. A pesar de que tenía un papel importante dentro de la trama, como fue el caso de *Madre querida* de Juan Orol, que aparece en varias escenas e incluso interviene de forma narrativa para exhortar a sus radioescuchas a reflexionar en torno a la figura de la madre. Sin embargo, no fue indispensable captarlo, porque ya formaba parte de la vida cotidiana de los mexicanos.

2.3. Informe de Actividades

Todos los proyectos PAPIIT cada año tienen que realizar un informe de todas las actividades realizadas y el presupuesto que se destinó a estas, en los meses de octubre o noviembre se hizo el informe anual de las actividades¹⁸, la encargada del proyecto nos envió por correo el formato, y cada participante tenía que llenarlo y reenviárselo, antes de la fecha indicada.

El proyecto concluyó en el mes de abril de 2015, así mismo se realizó un informe general de las actividades realizadas en los tres años que duró la investigación.

¹⁸ Anexo 2

3. SISTEMATIZACIÓN DE LA INFORMACIÓN

Parte importante de la labor del historiador es la localización y recopilación de información para sustentar una investigación, pero también es la parte donde el historiador tiene que tener claro los puntos a investigar, para evitar la dispersión y la pérdida de tiempo con información no relevante.

Una vez seleccionada la información, esta debe organizarse conforme bajo ciertos criterios que la hagan comprensible y de fácil manejo, para obtener mejores resultados a la hora de utilizar los datos obtenidos. Cuando se ordena la información, se debe tomar en cuenta, que deben ser funcionales no solo para quién la realiza, sino para cualquier investigador que requiera la información.

Conforme avanzó el proyecto, me percaté que no había una metodología a seguir, es decir cada becario entregó su información conforme a su criterio, según las necesidades de su trabajo. Lo que trajo como consecuencia que las indicaciones fueran generales, lo que me permitió manejarme con libertad y así dejar que las fuentes respondieran no sólo a las necesidades del proyecto, sino abrir la posibilidad de permitir que ellas mismas hablaran. Sin embargo, la desventaja fue que nunca tuve la certeza de cómo fue utilizado el material recopilado fruto de mis pesquisas en las diferentes fuentes, o si este fue útil. Sin embargo, se buscó que la información recabada tuviera criterios claros tanto en su selección, como en su organización y sistematización, considerando las reglas que propone Ciro Cardoso: 1) Disponer de un plan de clasificación; 2) elaborar los tipos de fichas y hojas de recolección¹.

Huelga decir, que a pesar de las dificultades técnicas, estas se fueron subsanando conforme la investigación avanzaba y las fuentes lo demandaban, la revisión y análisis de las fuentes rindieron frutos. A continuación se describe la forma en la que se trabajaron las fuentes y los criterios utilizados en el análisis de las mismas para obtener un producto final que sirva de herramienta a otros investigadores, no sólo del proyecto porque finalmente los resultados obtenidos deben ser compartidos a la comunidad universitaria.

3.1. Captura del material hemerográfico

Una de las tareas del historiador es el análisis y procesamiento de las fuentes, es por eso, que se organizó la información hemerográfica en fichas, porque así servirían a la postre para explicar la importancia y la relevancia de lo localizado en este trabajo. A continuación se hace una comparación de cómo se me pidió la información a buscar y la propuesta de organización, con la finalidad de que los datos obtenidos fueran útiles.

¹ Ciro Cardoso. *Introducción al trabajo de la investigación histórica: conocimiento, método e historia*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 177

Proyecto PAPIIT, localización de:

1. Programas de conciertos.
2. Eventos que organizaba alguna estación radiofónica
3. Consignar toda la información que hiciera alusión a la radio.

Propuesta de información y clasificación como fruto de la consulta hemerográfica realizada, y las diferentes fichas, según la temática que arrojaron las fuentes:

- a) Programas de conciertos.
- b) Eventos que organizaba alguna estación radiofónica (conferencias, noches de baile, etc).
 - a. Crónica posterior algún evento.
 - b. Quién o quiénes participaban y en qué consistía dicha intervención.
- c) Artículos científicos o de divulgación.
- d) Noticias.
- e) Anuncios publicitarios.

La separación anterior explica la importancia y relevancia de dicha información localizada en los periódicos, además que es útil para ejemplificar cada uno de los incisos mencionados y desarrollados a continuación. En el capítulo anterior se aclaró que no había una metodología a seguir en el proyecto PAPIIT, por tal motivo la información se envió conforme al orden de aparición del periódico y como aparece en los anexos y no se siguió el esquema anterior.

En los siguientes párrafos se describe de forma breve los temas localizados en los periódicos *El Universal* y *Excélsior*, con su respectivo ejemplo.

PROGRAMAS DE CONCIERTOS. Estas fichas fueron piezas fundamentales para el proyecto, porque cada programa publicado nos permite observar un panorama general de dónde y cuándo se comenzaron a organizar los conciertos, así como la frecuencia con que se realizaban y el crecimiento de la radio, así como su evolución, a través de la programación que poco a poco fue más variada y con un horario más extenso, además que comienzan a ser regulares y con un horario específico.

En estos programas se pueden encontrar los nombres de los invitados, la intervención que ellos tuvieron, así como las estaciones que mantuvieron constantes sus transmisiones. *El Universal* y *Excélsior*, mencionan con frecuencia las siguientes estaciones: *El Universal Ilustrado-La Casa del Radio* y la Estación "JH" Experimental de la Secretaría de Guerra y Marina, sin embargo, sabemos por fuentes bibliográficas principalmente, que existen otras estaciones, que por cuestiones publicitarias estos dos periódicos no las mencionan, por ejemplo *El Buen Tono* que era una estación que tenía un gran prestigio y llegaba a muchos hogares.

A continuación se ejemplifican los anuncios de Programas:

El Universal. Año VIII-Tomo XXVII. Núm.2398. México, D.F., martes 22 de mayo de 1923. Primera Sección pág. 3.

“RADIO

Estación Transmisora

“El Universal Ilustrado” -y- “La Casa del Radio” Ave. Juárez 62.

PROGRAMA

HOY A LAS 9 EN PUNTO DE LA NOCHE

NUEVOS NUMEROS POR

RAFAEL DEL CASTILLO

JOSE MACIAS

MARIA ENRIQUETA DE LOS RIOS

FERNANDO NAVARRRO

Y ALICIA LARRAÑAGA

SEGUNDA NOCHE MEXICANA

Si no tiene aparato receptor para oír nuestros conciertos, puede obtenerlos de doce pesos en adelante “La Casa del Radio” Ave. Juárez 62.”

19

“Gran Audición de Radio dedicada a la Colonia Francesa.” *Universal*. Año VIII-Tomo XXVII. Núm.2457. México, D.F., jueves 19 de julio de 1923. Primera Sección. Pág. 9

Trasmitirá la estación de la Secretaría de Guerra y el programa se compone de numerosas selecciones.

“La Estación Radio J.H. Experimental de la Secretaria de Guerra y Marina, transmitirá la noche de hoy jueves, a las 20 horas en punto, su concierto semanal, cuyo programa damos en seguida.

Dicho concierto ha sido dedicado a la H. Colonia Francesa, y sabemos que en el Casino Francés y en varias casas comerciales se han instalado aparatos receptores para escuchar la indicada audición.

Es bien conocida ya de los aficionados al Radio la Estación de Guerra, que se halla a cargo de los señores Coronel de Ingenieros J. Fernando Ramírez y José de la Herrán, por lo que la audición de que se trata constituirá un verdadero éxito.

El programa es el siguiente:

- 1.- Marcha Heróica Saint Saens. Banda de Artillería.
- 2.- Oh Paradiso. La Africara. Tenor E. Islas.
- 3.- Resignación. B.C. Fauconier, Violín por José Ochoa.
- 4.- Danza Húngara número 6. Brahams J. Banda de Artillería.
- 5.- Caro Nome. Rigoletto. Por la señorita María Vázquez Orozco.
- 6.- Noche de Luna. Vals. E Duppont. Por José Noriega y Juan A. Villegas, en guitarras.
- 7.- La Marsellesa. Señorita María Doniz, señora de Islas y Banda de Artillería.
- 8.- Parisiamo de Rigoletto. Por el barítono A. Mendiola.
- 9.- Danza Húngara número 5. Brahams J, en violín por Luis Ortiz.
- 10.- Manon de Massenet, por la Banda de Artillería.
- 11.- Berceuse de Jocelyn. B. Godard. Señorita María Donitz.
- 12.- Marcha “5 de mayo”. Arreglo y ejecución en guitarra por J. A. Villegas y José Noriega.
- 13.- Vorrey. Tosti. Canto por el bajo C. Amparán.
- 14.- Elegié. B. C. Fauconier. En violín por el señor José Ochoa.
- 15.- Sanson et Dalila. Saint Sáers. Por la Banda de Artillería.
- 16.- Aria de la Flor de Sonámbula. Canto por la señorita María Vázquez Orozco.
- 17.- Recóndita Armonía. Tosca. Tenor L. Hernández.
- 18.- “Ave María” de Schubert Wilhelmi, en violín por el señor Luis Orozco.
- 19.- “La Verbena”. Tango. Banda de Artillería.
- 20.- Pecheurs de Perles. Georges Bizet. Señorita María Doniz.

- 21.- Siciliana. Cavallería Rusticana. Mascgni, Banda.
 22.- "Elena". Mazurca para guitarras por José Noriega y Juan. A Villegas.
 23.- Ideal de Tosti, por el tenor Juan Arvizu.
 24.- Serenata Mexicana. Ponce, Por al Banda de Artillería.
 25.- Medallón. Canto por la señora Soledad Islas.
 26.- Cuarteto de "Rigoletto". Verdi. Banda de Artillería.
 El piano estará a cargo de los profesores señorita Velina Gómez y señor Juan Valle.

20

A pesar de que *El Universal* y *Excélsior*, no publicaban programación de sus competidores, si publicaron programas de otras radiodifusoras de otros países, para que los radioescuchas mexicanos pudieran sintonizar el evento.

"UN CONCIERTO QUE DARA EL SR. DIMARIAS EN NEW YORK". *Excélsior*. Año VII –Tomo II. Núm. 2,206. México, D.F., domingo 1 de abril de 1923. Primera Sección. Pág. 8

Podrá Ser Escuchado en las Estaciones de Radio en Esta Ciudad.

"Mañana día 2, a la una y treinta minutos de la tarde, hora de Nueva York, o sean las doce y seis minutos, según el meridiano de México, el pianista Xavier Dimarías de Mendizábal, va a dar un radio-concierto en ese importante puerto americano, en el Westing Radiophone Co., a fin de que sea escuchado en todas las ciudades y poblaciones donde existan aparatos receptores de radiografía.

Es la primera vez que un artista mexicano, él solo, va a dar un concierto en la ciudad neoyorquina, Xavier Dimarías de Mendizábal residen esta populosa ciudad, donde es ampliamente conocido; hizo sus estudios en la entonces Escuela Real de [...], Alemania, en donde obtuvo las mejores calificaciones y recibió su título con gran éxito.

El programa para este radio-concierto que se efectuará mañana, es el siguiente:

Chopin, Preludios 19 y 24; Dimarías, Danza Española, MacDowell, Danza de las brujas, op. 17; Liszt, Rigoletto; Weber, Movimiento perpetuo; Saint-Saens, Estudio en forma de Vals; Chopin, Sonata, op. 65."

2

Durante el periodo revisado, no encontré un programa de la estación *El Buen Tono*, sin embargo si localice notas informativas sobre dichos eventos, por eso sabemos que la estación tenía una programación constante y rivalizaba en potencia con la estación *El Universal Ilustrado* y *La Casa del radio*, por tal motivo *El Universal* y *Excélsior* no la mencionan.

El Universal. Año VIII-Tomo XXVII. Núm.2395. México, D.F., sábado 19 de mayo de 1923. Primera Sección pág. 6.

"EL BUEN TONO S.A.

La compañía que siempre ha traído a México los adelantos de la ciencia y de las artes, ofrecerá dentro de muy poco tiempo a sus consumidores, las ventajas que proporcione el establecimiento de una Estación Transmisora de Radiotelefonía o sea telefonía sin alambres, que alcanzará a enviar noticias de México y hará escuchar los conciertos que celebren a las distancias más lejanas del Continente Americano, Estados Unidos. Pero que a los consumidores de El Buen Tono S.A puedan disfrutar de estas ventajas, se ha pedido un gran número de aparatos receptores, de todos tamaños y calidades, que se cambiarán por planillas de registros de las marcas de El Buen Tono S.A., así es, que los fumadores deben guardar sus registros.

Los que fumen los cigarrillos de El Buen Tono, tendrán el placer de fumarlos y además la ventaja de poder usar los aparatos de Radiotelefonía, que la Compañía les proporcionará.”

15

Cada ficha transcrita es una muestra de la evolución que iba teniendo la radio a través de su programación, y como se perfiló para convertirse en una industria de entretenimiento, transmitiendo música clásica y mexicana, poniendo énfasis en lo “mexicano” como “parte de la euforia nacionalista que exaltó las cualidades del mexicano, al promover su música e intérpretes, así como el estereotipo del mexicano apasionado, orgulloso y fiel a sus raíces”². Esto se puede percibir por ejemplo en los anuncios de *El Buen Tono*, que titulaba sus conciertos *Noches Mexicanas*, esta estación no es la única, si observa todo el material, casi todos los programas o eventos incluía la siguiente leyenda: *los artistas mexicanos más famosos del momento*.

EVENTOS ORGANIZADOS POR ALGUNA ESTACIÓN DE RADIO. Las estaciones de radio poco a poco fueron construyendo su programación y ésta no era muy regular, a veces se suspendía y aparecía un anuncio indicando cuando se reanudaban las transmisiones, y así el público se enteraba de los pormenores de las estaciones.

El Universal. Año VIII-Tomo XXVII. Núm.2409. México, D.F., viernes 1 de junio de 1923. Segunda Sección.
“RADIO
Estación Transmisora
“El Universal Ilustrado” -y- “La Casa del Radio” Av. Juárez 62.
POR DESCOMPOSTURAS SUFRIDAS POR LA ESTACION TRANSMISORA SE SUSPENDEN LOS CONCIERTOS HASTA NUEVO AVISO.
LOS REANUDAREMOS CON EL MEJOR PROGRAMA DE MEXICO.
Si no tiene aparato receptor para oír nuestros conciertos, puede obtenerlos de doce pesos en adelante “La Casa del Radio” Av. Juárez 62.”

Las transmisiones de 1923 son muestra de la variedad y de la búsqueda de una programación atractiva para los nuevos radioescuchas, se transmitieron: noches de bailes, conferencias, entrevistas, incluso eventos políticos y deportivos. También en ésta época se enlazaron eventos de otros países, sobre todo de Estados Unidos, esporádicamente de América del Sur y Cuba.

Otro dato importante que arrojaron los periódicos fue la publicidad, ésta fue constante, se anunciaba radios y eventos, como reflejo de la conformación de una industria de entretenimiento y de la recepción que tuvo el radio, a pesar de que en ese año las transmisiones eran interrumpidas por problemas técnicos. Las estaciones que mayor presencia tienen en los diarios consultados fueron: *El buen Tono*, *El Universal Ilustrado-La Casa de la Radio*, *La estación de radio JH de la Secretaría de la Guerra* y *Estación Difusora*

² *Industria de radio y televisión. Memorias de su compromiso con México*, México, CIRT, 2003, p. 30

de la Liga Central Mexicana de Radio, pero también se comienza a hacer un registro de transmisiones en otros Estados de la República.

“CONFERENCIA SOBRE LA RADIOTELEFONIA”. *Excélsior*. Año VII –Tomo I. Núm. 2,180. México, D.F., martes 6 de marzo de 1923. Primera Plana.

“La Sustentara el Ingeniero Dn Manuel Stampa³, Hoy en la Noche.

El día de hoy, a las diez y nueve horas y media, se efectuará en el Centro de Ingenieros S.C.L, una interesantísima conferencia sobre radiografía, que será sustentada por el distinguido señor ingeniero don Manuel Stampa.

Como lo hemos anunciado ya a nuestros lectores en anteriores ediciones, esta conferencia será auxiliada prácticamente con algunos aparatos de radiotelefonía, que se harán funcionar ante los concurrentes, para la mejor comprensión de los procedimientos científicos en que se basa el maravilloso invento.”

7

“HAY UNA ESTACIÓN RADIO-TELEFONIA, EN PACHUCA, HGO.” *Excélsior*. Año VII –Tomo II. Núm. 2,201. México, D.F., martes 27 de marzo de 1923. Segunda Sección. Pág. 7

“Exclusivo para EXCELSIOR.

PACHUCA, marzo 26. —En el Casino Español de esta ciudad acaba de inaugurarse una estación de radio, que ha dado muy buenos resultados.

Numerosas personas, están asistiendo a diario a escuchar los conciertos que se dan en varias poblaciones de Estados Unidos, Cuba y Panamá. Esta es la primera estación de algún alcance que se instala fuera de la capital de la República.”

33

El Buen Tono, S.A, se benefició de la publicidad de una forma diferente, organizó un concurso para saber con exactitud si su transmisión era buena o tenía muchas interferencias, a partir de lo que le arrojaran los datos, tomar medidas para mejorar la estación.

Universal. Año VIII-Tomo XXIX. Núm.2575. México, D.F., sábado 10 de noviembre de 1923. Segunda Sección. Pág. 8

“AVISO

A los aficionados de la RADIOTELEFONIA

EL BUEN TONO, S.A.

siempre deseoso de complacer al público por los medios más originales y novedosos, organiza para los aficionados a la RADIOTELEFONIA un concurso bi-mensual, sobre las siguientes bases:

1.- Las audiciones que dé la estación radiotelefónica de EL BUEN TONO, S.A., el primer y el tercer jueves de cada mes, --de 20h. a 22h.—serán las que servirán de tema para el concurso.

2.- Los concursantes deberán enviar por correo a EL BUEN TONO, S.A., al día siguiente de la audición —es decir el viernes, y es fácil comprobarlo por el sello de la oficina de correos donde se deposite la carta--, una reseña de los números que haya transmitido la estación C.Y.B.

3.- EL BUEN TONO, S.A., dará premios a las personas que envíen la reseña más exacta, así como la crítica más acertada del programa ejecutado. Los aficionados distantes de más de 100 km. podrán entrar en el concurso con sólo una lista de lo que hayan escuchado.

4.- Para la repartición de los premios, los informes serán clasificados, en seis categorías:

1.- Los que vengan de una zona comprendida en un radio de menos de 100 km. alrededor de la capital. (Estados de Hidalgo, México, Morelos, Tlaxcala y D.F.)

³ Ingeniero Civil Manuel Stampa, construyó la casa que hoy es el Museo Casa Carranza de diseño Art Noveau.

El premio que corresponderá al mejor informe de esta zona será de 100 cajetillas de cigarros y será otorgado tres días después del concierto.

II.- Los que proceden de un radio de 100 a 500 km. de la capital. (Estados de Querétaro, Veracruz, Puebla, Oaxaca, Guerrero, Michoacán, Jalisco, Colima, Aguascalientes, Tamaulipas).

III.- Los que procedan de un radio de 500 a 1,000 km. (Estados de Zacatecas, Nuevo León, Coahuila, Durango, Nayarit, Sinaloa, Chiapas, Tabasco y Campeche).

El premio para esa zona será de 200 cajetillas y se otorgará siete días después de la audición.

IV.- Los que procedan de un radio de 1,000 km. a 1,5000 km. (Estados de Chihuahua, Yucatán y Quintana Roo).

Premio de 250 cajetillas que se otorgará diez días después de la audición.

V.- Los que procedan de un radio mayor de 1,500 km. (Baja California y Sonora). Tendrán derecho a un premio de 260 cajetillas que será otorgado doce días después de la audición.

VI.- Los que vengan del extranjero, (Estados Unidos, Canadá, Antillas, América Central), tendrán como premio una colección de vistas de la República Mexicana. Este premio será otorgado quince días después de la audición.

Si hay varios concursantes merecedores del premio en la misma categoría, dicho premio será rifado entre ellos. Los cigarros serán de las marcas RADIO y NUMERO 12 para los caballeros y CAMELIAS Rojas y Blancas para las Señoras.

EL BUEN TONO, S.A. “

7

CRÓNICA POSTERIOR A ALGÚN EVENTO: Después de un evento, conciertos o conferencias, apareció en el periódico una crónica, ésta información era importante localizarla, porque describía detalladamente el evento o conciertos organizados por una estación de radio. En la crónica aparecían nombres, participaciones, comentarios e incluso si se presentaba un incidente quedaba registrado ahí, además de los contratiempos a los que se enfrentaban durante el programa, que fueron principalmente retrasos por problemas técnicos o climáticos. Estos datos no se registraron en la publicidad, porque a veces el anuncio solo contenía: el título del programa, fecha, hora y lugar, sin mayores detalles.

A continuación se coloca un programa de un concierto y después la crónica posterior de dicho evento, para que se perciba y se comparen todos los elementos que no se colocan por cuestiones de espacios publicitarios.

Universal. Año VIII-Tomo XXVIII. Núm.2523. México, D.F., martes 18 de septiembre de 1923. Primera Sección. Pág. 11

“C.Y.L

HOY 18 DE SEPTIEMBRE

A LAS 21 H. —9 P.M —

SOLEMNE INAUGURACION

DE LA POTENTE

ESTACION DIFUSORA

DE RADIO-TELEFONIA

C . Y . L

EL UNIVERSAL—LA CASA DEL RADIO

GRANDES CONCIERTOS

TRANSMITIDOS A

LOS MARTES Y

VIERNES DE

TODA LA REPUBLICA**CADA SEMANA**

PROXIMAMENTE Transmitiremos Nuestro Boletín Cotidiano con las más Sensacionales y Oportunas Informaciones Nacionales y Extranjeras.”

Está una antena de radio abarcando toda la página del lado izquierdo y hasta arriba de la página las iniciales C.Y.L. y abajo en chiquito la ciudad de México (en color negro) el Ángel de la Independencia, edificios. De fondo hay nubes.

14

“POR PRIMERA VEZ EN MÉXICO, HUBO UN CONCIERTO RADIOFÓNICO DE RESONANCIA NACIONAL.” *Universal*. Año VIII-Tomo XXVIII. Núm.2524. México, D.F., miércoles 19 de septiembre de 1923. Primera Plana.

“Fue un Gran Éxito la Inauguración de la Transmisora de EL UNIVERSAL-La Casa del Radio—Que se Efectuó Anoche.

Un éxito estupendo constituyó la inauguración de la Estación difusora de radiotelefonía de EL UNIVERSAL y La Casa del Radio, verificada ayer a las nueve de la noche, con el concurso de los artistas más prestigiados que se encuentran actualmente en la capital de la República.

Por primera vez en los anales de la radiotelefonía en México, fue escuchado en todos los puntos del país donde exista una estación receptora, nuestro concierto inaugural, en el que tomaron parte Zsigmondí⁴, el formidable pianista húngaro cuya técnica ha cautivado a los dilentanttis mexicanos; Santé Lo Priore⁵, el virtuoso del violín, y Cornelia Zuccari⁶, la portentosa soprano lírico del Teatro de Milán, cuya maravillosa voz y admirable escuela, habrán podido apreciar los amantes del belle canto en los dos números con los cuales cooperó a nuestro concierto. Porque la señora Zaccari no ha tenido oportunidad de presentarse ante nuestros públicos; contratada por la Compañía Fleta no llegó a debutar por retraso en su viaje, y ya en México, no quiso ausentarse de nuestro país por haber sido contratada por la Empresa Silisgaldi, que inaugura su temporada de Gran Opera en el Teatro Iris el próximo mes.

NUESTROS TELÉFONOS NO DEJARON DE FUNCIONAR

Desde que a las nueve de la noche se inició nuestro concierto, la señorita Rosario Tolentino, ejecutando al piano un estudio de Chopin, los teléfonos de EL UNIVERSAL y de la Casa del Radio no dejaron de funcionar, felicitándonos por la limpia transmisión. Hasta la fecha no se había escuchado en la capital de la República una radiación tan clara, sin interferencias, como la que ayer proporcionamos a los aficionados a la radiotelefonía. Y es natural: nuestra estación es similar a las mejores que funcionan en los Estados Unidos, y además, está atendida por un experto traído exprofesamente para ello.

Después de la señorita Niesto, la aventajada cantante mexicana, señorita Rosario Ibáñez, cantó la Romanza Antigua de Pergolezzi, y las felicitaciones telefónicas se repitieron. La señorita Ibáñez ha cantado en varios conciertos, y personas que la han escuchado nos expresaron que el timbre de su voz, que les era familiar, no había sufrido la menor alteración.

Prestaron su valioso contingente a este concierto, además de los artistas ya expresados, el bajo José Palacios Ochoa, que cantó ‘Ideal’ del maestro Carlos Samaniego, y el notable guitarrista Guillermo Ochoa, que ejecutó el motivo hawaiano ‘El Rosario’.

Dos conferencias

El ingeniero Modesto Rolland⁷, quien con verdadero quijotismo ha venido luchando por propagar la nueva ciencia en la República, no pudo faltar al acto inaugural. Y en atildada conferencia explicó a los miles de aficionados que poseen receptores en la República, la titánica labor que ha venido desarrollando la Liga Mexicana de Radio para la divulgación de esa ciencia, que está llamada, más que ninguna otra, a unir a los

⁴ Pianista húngaro.

⁵ Violinista y compositor italiano.

⁶ Cante de ópera italiana.

⁷ Fue presidente en 1923 de la radiodifusora CYB. El 6 de marzo de 1923 se fusiona la Liga Mexicana de Radio, el Centro de Ingenieros y el Club Central Mexicano de radio para formar la Liga Central Mexicana de Radio, siendo Modesto Rolland fundador y presidente en 1923. En <http://goo.gl/M55Zln>. Revisada el 11 de abril de 2015.

hombres de todo el mundo.

Don Carlos Noriega Hope⁸, Director de EL UNIVERSAL ILUSTRADO, a cuyos esfuerzos se debió la primera estación difusora que hubo en México, en brillante discurso expresó que la Compañía Periodística Nacional, no conforme con la labor de divulgación científica y literaria que desarrolla por medio de sus tres periódicos, EL UNIVERSAL, EL UNIVERSAL GRAFICO y EL UNIVERSAL ILUSTRADO, se había propuesto intensificar su labor, en combinación con los señores Azcárraga, cuyo fanatismo por la radiotelefonía es conocida generalmente, empleando para la difusión de las noticias el sistema más adelantado con que la humanidad cuenta. La nueva estación –dijo–, debería llamarse LOS UNIVERSALES y la Casa del Radio, pero EL UNIVERSAL ILUSTRADO, cedía filialmente su iniciativa y su labor inicial a favor de EL UNIVERSAL, el gran Diario de México, quien ahora ofrecía, después de arduos trabajos, una gran estación difusora de ideas, sentimientos y palpitaciones mexicanas.

CON VERDADERA EXPECTACIÓN SE ESCUCHO NUESTRO CONCIERTO EN LA REPÚBLICA

Estamos en aptitud de informar que con verdadera expectación se escuchó nuestro concierto en toda la República. Diez mil estaciones receptoras existen el territorio nacional, avisadas oportunamente de la inauguración de nuestra transmisora, se dispusieron a escucharnos para convencerse de su era verdad cuanto anunciábamos.

Pero EL UNIVERSAL no sólo pretende hacer obra de difusión entre los aficionados y entre aquellas personas que tienen oportunidad de poseer una receptora, sino en general entre todos nuestros lectores. Al efecto, ha mandado instalar cuatro potentes receptoras, en Guadalajara Puebla, Monterrey Tampico, para tener a nuestra clientela al tanto de cuanto pueda suceder en el mismo momentos que ocurra, y además, proporcionarles momentos de verdadero esparcimiento con los conciertos que regularmente organizamos.”

16

Los periódicos realizaron crónicas posteriores de: conciertos, conferencias, inauguraciones y acontecimientos relevantes de la radio.

“UNA ESTACION TRANSMISORA DE RADIO QUE FUE CONSTRUIDA POR UN AFICIONADO MEXICANO”.
Excelsior. Año VII –Tomo II. Núm. 2,210. México, D.F., jueves 5 de abril de 1923. Segunda Sección. Pág. 6
“SECCION DE ‘EXCELSIOR’ DEDICADA AL RADIO. A cargo de la Liga Central –Mexicana de Radio--”

Abajo de la foto de José Velasco aparece la siguiente nota:

“El distinguido aficionado don José Velasco ha construido una estación transmisora de radiotelegrafía, de 20 watts en la antena. Esta estación es según el circuito Heising y tiene un alcance radiotelegráfico de mil quinientos kilómetros.

La estación de referencia ha llamado la atención de todas las personas que la han visto y han felicitado calurosamente a su constructor, que ha dado una prueba de sus extensos conocimientos en cuestiones de radio y su gran afición al invento que hoy maravilla al mundo.

Publicamos una fotografía del señor Velasco y de su estación trasmisora.” Aparece la fotografía de José Velasco sentado y con un radio a lado.

6

ARTÍCULOS CIENTÍFICOS O DE DIVULGACIÓN: Estas columnas tuvieron el propósito de guiar a todos los interesados en el armado o composturas de radio, a través de la publicación de diagramas o dibujos para armar un aparato radiofónico, colocar una antena para evitar interferencias, etc. La sección estaba dedicada a los radioexperimentadores, quienes estaban atentos a todos los adelantos radiofónicos a nivel mundial. En estas

⁸ Escritor, periodista y guionista. Dirigió el semanario *El Universal Ilustrado*. Escribió los diálogos de *Santa de Antonio* Moreno, 1931.

secciones se anunciaban también tiendas especializadas de armado o composturas, ofreciendo piezas sueltas para armar un radio.

“DATOS SOBRE LA OPERACIÓN DEL AMPLICADOR DE VOZ”. *Excelsior*. Año VII –Tomo II. Núm. 2,210. México, D.F., jueves 5 de abril de 1923. Segunda Sección. Pág. 6 “**SECCION DE ‘EXCELSIOR’ DEDICADA AL RADIO. A cargo de la Liga Central –Mexicana de Radio--**”

“El verdadero entusiasta del radio no está satisfecho hasta que su equipo del bulbo simple ha crecido a dos pasos, y hasta que es el orgulloso poseedor de alguna clase de bocina de amplificación de voz. Aunque todos tenemos la esperanza de poseer algún día una bocina del tipo Magnavox o Western Electric, el paso intermediario es generalmente el de adaptar a un receptor Baldwin alguna especie de bocina.

El receptor Baldwin es extremadamente delicado y muy sensible a los impulsos eléctricos que pasan por sus bocinas, y por esta razón debe tenerse gran cuidado en su uso. Bajo ningunas circunstancias debe dejarse a un par de estos teléfonos que golpeen el piso, pues el resorte de la armadura o el diafragma de mica fácilmente se rompen.”

Si te interesa toda la nota me dices.

7

Universal. Año VIII-Tomo XXIX. Núm.2597. México, D.F., domingo 2 de diciembre de 1923. **Tercera Sección.** “**Radio. Sección Científica y comercial.**” Pág. 4

Toda la plana está dedicada a la radio. Tiene como encabezado lo siguiente: del lado izquierdo superior, en un rectángulo: “APARATOS RADIO **Westinghouse** ES SU GARANTÍA”. A lado hay un dibujo de una antena (a lado está dibujado un mundo, entre nubes, donde aparece la República Mexicana y parte del Norte de América) salen unos cables que están sosteniendo un letrero que dice: “RADIO. SECCIÓN CIENTIFICA Y COMERCIAL”. Del lado derecho está el otro poste de luz con un mundo, dibujada la parte sur de América, también está entre nubes el mundo. De lado superior derecho está en un recuadro “Aparatos y Accesorios de Radio FAUSTINO VILLAR Av. 16 DE SEPTIEMBRE, 27. MEXICO, D.F.”

“CONSEJOS SOBRE LOS DIFERENTES AJUSTES DE LOS RECEPTORES DE RADIOTELEFONIA

(Trad. del Ing. V. García Moreno)

Transmisiones radiotelefónicas ¿Qué son? Son un gran servicio público por el cual algunos aficionados son instruidos y otros divertidos, y sobre el cual un gran porcentaje, considera como el mejor deporte en casa”....

Está un dibujo de un receptor.

3

ANUNCIOS PUBLICITARIOS: La publicidad nace como una necesidad de promover un artículo nuevo, en este caso el radio. En los anuncios se observa que se vendían radios nuevos o piezas sueltas para armar uno, así surgen las tiendas especializadas, donde el radioaficionado consiguió piezas, refacciones, antenas, bulbos, etc., además las tiendas tenían un personal capacitado para resolver dudas o reparar los radios, a estos hombres se le conoció a la postre como reparadores de radios.

"CLASES DE RADIO SE DARAN DIARIAMENTE". *Excelsior*. Año VII –Tomo II. Núm. 2,210. México, D.F., jueves 5 de abril de 1923. Segunda Sección. Pág. 6 "SECCION DE 'EXCELSIOR' DEDICADA AL RADIO. A cargo de la Liga Central –Mexicana de Radio--"

"Todos los jueves, de las siete a las ocho de la noche, y en el salón de actos del Centro de Ingenieros, situado en el callejón del 5 de Mayo, se efectuarán clases de radio-telefonía. Dichas clases estarán a cargo del señor ingeniero don F. S. Domenzáin, persona que tiene los más amplios conocimientos en la materia. Se suplica a los señores socios de la Liga Central de Radiotelefonía, agrupación que ha organizado estos cursos, a que no falten a estas interesantes sesiones, o igualmente se invita al público en general. "

8

Los anuncios en general proporcionaron el dato duro de lo que se comercializaba en el país, así como los proveedores y las marcas que se consumían, también los precios de los aparatos. Esta información permitió conocer los diferentes modelos de radios exhibidos en el cine, en la década de los treinta.

Universal. Año VIII-Tomo XXVIII. Núm.2509. México, D.F., domingo 9 de septiembre de 1923. Primera Sección. Pág. 10

"La Casa del Radio.

R. y L. Azcárraga

Av. Juárez 62.

México, D.F.

Aparatos de Radiotelefonía y partes sueltas para reconstruirlos.

Próximamente inauguración de nuestra gran Estación Difusora, de 500 Watts, que se oirá en cualquier parte del país.

Representantes del único magazine dedicado exclusivamente a la Radiotelefonía, escrito en español **RADIO RECORD**, número suelto.....\$0.75

Subscripción de 12 meses.....6.50

La casa más conocida en toda la República.

"**Cuartel General de los Aficionados**".

El anuncio viene en un rectángulo y arriba de las letras de la Casa del Radio, viene un rayo.

5

La empresa *El Buen Tono* combinó sus dos industrias, la cigarrera y la radiodifusora, a veces intercambiaba cajetillas de cigarros por partes sueltas o un aparato, también proporciono una dirección para que sus radioescuchas enviaran cartas con dudas para que un experto les contestara.

“EL BUEN TONO S.A.

En todo el Continente Americano se están escuchando las audiciones que la Estación RADIOTELEFONICA C. Y. B. de la Gran Fábrica de Cigarros

‘EL BUEN TONO’, S.A.

emite los MARTES, JUEVES y SABADOS de cada semana.

Dondequiera que se encuentre, podrá usted oírlos gratuitamente consiguiendo con planillas su aparato receptor.

A continuación indicamos el número de planillas necesario para adquirir sin gasto aparato y accesorios.

Si necesita usted indicaciones o consejos para instalar su aparato, diríjase a ‘EL BUEN TONO,’ S. A., acompañando su carta con algunos Registros No. 12. Su consulta será contestada inmediatamente por un perito en RADIOTELEFONIA.

Receptores de Galena ‘Little

Gem’, con audífono sencillo,

(alcance 50 km) 25 planillas

Receptores de Galena ‘Ritter

Set’, con audífono sencillo,

(alcance 50 km) 25 “

Receptores de Galena ‘Pal’, com-

pletos, con audífono y antena. . .18 “

Receptores de un bulbo, (sin el

bulbo). 20 “

Bulbo para el anterior Receptor 20 planillas

Audífonos dobles..... 14 “

Audífonos sencillos.....9 “

Baterías de 1 y medio volts.....3 “

Baterías de 22 y medio volts.... 14 “

Antenas.....5 “

Rollo de 100 pies de alambre de

cobre para antena..... 8 “

Adquiera sin gasto su Aparato Receptor fumando

‘Número 12,’ ‘Elegantes,’ ‘Primores,’ ‘Gardenias’

‘EL BUEN TONO,’ S. A.”

Es un anuncio que aparece en la parte inferior izquierda. Del lado izquierdo, en segundo plano aparece un señor (con una mesa de fondo y el título de EL BUEN TONO) sentado en un sillón y una mujer de espaldas prendiendo un radio, que se encuentra junto a una lámpara. En primer plano aparece una mesa de madera, encima hay una cajetilla de cigarros 12, a lado un cigarro prendido sostenido en alto.

La revisión del periódico permite conocer como fue el nacimiento de la radio, las personas y empresas que intervinieron o invirtieron en este medio. También las crónicas periodísticas nos acercan a los problemas tecnológicos que enfrentaron las empresas, trayendo como consecuencia que los radioescuchas no sintonizarán con claridad la estación, sobretodo en época de lluvias.

Otro dato que se encuentra en el periódico es lo que se transmitía (música, conciertos, recitales o declamaciones, etc.) y quiénes participaban (artistas, músicos, compositores,

etc.), observando que muchos de estos personajes después migraron al cine. En particular está información sirvió al proyecto para conformar el libro *Diccionario de personajes*, que es el otro producto que busca realizar la responsable de la investigación.

En una investigación no es sólo buscar por buscar o acumular datos sin función alguna, sino que los datos recabados se tienen que clasificar y analizar a la postre, con el propósito que el investigador economice tiempo en un proyecto.

3.2. Filmografía

La revisión de películas mexicanas responde a la necesidad del proyecto de establecer un vínculo entre la radio y el cine, que es finalmente el tema que me correspondió investigar y la información más relevante para éste informe, porque de ésta labor nace el ensayo histórico realizado en los siguientes capítulos. Así mismo, es el fruto de un actividad sumamente laboriosa, ya que aún cuando se me dieron algunas líneas a seguir, el producto fue el resultado de la creación de una serie de parámetros o por decirlo de otra forma de una metodología específica para la consignación de los datos, si bien es cierto que en este tipo de cuestiones nada es nuevo, si lo son los resultados obtenidos, ya que hasta el momento nadie lo había trabajado de forma sistemática como en el presente trabajo.

El resultado de este trabajo está pensado para ser útil a otros estudiosos del tema, incluso fuera del ámbito del proyecto PAPIIT, que deseen consultar los datos obtenidos. Creando una serie documental donde se observó la presencia de la radio en el cine.

La relación cine-radio se establece a través de la presencia de compositores, artistas, canciones, locutores e incluso la adaptación de algunas radionovelas y temas de canciones como argumentos de películas, ésta información se buscó específicamente para el proyecto PAPIIT, como se muestran en los anexos. Para el presente informe y como contribución a la investigación, éste trabajo se centró en cómo aparece el aparato radiofónico de una forma visual y sonora, así como también como se integró al discurso cinematográfico por medio de los diálogos. Resaltando aquellas películas en las que se hace referencia al radio o aparece como parte de la escenografía.

Con la información recaba a través de la consulta de las películas, se realizó un primer acercamiento en forma de ensayo a la relación radio-cine como reflejo de la sociedad que lo produce, durante el periodo de 1931 a 1945. No desarrollo un análisis teórico de dicha relación, sino en base a lo consultado establezco la correlación, observando la permanencia y evolución del radio en el cine.

En las películas se buscó: personajes involucrados en ambos medios, la participación de la radio, a través de los diálogos o como parte de la escenografía, una vez localizadas

las escenas, anotaba el minuto y el nombre de la cinta y las condiciones en las que aparecía el aparato.

La revisión comienza a partir de 1931 con la primera película sonora en nuestro país, y concluye en el año de 1945, sin embargo la consulta no se limita a este periodo, porque lo que buscaba era conocer la evolución de la presencia de la radio.

Para saber que posibles películas tendrían relación, se me recomendó que revisara el libro de Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, su obra abarca casi la totalidad de la filmografía mexicana desde 1929 a 1976, además el autor consigna las fichas técnicas de todas las películas por año de aparición, añadiendo pequeñas reseñas de las cintas, y en algunos casos comentarios personales, de revistas o de periódicos. Por tal motivo estos libros, fueron consulta obligada, para ahorrar tiempo en la localización de dicha información.

A partir del momento que comencé a revisar las películas, se empezaron a entrelazar dos actividades, por un lado la información obtenida del periódico (el tipo de música que se escuchaba, los concursos de baile que se organizaban, los artistas y canciones que estaban de moda en esa época), percatándome que el cine retoma estos elementos radiofónicos, como se muestra en *Santa* del director Antonio Moreno, 1931. La música de esta producción es de Agustín Lara, que gozaba de un éxito radiofónico en los años treinta.

La propuesta del Proyecto PAPIIT fue la localización de la siguiente información para desarrollar el punto IV del esquema preliminar: “la radio como un actor cinematográfico, actores radiofónicos en el cine, radionovelas adaptadas al cine, canciones como argumentos fílmicos”⁹.

Delimitando la propuesta de la Dra. Medina a los años 1931 a 1945, así como los contenidos y objetivos a alcanzar, además que la información obtenida se esquematizó para su posterior utilización. A continuación se describe la propuesta de organización, localización y esquematización de la información que se requería para el proyecto, incluyendo la información que se obtuvo a través de la revisión filmográfica no propuesta en el proyecto, que finalmente es la contribución del informe a la investigación *De todos la voz...*

- **Búsqueda y localización del material**

Para facilitar la búsqueda utilice la obra *Historia documental...* empecé revisando el primer volumen, que corresponde a los años de 1929-1937. Conforme se avanzó en la lectura me

⁹ *Protocolo de Investigación PAPIIT 2012. Modalidad: Investigación Interdisciplinaria. Anexo 1, p. 1*

percaté que la producción de los primeros años no era muy abundante, pero al pasar los años, la industria cinematográfica se iba consolidando y aumentando su producción¹⁰.

No todas las cintas producidas en los años treinta se pudieron localizar, debido a que son pocas las copias que existieron de estas cintas, aunado a esto, algunas se perdieron en el incendio de la Cineteca Nacional en 1982. A partir de 1940, la producción aumentó considerablemente, por tal motivo se buscó una forma de discriminar películas que no se deberían ver y aquellas que eran indispensables observar. Finalmente la misma obra de Emilio García Riera aportó una primera solución, que fue excluir películas a partir de la sinopsis que hace el autor.

Estas síntesis de las películas ayudaron a localizar en donde aparecía la radio (como elemento decorativo o como parte de la escenografía), porque en algunos casos, el radio jugaba un papel importante en la trama, ayudando a reforzar o a introducir un lío¹¹, y el autor lo reportaba. Pero si su participación no era relevante para la historia, el autor simplemente lo omitía. De ahí la gran dificultad a la que me enfrente al momento de seleccionar las películas, puesto que, no podía basarme al cien por ciento en las sinopsis, porque algunas eran demasiado concretas o no aparecían, por lo tanto no tenía una idea de la trama, y no podía basarme únicamente en el título. Así que tuve que apoyarme en otros libros para hacer una selección correcta con respecto a las películas, éste fue un primer filtro. Cuando no aparecía la sinopsis ni comentario alguno sobre la película, automáticamente la seleccionaba, para no incurrir en algún error de omisión.

Otro elemento tomado en cuenta para la selección de películas fue que el autor muy veladamente hacía referencia en donde se desarrollaba la trama, así que este nuevo elemento sirvió como segundo filtro; se descartaron las películas que se desarrollaban en un ambiente rural, las adaptaciones de clásicos de la literatura, películas de época, etc., por la poca probabilidad de que apareciera la radio; en cambio sí la cinta se desarrolla en un ámbito urbano la probabilidad era mayor, pues las cintas ciudadanas en algunos casos nos muestran la modernidad a través de la escenografía, haciendo evidente los avances tecnológicos (por ejemplo: teléfono, radio, aspiradoras, etc.).

Estos fueron los criterios utilizados para seleccionar las películas consultadas, en lo particular me hubiera gustado revisar todas, aunque se desarrollaran en un ambiente rural o urbano, pero obviamente esto no podría contribuir de una forma inmediata al proyecto. Desconozco si otro becario continuará con esta labor, pero espero que quien prolongue esta línea de investigación subsane los huecos dejados.

Por otro lado, con respecto a la búsqueda de relación de los compositores, músicos, canciones o radionovelas derivadas en cintas; la localización de estos datos fue más fácil.

¹⁰ En la tabla al final de este apartado aparecen cuantas películas se producían por año.

¹¹ Sinopsis. *Cuna vacía* de Miguel Zacarías, 1937. Pepe (*René Cardona*) es un reparador de radios... En Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 2, México, Era, 1969, p. 36

Dicha información se obtuvo de la ficha técnica de la película o en comentarios del autor y artículos periodísticos reproducidos en el libro de Emilio García. Además la investigadora me proporcionó un archivo con personajes relevantes, titulado *Personajes, instituciones, temas y datos relevantes Radio*¹². En este archivo se hace una relación puntual de varias figuras importantes dentro de éste medio, anexando datos profesionales y en algunos casos el lugar donde laboraron. En general el archivo fue de gran ayuda para cruzar información que iba localizando en los libros de Emilio García Riera y las películas revisadas.

- **Captura del material**

Una vez realizada la selección de películas y el lugar en donde iba a hacer esta revisión, solo faltaba corroborar si las cintas cumplían con alguno de los criterios necesarios para establecer la presencia de la radio y la relación que guardaba con el cine. En algunas películas si se cumplieron estos criterios y apareció el radio o se mencionó, pero en otras no.

Cuando localice las cintas en donde aparecía o se mencionaba el radio, anotaba el tiempo y hacía una breve descripción de la escena, siguiendo el ejemplo que me proporciono la Dra. Medina.

Santa de Antonio Moreno, 1931:

Hay un momento de intimidad y gloria financiera de la anti-heroína del título: la cámara registra en primera instancia un enorme radio Brunswick desde donde se oye a Juan Arvizu cantando "Amor ciego"; la cámara retrocede y vemos la alcoba de la ya encumbrada prostituta (Lupita Tovar), que baila en ropa interior siguiendo la cadencia de la canción...¹³

Conforme se localizó y consultó el material, en el camino surgieron algunos inconvenientes que se tuvieron ir salvando. El primer problema fue que no podía hacer una correcta identificación de los aparatos radiofónicos, porque nunca los había visto, mejor dicho desconocía los radios de la época, además que los confundía con otros aparatos, cómo las consolas, por su gran parecido. Para solucionar esto, busqué e identifiqué los diferentes radios que existían, encontrando una página de internet donde hay radios antiguos, además también la responsable del proyecto me aconsejó que consultara en línea la tesis de Salvador Saura López. *Receptores de la Radiodifusión Sonora, panorama histórico*¹⁴, porque se proporciona un catálogo de radios.

¹² *Personajes, instituciones, temas y datos relevantes Radio*. PAPIIT 400108.

¹³ García, Gustavo. *La radio que todos vimos*. pp. 57- 59. Revista *Tierra adentro*, Número 137-138, Diciembre 2005- Marzo 2006.

¹⁴ Salvador Saura López. *Receptores de la Radiodifusión Sonora, panorama histórico*. En <http://eprints.ucm.es/4543/> Fecha de consulta: 13 de febrero de 2015.

Esto me permitió darme una idea de los aparatos de la época, además que la revisión del periódico también ayudó a identificar otros, como ya se había mencionado.

Otro problema fue de índole técnica, propias de las cintas, pues muchas películas no venían completas o el sonido era deficiente, impidiendo escuchar bien los diálogos, aunado a eso, algunas películas estaban demasiado oscuras, mal grabadas o la imagen venía doble, en estos casos los criterios no utilizados para la consignación fueron los siguientes:

1. Sí el sonido era malo, y esto impedía escuchar con claridad los diálogos, repetía la escena, pero sí aun haciendo esto, no tenía la completa convicción de lo que había escuchado, no transcribía el diálogo.
2. Cuando la película estaba oscura, tenía un color azul o verde, imposibilitando saber si estaba a cuadro el radio, descartaba la cinta con relación a la presencia física del radio.
3. Por el simple hecho de que el radio estuviera alejado del primer cuadro y no se distinguía, además que algunos aparatos de radio era indispensable que el mueble estuviera abierto o prendido, para evitar confundirlos con las consolas por su gran parecido, si no se tenía la certeza de que fuera un radio, no se registraba la cinta.

Otra actividad realizada fue la ubicación de las radionovelas adaptadas a la pantalla grande, los temas musicales que derivaron en cintas cinematográficas y la relación de actores, músicos o compositores, que participaron en los dos medios. Esta identificación fue hecha conforme se avanzó en la lectura del libro *Historia documental...*, él autor en la ficha técnica proporciona ésta información requerida; además con el archivo proporcionado por la investigadora, ayudó a separar los títulos de las cintas que tenían relación.

Algunas películas tenían maridaje con compositores, actores, etc., pero no cumplían con el otro criterio de selección para consultarlas, así que no las veía, seleccionando algunas solamente con el fin de un análisis completo.

Para poder organizar la información solicitada, primero realice una base de datos en *Excel*, donde se registraron todas las películas que tenía que ver y señalaba cuales había visto, si aparecía el radio o se mencionaba, así como también la relación de personajes, músicos, etc., todo esto aparece en una hoja de cálculo en *Excel*, así fue más fácil la consulta, siguiendo el orden cronológico de las películas revisadas y las que no se habían localizado.

A la postre está base de datos ayudó a la localización de información concreta sobre las películas, siendo la búsqueda rápida, sencilla, pero sobretodo funcional, debido a la cantidad de datos, como fechas, actores, directores o títulos. Así que, cuando se necesitó algún dato, ingresaba en el buscador un elemento de la película, cubriendo uno de los campos de la búsqueda, como nombres, años, director, etc., así se localizaba sin problema la cinta.

BASE DE DATOS EN EXCEL:

Título de Película	Año	Director	Productor	Actores	Duración	La representación del mundo radiofónico o elemento decorativo.	La presencia de la radio en los diálogos
Santa	1931	Antonio Moreno	Compañía Nacional Productora de Películas	Lupita Tovar, Carlos Orella, Juan José Martínez Casado, Donald Reed, Antonio R. Frausto, Mimí Derba, Rosita Arriaga, Raúl de Anda, Joaquín Busquets, Feliciano Rueda, Jorge Peón, Jorge Marrón El Doctor IQ	01:18:06 min.	44:50 a 47:10 Hay un momento de intimidad y gloria financiera de la antiheroína del título: la cámara registra en primera instancia un enorme radio Brunswick ...	

Radionovelas o canciones que Derivaron en películas.	Canciones, música, intérpretes	Locutores o artistas que participaron en el cine.
	Agustín Lara, Miguel Lerdo de Tejada. Santa de Lara.	

Cuando requerían avances los responsables del tema, estos fueron enviados en formato de *Word* y no en *Excel*, ya que para ellos era más útil ese formato. La información se envió de la siguiente manera:

- *Listado de Películas.* El archivo contiene todas las películas que aluden a la radio. (*La radio como recurso narrativo, la representación del mundo radiofónico y la radio en los diálogos o como elemento decorativo*) Anexo 14
- *Películas que no tienen relación con la radio.* Son todas las cintas revisadas en donde no existe relación alguna con la radio. Anexo 18
- *Compositores o intérpretes.* Es la relación de músicos, compositores, bandas y cantantes, se señalando las películas revisadas. Anexo 15
- *Locutores o artistas.* Personajes que participaron en ambos medios. Se señalan las películas vistas. Anexo 16
- *Radionovelas o canciones adaptadas a la pantalla grande.* Estas fichas contiene la información localizada en los libros de Emilio García Riera, se señalan las películas consultadas. Anexo 17

- *Películas no localizadas*. Son todas las películas en las que probablemente aparezca el radio, pero no se encuentran en la Filmoteca de la UNAM. Anexo 19
Todos estos archivos los anexaré en la parte final¹⁵.

3.3. La Representación del mundo radiofónico en el cine/ La radio como elemento decorativo.

Una vez ubicada la escena donde aparecía el/la radio, así como su función o participación, se capturaron los datos en el respectivo campo en la base de *Excel*. En ese apartado se puntualizó lo siguiente: si aparecía el radio como parte de la escenografía, banderines o algún anuncio de alguna estación, todo iba en este campo, ubicando el minuto en que emergía¹⁶, como el siguiente ejemplo:

EL SIGNO DE LA MUERTE (Chano Urueta, 1939) 43:00 a 43:15. Aparece en el departamento de Lola (Elena D'Orgaz) un radio grande, mientras se desarrolla la escena. Lola está con su tía platicando sobre el asesinato de una mujer que visitó un brujo. Por eso Lola que es reportera del periódico *La Nación*, quiere irlo a entrevistar. 57:00 a 57:30. La tía de Lola se encuentra en su departamento y el radio esta de fondo. 58:16 a 58:25. La tía de Lola se acerca al radio bailando y lo prende, suena una melodía muy alegre, adecuada para que ella baile. 59:50 a 1:00:45. Carlos Manzano (Tomás Perrín) novio de Lola, decide marcarle por teléfono a su casa, porque está muy preocupado de que no aparezca. En otra escena, que es la casa de Lola, suena el teléfono mientras su tía está bailando, corre a contestar, Carlos cuelga porque tiene que irse. Regresa la cámara a la casa de la Tía que se enoja, porque tuvo que interrumpir su baile por tratar de contestar el teléfono. De fondo se escucha la música, mientras se cambia la escena.

Música: Silvestre Revueltas.

La radio cómo elemento decorativo

20

En algunas cintas a parte de aparecer el radio como un elemento decorativo, también se proyectaron estaciones de radio como parte de la escenografía de una película, incluso estos escenarios fueron utilizados para desarrollar parte de la trama, en instalaciones radiofónicas, como el siguiente ejemplo:

LA FAMILIA DRESSELL (Fernando de Fuentes, 1935): Debuta en el cine la nueva XEW, la de Ayuntamiento (Dressell, inspirada en la familia Boker): De Fuentes registra con mirada casi documental el rechazo que una familia de ferreteros alemanes, controlados por la matriarca Frau Dressell (Rosita Arríaga). Ella siente por la nuera mexicana Magdalena (Consuelo Frank) un desprecio por qué surgió de las filas de la farándula de la W, donde su mejor amigo es por cierto, Gonzalo (Ramón Armengod). 9:00-10:25. Toda la siguiente escena se desarrolla en los estudios de radio de la XEW, aparece la antena de radio de la estación. Locutor: "Básicamente podemos.... (Aparece un trío cantando)"

¹⁵ Anexos 11 al 13.

¹⁶ De esta forma se enviaron los avances.

- **La radio en los diálogos**

Cuando en un diálogo se escuchó la palabra “radio” o se hacía referencia a alguna radiodifusora (XEW, XEB, etc.), radionovela o alguna frase célebre, se consignaba en éste campo.

LAS AVENTURAS DE PITO PÉREZ (Fernando de Fuentes, 1956) Se encuentran Pito Pérez (Tin Tán) y el Señor del Rincón (Andrés Soler), afuera de una Iglesia platicando; ya que Pito Pérez le cuenta sus aventuras al Sr. Del Rincón a cambio de una botella de licor. 1:14:16 a 1:14:38. El Sr. Del Rincón le pregunta a Pito Pérez “¿sí es verdad que ha estado en muchas cárceles?”
 Pito Pérez responde: "en puras de pueblo, nunca he tenido la suerte de pisar esas modernas de la gran ciudad, en donde todo es gran comodidad, en donde los presos poderosos tiene radio, televisión y donde los presos tiene permiso para salir todas las noches..."
 Música: Luís Hernández Bretón. "Rayando el Sol" de M. M. Ponce. "Sobre las Olas" de J. Rosas.
 La presencia de la radio en los diálogos
 86

El joven del carrito (René Cardona, 1959). 01:01:47-01:01:50 Silvano (Clavillazo) con su compadre se encuentra en una cantina para tratar de impresionar a una dama, para esto se visten de norteños y simulan una pelea, Silvano le dice a su compadre: -"Dispara, dispara Margot"
 Música: Francisco Argote. Canciones: "Danzón" y "Cha-cha-cha" Francisco Argote. "Quiero vivirte" Manuel Castro y Fidel A. Espino.
 La presencia de la radio en los diálogos
 97

A partir de 1936, se integraron a las tramas cinematográficas el tema de los deportes, apareciendo en un primer momento el box y los toros, éste último es el que mayor éxito va a tener a partir de ese año. Este nuevo elemento también formo parte de la programación de las estaciones de radio y el cine lo proyecto.

Casi siempre que aparecía una escena de un evento deportivo, inmediatamente salía a cuadro un locutor transmitiendo o algún referente obligado que nos indicaba que iba parecer un radio o las siglas de alguna estación.

El calvario de una esposa. (Juan Orol, 1936) 36:30 a 36:57Pepe (Juan Orol) un famoso torero se ha quedado en la ruina, por tal motivo ha ido a una estación de radio para pedir empleo.
 Gerente: "¿Pero deberás, quiere usted emplearse como anunciador?"
 Pepe: "Porque no, es algo que siempre me llamo la atención".
 Gerente:"Bueno, venga usted pasado mañana por acá, para hacer un pequeño ensayo".
 Pepe: "Muy bien, entonces hasta pasado mañana y...muchas gracias."
 Música: Max Urban y Francisco Treviño. Canciones José Bohr. Le falta el final a la película.
 La radio como elemento decorativo
 La presencia de la radio en los diálogos
 8

Estos dos elementos iban en el mismo archivo de Word titulado *Listado de Películas*, cada ficha en la parte inferior derecha aparece la sección a que pertenece.

- **Compositores o intérpretes**

La música siempre ha estado presente en las películas, desde la época muda hasta nuestros días, volviéndose un elemento importante de la trama, para sensibilizar al espectador.

Cuando nació el cine sonoro, la música tuvo gran participación y para esto se requirió de los artistas radiofónicos más populares, para el acompañamiento de la trama, con música ambiente o interpretando una canción. Muchos personajes famosos se incorporaron activamente al cine, componiendo música exclusiva para algunas cintas.

En este apartado se enuncian todos los nombres de los músicos, arreglistas, compositores, cantantes o grupos musicales, así como los títulos de las canciones. Señalando las películas revisadas.

<p>La calandria (Fernando de Fuentes, 1933) Música: "La pajarita" y "Negra consentida" Joaquín Pardavé. Arreglos musicales Mario Ruiz Armengol.</p>
--

- **Locutores o artistas que participaron radio-cine**

La radio y el cine aprovecharon momentos en boga de locutores o artistas para proyectarlos y fortalecer ambos medios.

<p>Más allá de la muerte (Ramón Peón, 1935) Música: Max Urban y Chucho Monge. La personalidad dominante fue la de la productora, argumentista y actriz Adela Sequeyro, popularizada por la radio con el sobrenombre de <i>Perlita</i>.</p>

1

<p>Celos (Arcady Boytler, 1935) La película fue un éxito de taquilla y marcó el comienzo de la carrera cinematográfica del joven locutor yucateco Arturo García, rebautizado por Roberto Cantú Robert para el cine con el nombre de Arturo de Córdova. Música: Max Urban y Manuel Álvarez Maciste.</p>

2

- **Material radiofónico adaptado al cine: radionovelas o canciones**

Una de las relaciones que se dieron entre el cine y la radio fueron las radionovelas, el cine aprovecho la fama de estas para proyectarlas, así mismo también el cine se benefició de la popularidad de canciones que dieron pie a argumentos cinematográficos.

Ave sin nido (Anita de Montemar) Chano Urueta 1943. Argumento sobre la novela radiofónica "Anita de Montemar" de Leandro Blanco. Adaptación de una radionovela arquetípica de Leandro Blanco (Anita de Montemar) y antecedente famoso de las telenovelas acumuladoras de desventuras femeninas e infinitos enredos familiares
Música: Jorge Pérez y el "Claro de luna" de Beethoven.

2

Noche de ronda (Ernesto Cortázar, 1942) Música: Jorge Pérez. Canciones: Manuel Esperón y Agustín Lara "Pervertida", "Noche de Ronda", "Señora Tentación" "Aventurera". Canción de Agustín Lara que se convirtió en argumento de Película.

1

En la siguiente tabla se hace una relación de películas producidas por año, las cintas consultadas y las que faltaron por revisar.

Año	Producidas	Total de películas Que tenía que revisar	Películas revisadas	Películas no localizadas en la Filmoteca.
1931	1	1	1	
1932	6	3	0	3
1933	21	15	5	10
1934	23	11	4	7
1935	22	13	5	8
1936	25	22	11	10
1937	38	20	5	15
1938	57	33	14	19
1939	37	22	9	14
1940	29	16	5	11
1941	37	25	13	12
1942	47	21	11	10
1943	70	35	19	16
1944	75	42	15	27
1945	82	53	15	28
1946	72		5	
1947	58		2	
1948	81		7	
1949	108		10	
1950	124		2	1
1951	101		11	1
1952			7	
1953			6	
1954			4	
1955			9	1
1956			5	
1957			3	
1958			2	1
1959			4	
1960			3	
1961			1	
1962			1	
1963				

1964			1	
1965			1	
1966			1	
1967				
1968				
1969			1	
1971			1	
1980			1	
1981			1	

Total de películas revisadas: 225

No se localizaron todas las películas, principalmente de los años treinta, a partir de 1946 la consulta no fue sistemáticamente, sino que solo se anotan las películas transmitidas por televisión, lamentablemente no se logró anotar el tiempo o el diálogo exacto, porque no se pudieron localizar después.

Así mismo aparecen los títulos de las películas en donde se tiene la certeza de que aparece el radio, porque Emilio García Riera hace referencia en la sinopsis, pero que lamentablemente no se encuentran las cintas en la Filmoteca de la UNAM.

Toda la información localizada (hemerográfica, filmográfica y stills) son fuentes que pueden ser ocupadas para cualquier otra investigación referente a la radio; el apartado solamente tiene la función de describir la labor propia de un historiador cuando se enfrenta a nuevas líneas de investigación con diversas fuentes, en este informe las fuentes fílmicas son el esqueleto de los siguientes dos capítulos.

La revisión plasmada fue de gran utilidad para el análisis posterior, por toda la información que se generó en forma sistemática, cosa que no se había realizado antes.

Así mismo, para que esta información sea útil para quién lo requiera, se consignan las fichas técnicas de las películas, así como el acervo que las resguarda, para facilitar la búsqueda.

En términos generales, todos los datos asentados en este apartado, fueron corroborados y consignados minuciosamente, no solo para que fueran funcionales al proyecto sino para quién lo requiera, independientemente de la formación profesional.

La metodología aplicada se logró gracias a las técnicas de investigación que adquirí en la carrera, además me apoye en los siguientes libros: *El oficio de historiar* y *Introducción a los estudios históricos*, siguiendo puntualmente las recomendaciones de estos autores, dando como resultado la metodología aplicada, basándome en los criterios descritos para eliminar todos los errores posibles.

Con respecto a la recopilación de la filmografía expuesta, cuando se menciona o aparece el radio, las fichas transcritas no tienen la finalidad de una historia Cuantitativa¹⁷,

¹⁷ La Historia cuantitativa me fue útil porque “todo procedimiento estadístico plantea necesariamente el problema de saber si, y en qué medida, el conocimiento histórico o sociológico es compatible con, o agotado por una

sino lo que se buscó fue que se observara cómo se integra el radio al discurso cinematográfico como reflejo de una sociedad que adoptó a la radio como una industria de entretenimiento.

Con respecto al material radiofónico adaptado al cine, este fue muy escaso, sobre todo por la periodicidad elegida y porque no todo funcionaba como guion cinematográfico. Sin embargo se adapta la radionovela *Ave sin nido*, que es el antecedente más famoso de las telenovelas, como acumuladoras de desventuras femeninas e infinitos enredos familiares.

En los anexos, se podrán encontrar todos los datos a los que hago referencia, y separados como los anuncié en apartados anteriores, para facilitar la consulta.

Así mismo mi trabajo adolece de elementos importantes para la construcción de la historia de la radio vinculada con el cine, primero por todos los problemas que tuve para localizar todas las cintas, además que no pude acceder a otros archivos como la Cineteca Nacional, Televisa y Televisión Azteca, por tal motivo solo consulté un recinto, sin embargo la cantidad de películas consultadas son suficientes para hacer una correcta interpretación.

Por otro lado, dejé de vincular muchos elementos, como son la identificación de los radios por año y modelos, quiénes comercializaban estos artículos, ¿cuántos aparatos se importaban o sí se exportaban?, etc. Con respecto a la información hemerográfica hizo falta una interpretación de estas fuentes. Los siguientes capítulos son muestra de cómo se dio la relación cine-radio.

conceptualización matemática de tipo probabilista." Jacques Le Goff. *Hacer la Historia. I Nuevos problemas*, Barcelona, Editorial Laia, 1974, p. 56.

-Borolas (Joaquín García "Borolas"): "¿A ti qué tal te fue?
-Norteño (Ramón Valdés): Muy bien, me apañe un chillón.
-Sapo (José Ortega): ¿Bueno?
-Norteño: RCA Víctor, 8 bulbos, onda corta, agarra Berlín, Moscú, Tlalnepantla, con decirte que agarra hasta ratones¹.

4. LA PRESENCIA DE LA RADIO EN EL CINE²

El cine cambió la forma de ver el mundo y la radio la forma de escucharlo, ambos se volvieron una novedad científica y atrajeron mucho público de diferentes clases sociales, por ejemplo, al cine se podía acceder con poco dinero y este ofrecía un gran espectáculo, mostrando lugares desconocidos o inaccesibles, en un país que contaba con escasas vías de comunicación y en mal estado, si a ello le sumamos que por las condiciones económicas de la población, pocos podían viajar, pero gracias al cinematógrafo se salvaron estas distancias y se conocieron diferentes lugares de la República, incluso del extranjero, por medio del lente de la cámara.

Entre los objetos y lugares que se presentaron y representaron en la pantalla grande, fue la radio, como objeto e industria radiofónica (instalaciones, equipos micrófonos, cabinas, locutores, etc.), fueron, han sido y son elementos recurrentes, primero por las posibilidades que presentaba su sonoridad para el cine, después por su popularidad como espectáculo a partir de la década de los treinta, y por lo tanto su ineludible representación, ahora por su importancia como medio masivo de comunicación, ya no en su concepción tradicional, sino como elemento insustituible en la vida de las personas.

Así como la radio contribuyó a que el cine hablara, al cine le debemos que el mundo de la radio se hiciera visual, recreando un mundo de sonidos del imaginario colectivo de los espectadores, que les era más fácil observar, después recordar éstas imágenes y asociarlas que imaginarlas con sólo escucharlas, porque el cine

... se apoya en la utilización de recursos que el público conoce en otros contextos. Si el recurso empleado es al mismo tiempo analógico (se parece formalmente a su referente real) la aceptación natural está asegurada. De este modo, el espectador integra inmediatamente estos elementos del lenguaje que interpreta de forma automática...³

¹ *El rey del barrio*, Gilberto Martínez Solares, As Films, S.A., 1949, 10:32-10:48

² El cine entendido como producto de la industria fílmica, es decir las imágenes proyectadas a un público, la película.

³ Federico Fernández Díez. *Manual básico del lenguaje y narrativa audiovisual*, España, Paidós, 1999, p. 23

No hay que olvidar que

... lo que distingue al cine de todos los demás medios culturales de expresión es la fuerza excepcional que posee por el hecho que su lenguaje funciona a partir de la reproducción fotográfica de la realidad. Con él, en efecto, los seres y las cosas mismas que aparecen y hablan, se dirigen a los sentidos y hablan a la imaginación: a primera vista parece que cualquier representación (significante) coincida de manera unívoca con la información conceptual que vehicula (significado)⁴.

El cine por ser un producto cultural, juega un papel importante para acercarnos a la sociedad de la que formó parte, a través de las películas se puede observar como un grupo de individuos recrearon parte de sus valores y de la realidad a la que pertenecieron. Además, como fuente de información nos permite acercarnos a elementos que nos son vedados por otras fuentes, como comportamientos, gestos, maneras de ser, o aquellas que por su fugacidad sólo son apresables en este medio, como las modas o la función específica que en determinado momento tuvo un objeto y que sólo bajo cierto contexto es entendible.

El cine dispone “de un buen número de formas de expresión que no son una simple transcripción de la escritura literaria, sino que poseen una especificidad”⁵ dentro del discurso cinematográfico, en éste se muestran elementos que no son neutros sino específicos, no es “la casa o ‘el árbol’, sino ‘tal casa’ en particular y ‘tal árbol’ determinado,”⁶ todos los elementos expuestos dentro de un film, tienen una razón de ser, “revelando [...] la existencia de unas zonas ideológicas y sociales que el cineasta no había advertido necesariamente, o que creía haber rechazado”⁷.

Esto sucede en el caso que nos interesa, la radio fue y es representada de diversas formas, que podemos dividir en dos: de forma explícita⁸ e implícita⁹. El siguiente esquema muestra cómo se dio la presencia de la radio en las películas del periodo a analizar (1931-1945).

⁴ Marcel Martin. *El lenguaje del cine*, España, Editorial Gedisa, 2002, p. 27

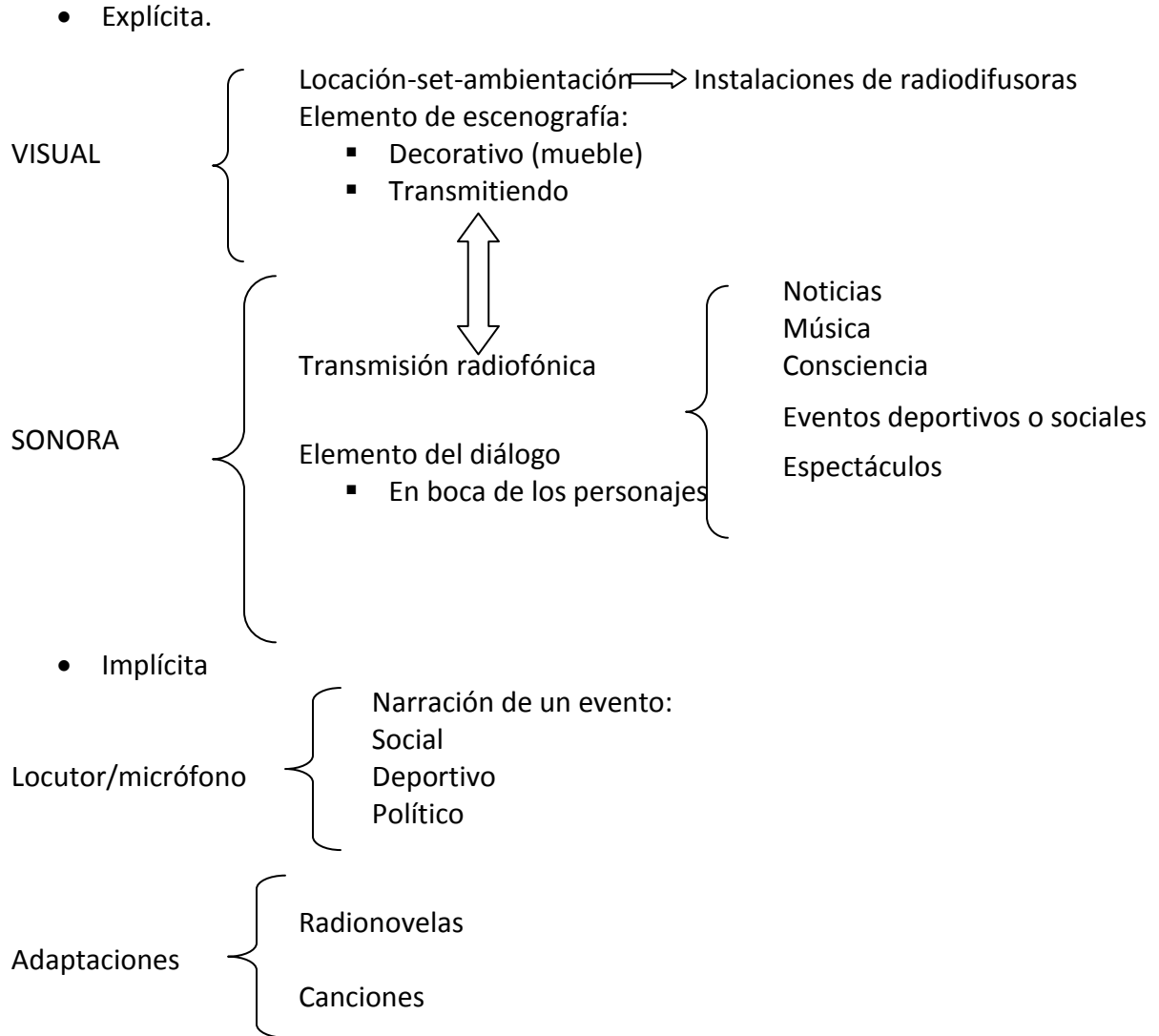
⁵ Federico Fernández, *op.cit.*, pp. 13-14

⁶ Marcel Martin, *op. cit.*, p. 33

⁷ Marc Ferro. *Cine e historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1980, p. 14

⁸ Una forma inmediata y directamente legible, Marcel Martin, *op. cit.*, p. 120

⁹ Está constituido por el sentido simbólico que el realizador ha querido darle a la imagen o el que el espectador ve en ella por sí solo. *Ibid.*



De las diferentes formas en las que podemos observar la participación de la radio en el cine, la Dra. Virginia Guarinos ha realizado una tipificación de dicha relación, de la siguiente manera: “técnica, narrativa, representativa y adaptadora”¹⁰. Tipificación que en sus líneas generales puede ser aplicada a la realidad mexicana, y por lo tanto utilizare, no obstante realizo ciertas modificaciones necesarias para desarrollar una correcta interpretación de la filmografía nacional, dichas categorías son las siguientes:

¹⁰ Virginia Guarinos. “Cine y radio”. En: Rafael Utrera Macías (editor) (2002). *Cine, arte y artilugios en el panorama español*. Alicante, España, Fundación Virtual Miguel de Cervantes. En: <http://bit.ly/1i9xypj>, s/p. Fecha de consulta 13 de febrero 2015.

- a) Elementos tecnológicos afines Radio-Cine.
- b) La radio como recurso narrativo del cine.
- c) La representación del mundo radiofónico en el cine.
- d) La radio en los diálogos
- e) Material radiofónico adaptado al cine.

El aspecto técnico, lo abordaré sólo cuando sea necesario, sin profundizar, puesto que es un rubro al que se tendría que dedicar una metodología diferente a la empleada en el presente trabajo. *La radio en los diálogos*, es un tema que abordo indirectamente, porque es precisamente a través de los diálogos donde se observan los incisos b, c, d, e y en algunos casos se ejemplifica el a. El otro inciso que dejé a un lado es el *Material radiofónico adaptado al cine*, el motivo es, que en el periodo estudiado sólo se adaptaron¹¹ 3 radionovelas y 3 canciones, después de 1945 es cuando realmente se observa un incremento en adaptaciones radiofónicas y canciones. Es poco el material obtenido de la periodicidad, no logrando hacer un estudio adecuado que reflejara el motivo de las adaptaciones radiofónicas, sin embargo tocó el tema sin profundizar.

Radionovelas adaptadas:

- *Ave sin nido (Anita de Montemar)*, Chano Urueta, 1943.
- *La Trepadora*, Gilberto Martínez Solares, 1944.
- *Cuando lloran los valientes*, Ismael Rodríguez, 1945.

La presencia del radio en el cine dependió: del año, de las corrientes fílmicas, la temática y de los elementos *artifactuales*¹² en que se apoye cada director para desarrollar la trama. Ésta cambió con el paso del tiempo, igual que sus funciones, dependiendo del guion técnico que se empleó, siendo recurrente su presencia o no, así como sus intervenciones. Pero cualquier forma en que se exteriorice va tener una finalidad, lo que nos muestra el cine nunca es fortuito, al contrario, sitúa elementos conocidos y cotidianos, para que la cinta sea lo más parecido a la realidad.

A continuación se desarrolla cada una de las categorías mencionadas, tomando en cuenta que cuando el cine hablo se crearon categorías para clasificar los componentes auditivos del film, dividiéndose por lo general en: ruidos, silencio, música y lenguaje verbal articulado, categorías útiles para ubicar correctamente al radio dentro del lenguaje cinematográfico.

¹¹ Anexo 17

¹² Son recursos que permiten a la persona ser parte activa en la creación de su aspecto externo y de los elementos que le rodean. Federico Fernández, *op. cit.* p. 232

4.1. *¿Adivina lo que es? ¿Con qué letra empieza? Empieza con la R¹³... La radio cómo imaginario colectivo*

Todo parece indicar que el debut de la radio en el cine se dio con la primera cinta sonora *Santa* (Antonio Moreno, 1931) donde se observa y se escucha por primera vez un aparato-receptor de marca *Brunswick*¹⁴. Aunque, existe la posibilidad de la presencia del radio en el periodo silente del cine, como sucedió en el caso estadounidense con la película animada *Felix and the radio* (Otto Messmer, 1923), donde no sólo aparece la palabra radio sino muy posiblemente el aparato mismo. No obstante ésta revisión escapa al marco cronológico de esta investigación, pero las obras consultadas sobre el periodo silente no hacen ninguna referencia a la presencia de la radio¹⁵ o algún título similar al ejemplo *Felix and the radio*. Además, gran parte de estas películas se han perdido o no se conservan copias, solamente referencias periodísticas.

Considerando lo anterior se puede decir entonces, que la primera vez que se exhibió un radio fue en *Santa*. La escena comienza con un *close up* del radio y se escucha un *fox*. La toma se abre y se ve bailar a Santa en ropa interior al ritmo de la canción. La cámara vuelve hacer un *close-up* del radio. Entra Hipólito a su recámara y Santa se recarga en el radio mientras escucha la canción. Lo apaga para decirle a Hipólito lo siguiente:

-Santa (Lupita Tovar): “Me dedicaron esa canción, ¿te gusta?”

-Hipólito (Carlos Orella): “Es muy bonita”

-Santa: “Lo mande llamar para pedirle un consejo. Usted sabe cuánto lo estimo. El Jarameño está loco por mí y es un torero... Me ha ofrecido ponerme casa.

-Hipólito: “Pues Santita, ahí no caben consejos. ¿Usted lo quiere?”

-Santa: “Es un hombre simpático y me gusta cómo me trata delante de la gente”

-Hipólito: “Y yo que tengo que ver, si soy ciego y casi me alegro de serlo, que me alegre... ¿Usted lo quiere Santita?”

-Santa: “La verdad es que yo quisiera dejar esta vida que llevo”¹⁶.

Por ser la primera cinta sonora, no se contaba con los recursos tecnológicos para poder empalmar ambos planos sonoros, por tal motivo, Santa simula apagar el radio para entablar un diálogo con Hipólito, no obstante que lo normal sería que el radio se siguiera escuchando.

Su aparición no es accidental, ya que la película se estrenó en 1932, un año después de la inauguración de la XEW y de otras radiodifusoras, por tal motivo, Antonio Moreno

¹³ *Pervertida*, Guillermo Calderón, José Díaz Morales, 1945, 8:34-12:00

¹⁴ Gustavo García. “La radio que todos vimos” en *Tierra adentro*, Número 137-138, Diciembre 2005-Marzo 2006. pp. 57-59.

¹⁵ Se debe tomar en cuenta que los estudiosos del período silente, no enfocaron su búsqueda a aparatos-receptores.

¹⁶ *Santa*, Antonio Moreno, Compañía Nacional Productoras de Películas, 1931, 44:50-47:10

aprovechó la popularidad del radio, siendo el recurso idóneo que ejemplificara y emitiera sonidos, en la primera cinta sonora.

Una década después, se realizó una segunda versión de *Santa* (Norman Foster, 1943), y el director o escenógrafo no creyeron conveniente utilizar un radio, puesto que, para los años cuarenta la participación de la radio era diferente. Incluso el argumento de la película no se cambió, ya que el director Norman Foster no creyó adecuado. El único cambio que realizó fue cuando Santa se entrega a los vaivenes de las calles, en ese momento la protagonista observa a su primer amor¹⁷.

Santa, proyecta al radio de dos formas: como elemento decorativo y como aparato de retransmisión, éste último corresponde a la categoría, *la radio como recurso narrativo del cine*, que a continuación desarrollaré.

4.2. La radio como recurso narrativo del cine

Al radio se le asocia a la música, noticias, programas, etc., sin embargo, el cine de los años treinta y cuarenta, del siglo pasado, lo mostró de una forma diferente a como estamos acostumbrados a observarlo, no reduciéndolo a convencionalismos, sino que lo dotó como un elemento narrativo útil para comunicar algo importante, en ese sentido fue utilizado el radio o la radio¹⁸ como un “elemento informador por el que el personaje o el espectador se enteran de sucesos importantes para sus vidas”¹⁹, que sólo podía ser expresado por un agente externo a los personajes, en este caso el radio como elemento decorativo es un apoyo a la narración, para reforzar o para explicar, utilizado como un *atrezzo*²⁰.

El radio como *atrezzo* fue presentado de forma convencional para el espectador, transmitiendo música, eventos, conciertos, concursos, noticias, etc., sin embargo también fue transformado en un personaje que participa en la trama, ya que “un parlamento radiofónico puede llegar a ser incluso un sustituto de parte de la trama, ayudando a la economía narrativa de un texto fílmico”²¹, inclusive como conciencia.

¹⁷ Federico Gamboa “Tres veces Santa” en *Tiempo*, Vol. II, N. 47, 26 de marzo de 1943, p. 39

¹⁸ Cuando uso la palabra ‘el radio’ me refiero al aparato receptor y ‘la radio’ a la industria radiofónica.

¹⁹ Virginia Guarinos, *op. cit.*, s/p.

²⁰ *Atrezzo: cualquier objeto del decorado que opera de una forma activa dentro de la acción.* Federico Fernández, *op. cit.* p. 154

²¹ Virginia Guarinos, *op. cit.*, s/p.

- **Música**

La música ha estado presente en el cine desde la época silente, y en la radio desde su nacimiento, por eso Arheim dice que es “la más pura personificación de la radio”²² es por eso que el cine la proyecta de esta forma, porque así se le conoció y así se le asociaba o se le asocia al aparato receptor.

El cine en sus inicios situó elementos conocidos y cotidianos, para que la cinta fuera lo más parecido a la realidad, en *Santa* (Antonio Moreno, 1931) se observa un enorme radio, transmitiendo música, porque el director estuvo consciente del gran impacto de las radiodifusoras en la sociedad, “la música de cine está inevitablemente sometida a un contexto social y cultural”²³.

Cuando el radio está encendido se dice que es *música ruido*: que son las “películas musicales o la que produce un aparato de radio (suelen ser un simple fondo sonoro pero puede adquirir un valor simbólico)”²⁴. Claudia Gorbman dice que hay dos tipos de música cinematográfica: “la música narrativa (*diegética*), que procede de una fuente que vemos en pantalla o entendemos como parte del mundo narrativo, y la música no narrativa (no *diegética*), cuya presencia no queda ‘explicada’ en el seno de la película”²⁵. Por ejemplo en *Santa* (Antonio Moreno, 1931), además de observar la fuente de procedencia, la protagonista baila al compás de la música, vemos a Santa con una expresión de alegría y sensualidad como producto de lo que escucha, música narrativa.

Las películas “cuya acción es contemporánea del rodaje [como *Santa*] no sólo constituyen un testimonio sobre lo imaginario de la época en que se realizaron, incluyen además elementos que poseen un mayor alcance, al transmitir hasta nosotros la imagen real del pasado”²⁶.

La “música es, pues, un elemento singularmente específico del arte cinematográfico, y no resulta asombroso que desempeñe un papel importante y a veces pernicioso”²⁷. Su importancia radica en que conduce al espectador a un clima conveniente según la trama, dando fluidez y desarrollo a los acontecimientos, o ayuda a expresar un comentario o un estado de ánimo. En *María Eugenia* (Felipe Gregorio Castillo, 1942), la música es integrada a la narración para expresar la tristeza que siente la protagonista, al desconocer el paradero de Carlos (Rafael Baledón), mientras espera noticias de él, se acuesta a lado de

²² Rudolf Arnheim. *Estética radiofónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 118

²³ Russell Lack. *La música en el cine*, España, Cátedra, 1999, p. 106

²⁴ Marcel Martin, *op. cit.*, p. 149

²⁵ Claudia Gorbman. *Unheard Melodies*, Bloomington, Indiana, 1987. En Russell Lack. *La música en el cine*, España, Cátedra, p.97

²⁶ Marc Ferro, *op. cit.*, p. 41

²⁷ Marcel Martin, *op. cit.* p. 132

su radio, para escuchar una canción de amor y justo cuando acaba la melodía ella apaga el radio.

También la música cumple la función de romper la tensión dentro de la trama, dependiendo del tipo de melodía que se transmita, como en *La Devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946), cuando Diana (María Félix) prende el radio y les invita una copa a Miguel (Luis Aldas) y Adolfo (Julio Villarreal) para relajarse antes de ir a tirar el cuerpo de su ex-novio a las afueras de la Ciudad. O simplemente para amenizar la escena como en *Dos cadetes*, cuando Carlos (Julián Soler) y Federico (Fernando Soler) asisten a una fiesta. Una vez que están todos los invitados reunidos en la sala, un hombre dice: - "¡Silencio!"²⁸ (En ese momento se acerca al radio y lo prende). Se abre la toma y la cámara capta a los invitados bailando mientras está la música de fondo.

Cuando se observa en pantalla a un personaje interpretando una canción "en vivo" y/o es escuchada por radio, crea "una especie de entorno sonoro, de atmósfera afectiva, e interviene como contrapunto libre e independiente de la tonalidad psicológica y moral (angustia, violencia, hastío, esperanza, exaltación, etc.)"²⁹. En *Noche de ronda*, cuando Ramón (Ramón Armegod) se entera por teléfono de que Esperanza (Emma Roldán) está muriendo, él le dedica una canción y le dice las siguientes palabras de amor, mientras ella lo escucha por radio.

-Ramón (Ramón Armegod): "Esperanza para ti, la última canción de mí vida, cómo pronto será mi último pensamiento, mi última palabra, Dios quiera que todavía me escuches, ahora más que nunca mi música ira de corazón a corazón".

-Esperanza en su casa (Susana Guízar): "El radio más fuerte, más fuerte Petrita, quiero escucharlo, no me quiero morir sin escucharlo."

-Petrita (Emma Roldán): "Cálmate, voy a ponerlo más fuerte"³⁰. En otra escena Ramón está cantando y Esperanza se está muriendo lentamente mientras lo escucha cantar *Noche de ronda*.

La música es un "elemento útil para la comprensión de la tonalidad humana del episodio"³¹. Donde las melodías amplifican los efectos visuales. Ésta puede aparecer de forma *diegética*³² y "puede emplearse también como un recurso dramático"³³.

En *El muerto murió*, el radio como aparato de transmisión crea un clima de tensión entre los personajes. Matilde se encuentra acomodando un nicho, de repente se oye una música muy fuerte y va al cuarto de Don Hilario.

-Matilde (Matilde Corell): "¿Cómo se atreve usted a tocar esa música?"

Matilde apaga el radio e Hilario lo vuelve a prender.

-Carmen (Adriana Lamar): "¿Qué escándalo es esté? ¿Tocando el radio?"

-Hilario (Leopoldo Chato Ortín): "Por culpa de ese muerto ni el radio puedo escuchar"³⁴.

²⁸ *Dos cadetes*, René Cardona, Jorge López Portillo, 1938, 35:20-35:38

²⁹ Marcel Martín, *op. cit.*, p. 164

³⁰ *Noche de ronda*, Ernesto Cortázar, Guillermo Calderón, 1942, 1:43:44-1:44:58

³¹ Marcel Martín, *op. cit.*, p. 160

³² O narrativa, surge de la propia escena y tiene, en un principio, un carácter realista cumpliendo, como tal, la función de recrear el entorno de los personajes profundizando en su personalidad. Federico Fernández, *op. cit.*, p. 206

³³ *Ibid.*

La música alegre de Hilario ofende el luto de Matilde y Carmen creando tensión entre los personajes, que se resuelve apagando el aparato.

También a la música *diegética* se le llama música en *off* porque a veces la procedencia del sonido esta fuera de campo, es decir, cuya fuente es invisible en un momento dado, temporal o definitivamente³⁵. Como en la cinta *El gendarme desconocido* (Miguel Delgado, 1941), cuando el 777 (Mario Moreno *Cantinflas*) invita a la "Criollita" (Mapy Cortés, la cómplice de la banda que investiga) a tomar una copa a su cuarto. Una vez estando los dos ahí, Cantinflas se acerca al radio para encenderlo y la cámara los enfoca, se queda la melodía de fondo (sin ver la fuente de procedencia del sonido) durante toda la escena, hasta que entra al cuarto el líder de la banda (que ha descubierto que Cantinflas es el agente 777) y apaga el radio.

Lo mismo sucede en la película *Diario de una mujer* (José Benavides, 1944), cuando llega Gloria (Virginia Serret) y Raúl (Rafael Baledón) en carro a la casa de Luis (Luis Aldás), y se escucha de fondo *música ambiente*³⁶, los personajes se bajan del carro y Raúl cierra la puerta, inmediatamente se deja de escuchar la melodía. Sabemos que la música proviene del radio del carro, por dos motivos, porque los carros ya tenían radio, como se muestra en la cinta *La posada sangrienta* (Fernando A. Rivero, 1941) cuando "en un martes 13, Marta (Gloria Marín) viaja con su novio Valentín (David Silva) en el auto de él y oyen una transmisión radiofónica de misterio. Se les acaba la gasolina y se refugian en una casa solitaria"³⁷. Segundo porque la fuente de procedencia tiene que ser de un aparato-receptor, sino estaría fuera de contexto la música que se escucha, y no tendría razón de ser dentro de la narración, porque "la música es un extraordinario medio para ser asociado a la imagen"³⁸ y no fuera de ella.

La música no *diegética*, es cuando "no surge motivada desde dentro de la acción. Es la que se inserta en la banda sonora con objeto de conseguir unos determinados efectos estéticos o funcionales."⁷⁹ De esta forma solo participa la radio cuando un personaje menciona que la música que se escucha proviene del radio:

Raúl (José Bohr): "¿Oyes Petra?"

Antonio (René Cardona): "Todo, cómo que es un aparato receptor".

Raúl: "Es la canción de moda, la estrenaron anoche en el Fábregas"³⁹.

³⁴ *El muerto murió*, Alejandro Galindo, Iracheta y Elvira, 1939, 2:22-3:58

³⁵ *Vid.*, Michel Chion. *La audición: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, México, Paidós, 1993, pp. 69-94

³⁶ Se llama sonido ambiente "al sonido ambiental envolvente que rodea una escena y habita su espacio, sin que provoque la pregunta obsesiva de la localización y visualización de su fuente." *Ibidem*, p. 78

³⁷ Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 2, México, Era, 1969, p. 36

³⁸ Federico Fernández, *op. cit.*, 206

⁷⁹ *Ibidem*, p. 207

³⁹ *Mariguana (El monstruo verde)*, José Bohr, Duquesa Olga y José Bohr, 1936, 10:10-12:30

- **Transmisiones radiofónicas**

El propósito de la radio “fue difundir cultura y entretenimiento”⁴⁰. Las primeras estaciones transmitían música clásica o poemas, después se propago la música popular a través de conciertos, así como: bailes, noticias, deportes y programas “pensados para captar estrellas como *La hora de los aficionados*. [...] espacios donde el público tenía la posibilidad de participar”⁴¹.

Estos programas los reprodujo el cine de forma explícita (visual y sonora) y de forma implícita (visual). De forma explícita es cuando se observa un aparato- receptor o cuando vemos al locutor transmitiendo (en una cabina, un teatro-estudio u otro lugar). De forma implícita es cuando aparece un presentador o locutor, es decir presuponemos que el locutor que está en pantalla, pertenece a la industria radiofónica, por una serie de elementos visuales que el mismo cine ayudó a difundir y estereotipar, apelando a la memoria visual⁴² y auditiva del espectador, a como se supone “debe” verse y escucharse un locutor, dando la idea de que se realiza un transmisión en “vivo”, por tal motivo el cine ocupa al locutor para la narración de diferentes eventos, como se observa en este apartado.

La figura del locutor es útil en las cintas cinematográficas, para darle veracidad y congruencia a la narración, en dos sentidos: primero para informar al espectador o personaje/radioescucha de noticias importantes dentro de la historia, en algunas ocasiones el locutor va a sustituir al radio, es decir, que no aparece un aparato-receptor sino solamente el locutor. Segundo, la presencia del locutor en pantalla ahorro tiempo y escenas, en otras palabras, el locutor en algunos casos fue usado como narrador para introducir, explicar o desarrollar un suceso no proyectado, y así no se tuviera la necesidad de prologar la trama con más episodios. Estos puntos se deben tener presentes durante todo este apartado, porque su presencia va a ser recurrente, sin embargo no se debe olvidar que el locutor también representa el mundo radiofónico, éste tema lo abordaré más adelante.

En las cintas *Canto a mi tierra* (Virgilio Calderón, 1938) y *Papacito lindo* (Fernando de Fuentes, 1939) observamos la presencia del locutor transmitiendo o cubriendo un espectáculo, dando la idea que dicha transmisión es escuchada por radio, sin necesidad de que aparezca éste.

⁴⁰ José Botello “Características de la radiodifusión” en Virginia Medina y José Botello. *Homo Audiens. Conocer la radio: Textos teóricos para aprehenderla*, México, UNAM, FES-ACATLÁN, 2013, p.174

⁴¹ *Ibidem*, p. 175

⁴² Siglas de estaciones, letreros, banderines y micrófonos.

Canto a mi tierra:

-Locutor: "Espectáculo formidable que presenta a México. [...] En un rato aquí, agradable público... (Lo empujan) es una gran cantidad de gente, que tenemos miedo que el micrófono me pegue en las narices, aunque ya me dio un golpe. Esperemos que la cosa siga mejor...."⁴³

Papacito lindo:

-Locutor: "Acabamos de asistir señores en el teatro Alameda a la exhibición de la película 'La Española', en la que la animada artista del pueblo de México Paquita Moreno (Manolita Saval), se ha superado a sí misma, logrando una de sus creaciones. En estos momentos Paquita Moreno se acerca a nuestro micrófono Paquita Moreno. ¿Paquita quisiera decir unas palabras frente a nuestros micrófonos Paquita?"

-Paquita (Manolita Saval): "Sí, con mucho gusto. Estoy muy emocionada al dirigirme al público mexicano por conducto de ésta estación, quiero darles las gracias por la venencia con que han acogido mi trabajo y no puedo decir más... porque estoy muy emocionada"⁴⁴.

Las dos películas anteriores pertenecen a los años treinta, década donde se consolidaron varias industrias en el ámbito de entretenimiento, como la "...industria cinematográfica [...] la radiodifusión se conquistó un nombre de 1929 a 1933 [...] el teatro y los cosos taurinos generaron multitud de 'ídolos', centenares de estrellas, locutores y toreros"⁴⁵.

Ambos ejemplos nos reflejan el uso generalizado de la radio, pero también en estas cintas podemos advertir como la industria radiofónica contribuyó a crear "ídolos" abriéndoles sus micrófonos para difundir su música o incorporándolos a sus cuadros de actores, como Pedro Vargas, que comenzó su carrera en la radio y después hizo su debut en el cine con la cinta *Los chicos de la prensa* (Ramón Peón, 1936)⁴⁶. Ficción o no, el cine abre "un camino real hacia zonas psico-socio-históricas jamás holladas por el análisis de los documentos"⁴⁷. En este caso las fuentes filmográficas, son las que mejor retratan a la radio y nos permiten observarla en la vida cotidiana de la sociedad mexicana de una época determinada.

Cabe recordar que el cine al tratar de imitar o recrear dichos aspectos, plasmó de una forma consciente o inconsciente, lo que está a su alrededor, porque los:

... lapsus de un creador, de una ideología, de una sociedad constituyen revelaciones privilegiadas. Pueden producirse a cualquier nivel de la película, y asimismo en su relación con la sociedad. Su denotación, la de las concordancias y discordancias con la ideología, ayudan a descubrir lo latente

⁴³ *Canto a mi tierra*, Virgilio Calderón, José Bohr, 1938, 54:16-57:17

⁴⁴ *Papacito lindo*, Fernando de Fuentes, Compañía Mexicana de Películas, S. de R. L. de C.V. 1939, 1:06:00-1:07:25

⁴⁵ Fernando Curiel. *¡Dispara Margot, dispara! Un reportaje justiciero de la radio difusión mexicana*. México, Premio, 1987, p. 38

⁴⁶ Existen una gran cantidad de personajes que participaron en el cine y en la radio, sin embargo no fueron los únicos lugares donde se desarrollaron artísticamente, como en carpas, circos, teatros, etc. por lo que sobrepasa la relación cine-radio. como los casos de: cantantes, guionistas, músicos, arreglistas, guionistas, comediantes, etc.

⁴⁷ Marc Ferro, *op. cit.*, p. 68

detrás de lo aparente, lo no visible a través de lo visible. Certifican que una película siempre se ve desbordada por su contenido.⁴⁸

Pero el cine le dio también otro uso al locutor, utilizándolo para introducir una problemática entre los personajes o para informar algo específico, a través del aparato-receptor. En las cintas *Canto a mi tierra* o *Papacito lindo*, no es necesario que aparezca el radio, porque la información que proporciona está destinada a informar al espectador, caso contrario ocurre en los siguientes ejemplos, donde la aparición del radio tiene más peso en la trama, que el locutor, puesto que la información que se proporciona es importante para los personajes que escuchan el radio, obviamente también para el espectador, por tal motivo resultó indispensable que apareciera un aparato-receptor y su respectivo radioescucha. En la cinta *Los millones de Chaflán*, se observa un enorme radio en la sala. Alberto (Carlos López Moctezuma), Rosita (Carmelita Bohr) y doña Remedios (Emma Roldán), se encuentran sentados alrededor de él, escuchando música. La cámara enfoca al radio y aparece una mujer cantando. Se abre la toma y es un cabaret.

-Locutor: "Y ahora amable auditorio, el club nocturno, se complace en dedicar su siguiente selección al culto millonario don Prisciliano Ordoñez, que se encuentra entre nosotros acompañado de su joven y bella esposa".

Inmediatamente aparece la imagen de su esposa doña Remedios (Emma Roldán): "Oyeron..."⁴⁹ se desmaya por la noticia.

En la película anterior el radio encendido crea un conflicto entre los personajes, lo que conlleva a que doña Remedios le pida el divorcio a don Prisciliano Ordoñez, porque ella creó que tiene una amante, porque lo escucho en el radio.

En *Mamá Inés* (Fernando Soler, 1945) don Francisco (Fernando Soler) fue un empresario metalúrgico, al retirarse de los negocios, el gobierno lo condecora con una medalla, la cual cede a la vieja obrera Lupe, que no faltó ni un solo día a la fábrica durante treinta años. Al oír esto por radio la cocinera Inés (Sara García), se pone celosa porque ella también sirvió a don Francisco por treinta años y nadie se lo reconoció.

En la cinta *Por un amor*, Carlos (Ramón Armegod) decide ir a la capital para triunfar como cantante y ser digno del amor de Margarita (Manolita Saval). Quién se encuentra en su casa triste sin tener noticias de Carlos (Ramón Armengod), hasta que escucha el radio,

-Margarita (Manolita Saval): "Apaga ese radio".

-Sirvienta: "Tienes que distraerte" (la cámara enfoca el radio).

-Radio: "Ahora nuestros micrófonos se trasladan a la gran fiesta de la Cruz Roja". La sirvienta se acerca al radio para apagarlo.

-Margarita: "Déjalo, no lo apagues".

⁴⁸ *Ibidem*, p. 28

⁴⁹ *Los millones de Chaflán*, Rolando Aguilar, Producciones Sánchez Tello, 1938, 1:13:25-1:15:50

-Radio: "Está con nosotros lo más connotado de la Ciudad de México, de la banca, la radio y el cine. Continúa la entrada del salón (la cámara enfoca el radio y se escuchan aplausos) esos aplausos que ustedes escuchan es para el cantante de moda, al ídolo de México, que entra acompañado de dos bellísimas artistas. Carlos Enríques, Carlos Enríques se acerca a nuestro micrófono (Margarita está consternada y la cámara enfoca a Carlos) Le piden una canción, con ustedes Carlos Enríques"⁵⁰. Carlos empieza a cantar y Margarita ésta muy triste oyendo el radio.

Provocando que Margarita decida abandonar el pueblo y olvidar a Carlos, como supone lo hizo él.

El cine como expresión cultural de una determinada época nos ayuda a entender por qué los directores se apoyaron en este elemento para dar a conocer información trascendente dentro de la historia, y esto es, porque la radio fue de uso generalizado en la sociedad mexicana, es por eso, que el cine lo integra como atrezzo, dándole diferentes participaciones en determinados momentos.

En las cintas: *Canto a mi tierra* y *Papacito lindo*, su participación es apegada a los testimonios de la época, sin embargo en *Los millones de Chaflán*, *Mamá Inés* y *Por un amor*, su uso es distinto, porque ahí el locutor/radio tiene la función específica de informar, desapareciendo su presencia una vez que cumplió su cometido; en *Los millones de Chaflán* el radio no vuelve aparecer en escena, en la cinta *Por un amor* el radio aparece en escena de una forma pasiva, pero una vez que fue encendido y Margarita se enteró de que Carlos ya era un cantante famoso, no vuelve aparecer. En la película *Mamá Inés* el radio continúa a cuadro porque tiene otra participación, sin embargo igual que en las otras películas una vez que concluye su diálogo deja de ser un atrezzo.

- **Noticias**

Lo que escuchamos en pantalla son "las ondas (*on the air*) que son los sonidos presentes en una escena, pero supuestamente retransmitidos electrónicamente, por radio..."⁵¹ y pueden ser narraciones (como las anteriores) o noticias, que crean un contrapunto⁵² dramático al momento de emitir información útil para los personajes o el espectador.

En *El calvario de una esposa*, desde que comienza la escena, el radio está encendido y se escucha en un segundo plano sonoro, porque el "volumen baja y sube solo por las necesidades de la locución"⁵³. Por tal motivo, al principio de la escena se escucha bajito, en el momento que se integra a la narración (voz *in*) se escucha fuerte y los personajes hacen una pausa en su diálogo para oír la noticia.

⁵⁰ *Por un amor*, José Díaz Morales, Pedro y Guillermo Calderón, 1944, 56:56-1:01:32

⁵¹ Michel Chion, *op. cit.* p., 78

⁵² Marcel Martin, *op. cit.* p. 85. "Contrapunto: por analogía con la música, al paralelo de dos procesos expresivos con igual contenido significativo pero en dos registros plásticos distintos."

⁵³ Simón Feldman. *La realización cinematográfica. Análisis y práctica*, México, Gedisa, 1983, p. 154

-Locutor: "Queridos radioescuchas como de costumbre sigue las noticias más sobresalientes de esta tarde, una tragedia en casa del conocido torero Pepe Luis (Juan Orol), resultó gravemente herido su hijo de 8 años, al tratar de cubrir con su cuerpo a su padre, cuando Sebastián Urquiza (René Cardona), empresario lo hirió a este. A continuación..."⁵⁴

Una vez que el radio informo, su voz se va desvaneciendo hasta desaparecer o ser opacada por la voz de los personajes, pasando a segundo plano sonoro nuevamente, lo mismo sucede en *Pura vida*, cuando Melquiades (Antonio Espino y Mora *Clavillazo*) se encuentra en un puesto de tacos, y hay un radio con una melodía muy suave, una vez que concluye la canción, se hace un encuadre cerrado de la radio y se escucha fuerte y claro:

-Locutor: "Continúa el sorteo de la Lotería Nacional correspondiente al día de hoy; (niños gritones) tres mil cuatrocientos ochenta, tres mil cuatrocientos ochenta, quinientos pesos, quinientos pesos. Cinco mil quinientos cincuenta y cinco, Cinco mil quinientos cincuenta y cinco, premio mayor, premio mayor, un millón de pesos, un millón de pesos. Número cinco mil quinientos cincuenta y cinco, 5, 5, 5, 5, premiado con un millón de pesos."

Al escuchar esto Melquiades se echa a correr hacia el final de la calle, y la vendedora sale tras él gritándole:

-Vendedora: "Págueme oiga, págueme, ratero".

En tanto se sigue escuchando el radio, pero el sonido se va debilitando.

-Radio/niños gritones: "quinientos pesos, quinientos pesos, ochocientos treinta y cinco, ochocientos treinta y cinco, quinientos pesos, quinientos pesos".

-Vendedora: "Ratero, agárrenlo ratero, agárrenlo".

-Radio/niños gritones (bajito) "quinientos pesos, quinientos pesos, nueve mil seiscientos veintitrés, nueve mil seiscientos veintitrés, quinientos pesos, quinientos pesos"⁵⁵.

Hasta escucharse la canción "Un mundo raro" de José Alfredo Jiménez, como fondo musical.

En la siguiente cinta, el radio se incorpora de lleno a la narración, no como en las cintas anteriores que es poco a poco, teniendo como previo una melodía, en *Cuando la tierra tembló*, el radio no es introducido de una forma verbal o con una melodía, sino de una forma visual, apareciendo con los personajes que se han quedado atrapados en un restaurante y su única comunicación con el mundo exterior es el radio.

-Radio: "Continúan los intensos temblores por toda la ciudad, las telecomunicaciones han sido interrumpidas. La única estación de radio que ha podido continuar sus transmisiones, es la nuestra. Se han empezado los trabajos de salvamento. Se han hecho grietas enormes en las calles, sepultando a millares, el tránsito de automóviles y tranvía está paralizado, los temblores continuarán con mayor fuerza de acuerdo con el último boletín del meteorológico. Un terremoto final acabará con toda la ciudad, se espera venga de un momento a otro..."⁵⁶

La transmisión se interrumpe, sin que la voz del radio se desvanezca como en los ejemplos anteriores, es decir, el radio dependiendo de la noticia y de la trama, se incorpora inmediatamente o paulatinamente.

⁵⁴ *El calvario de una esposa*, Juan Orol, Aspa Films, Juan Orol, 1936, 1:07:30 -1:08:40

⁵⁵ *Pura vida*, Gilberto Martínez Solares y Juan García, Grovas, S.A., s/t

⁵⁶ *Cuando la tierra tembló*, Antonio Helú, Producciones Thilgmann, 1940, 14:40-14:48

Esta cinta sirve de ejemplo para observar que la participación del radio y la información que proporciona sirve para comunicarles a los personajes que tal vez mueran a causa del terremoto, por tal motivo, el dueño del restaurant decide invitar una ronda de copas de *Champagne*, un diputado se ofrece a pagar la primera ronda, todo esto lo hacen con la finalidad de que nadie muera triste en el restaurant, provocando que todos se desahoguen y digan que han hecho cosas en contra de la persona que se encuentra a su lado en ese momento; el clímax de la película es cuando se oye en el - radio: "...varias cuadrillas de trabajadores, bomberos han ido a rescatar a varias personas... seguiremos informando"⁵⁷. Después de que todos confesaron sus pecados porque creían que iban a morir, ahora que saben que se pueden salvarse y empiezan a reclamarse, los compadres se enojan porque uno de ellos le robaba al otro, y así sucede con los otros personajes.

En este caso la presencia de la radio es fundamental en la narración, no obstante que el director lo utiliza fuera de su contexto cotidiano, de que otra forma se entendería un radio en un restaurant y ocupando un lugar privilegiado para su visualización, si a ello le añadimos que el radio solo se escucha cuando informa algo relevante para los personajes, y el demás tiempo, aunque se supone esta prendido, no se escucha ni en un segundo plano sonoro. En otras palabras la participación del radio como atrezzo sirve para que se entienda porque los personajes confiesan sus pecados.

También esta cinta nos refleja como la sociedad mexicana adoptó al radio cómo emisor de noticias confiables, es por ello que, los personajes siguen las recomendaciones proporcionadas a través del aparato.

Todo indica que el radio ocupó un lugar importante por ser una fuente fidedigna de sucesos relevantes, como las noticias y esto es entendible porque la población de los años cuarenta era en su mayoría analfabeta. Además que en esa década la radio gozaba de gran popularidad, cobertura y potencia en sus transmisiones cómo se muestra en la misma cinta al decir: "la única estación de radio que ha podido continuar sus transmisiones...", porque una escena antes un hombre había intentado hablar por teléfono, sin tener éxito.

También en la cinta *Los hijos de don Venancio*, se observa esta cotidianidad de escuchar las noticias. Cuando don Venancio (Joaquín Pardavé) le dice a su hijo Eduardo (Rafael Banquells): "Hazme el favor de ponerme el radio para oír las noticias"⁵⁸. Porque a finales de los años cuarenta del siglo pasado, se comenzaban a escuchar segmentos noticiosos con los acontecimientos más importantes.

Para la elaboración de estos segmentos se utilizaba la información publicada en los periódicos. Al respecto, hay "leyendas urbanas" como la que recuerda que se percibía el ruido característico producido al voltear la página del periódico en donde se leía la información. También se cuenta la broma de que algún locutor, al leer la información, involuntariamente pronunciaba: el 'continúa en

⁵⁷ *Ibidem*, 1:02:25-1:02:50

⁵⁸ *Los hijos don Venancio*, Joaquín Pardavé, Filmex Gregorio Walerstein, 1944, 1:11:53-1:14:01

la página [...]’, lo que le causaba gran azoro. Estas anécdotas persisten porque, en los primeros años, las radiodifusoras no destinaban un personal especializado para reportear o conseguir información como se hace en los noticiarios de la actualidad⁵⁹.

La función de la noticia proporcionada, siempre es de relevancia para la trama, y casi siempre fueron noticias malas para los personajes principales, ya que a consecuencia de dicha información emitida (a veces) gira la trama o desencadenaba acontecimientos posteriores, por tal motivo casi siempre se hace un *close up* del radio como en la cinta *Los nietos de don Venancio*,

-Locutor (Julio Sotelo⁶⁰): " y nuevamente señores, la meta del Atlante se ve perforada por...(no se escucha lo demás porque el mesero les pregunta si quieren postre) no cabe duda que el Atlante sin alinear en sus filas a Horacio Fernández (Horacio Casarín), no logra tener cohesión en el ataque (Venancio su padre se preocupa por su hijo Horacio) A propósito (se enfoca la cámara en el radio) Horacio ha sido suspendido indefinidamente y tal vez no lo veamos jugar en mucho tiempo, se trata de una dolorosa coincidencia, el Atlante ha perdido uno tras otro, sus cuatro últimos partidos del campeonato y se acusa a Horacio de no haber jugado con el interés de siempre, lo malo de todo es que se sabe que Horacio Fernández ha hecho un depósito en un banco por la cantidad de cincuenta mil pesos..."⁶¹ Venancio (Joaquín Pardavé) preocupado decide marcharse inmediatamente.

- **Narraciones deportivas**

La radio como entretenimiento también fue proyectada, a través de diferentes transmisiones (*la radio como recurso narrativo*) incorporando a la industria radiofónica (*la representación del mundo radiofónico*) como se ha mostrado en éste apartado y seguiré mencionando en el siguiente capítulo.

Puesto que, “toda sociedad recibe las imágenes en función de su propia cultura”⁶², y el cine aprovechó esto para mostrar los deportes, los más populares fueron principalmente: el box, toros, lucha libre, competencias acuáticas, autos, fútbol soccer y americano, algunos fueron recurrentes otros en escasas ocasiones se exhibieron, como en el caso de las carreras de autos, aunque existe el registro, salen fuera del período analizado.

El tema de los deportes comenzó a ser recurrente a partir de 1936, con la cinta *Novillero* de Boris Maicon, no obstante el espectáculo taurino estuvo presente en *Santa* (Antonio Moreno, 1931) cuando Santa ayuda a vestir a Jarameño antes de su presentación en la plaza de toros.

⁵⁹ José Botello, *ibidem*, p. 174

⁶⁰ Julio Sotelo fue anunciador de la estación XEB “El Buen Tono”, desde 1933. “Fue considerado el mejor cronista deportivo, incluso participó en varias películas, narrando peleas de box y de lucha libre.” XEB, nueve décadas de historia con mayúsculas, en <http://goo.gl/X1UVjO>. Fecha de consulta: 11 de marzo de 2015.

⁶¹ *Los nietos de don Venancio*, Joaquín Pardavé, Filmex, 1945, 1:08:54-1:09:38

⁶² Marc Ferro, *op. cit.*, p. 15

Para las narraciones o crónicas deportivas el cine en ocasiones invito a un locutor renombrado de alguna estación importante de la época, pero en otras películas se desconoce el nombre del locutor, sin embargo, es importante resaltar cómo el cine ocupó a los locutores como narradores para economizar el tiempo de las escenas deportivas, y fungió el locutor como narrador en algunas ocasiones, y el radio como narrador fílmico⁶³, para introducir o explicar escenas no vistas o en su caso sobrepuestas, como en los siguientes ejemplos.

En las cintas *Los hijos* y *Los Nietos de don Venancio*, el tema principal no es el fútbol, sin embargo es la excusa dentro de la trama para que en la cinta surjan momentos de clímax o de tensión a causa de la transmisión deportiva.

En *Los hijos de don Venancio*, se narra el partido Atlante vs Asturias, para las escenas de la transmisión, el director se apoyó en el aparato radiofónico para que las escenas fueran claras y precisas para los espectadores. El aparato radiofónico en varias escenas sirvió de apoyo para describir hechos no proyectados, -Radio: "La multitud emocionada del Atlante en estos momentos domina la situación por la colocación de todos estos delanteros, Horacio..."⁶⁴, pero una vez que aparece el locutor es él quién ayuda a introducir, a desarrollar y a concluir el partido, sin necesidad de aumentar el número de fotogramas, para que la cinta no fueran tan larga.

-Locutor (Julio Sotelo): "Falta escasamente medio minuto para empezar. Los primeros al salir al campo son del Asturias, ahora están los prietitos del Atlante salen al campo en este momento (la cámara enfoca a la afición) después que los capitanes toman su posición y los equipos se alinean, el árbitro toca para empezar.

(En otra escena aparece su hermana Alicia escuchando un pequeño radio).

-Radio/Locutor: "12:55 exactamente transmitiendo el partido Atlante-Asturias por el campeonato, hemos terminado el primer tiempo en este momento el árbitro va..." La escena regresa al Estadio.

-Locutor: "El árbitro ha marcado penalti en el área del Asturias, ya colocan el balón" (el locutor mientras narra se va quitando la camisa por la emoción). Mientras en la casa de Alicia, ella está atenta escuchando el radio... Fue un tiro fantástico, van empatados (el locutor está sudando de la emoción) Horacio se hace del balón, se quita a uno, a otro, llega con una seguridad, se queda solo frente al marco, se prepara... señores Horacio Fernández vuelve ocupar su espacio..." Mientras Alicia está muy emocionada en su casa escuchando el radio.

-Radio/Locutor: " Horacio toma la bola...gooooo!!!. El Atlante ha metido un gol. El partido ha sido llevado hasta los hogares de ustedes con todos los lujos de detalles por cortesía de la emulsión Smith. La emulsión que tomamos los hombres sanos como yo..." el locutor se desmaya⁶⁵.

El locutor sostiene en todo momento un micrófono con las siglas XEB, este elemento complementario, constituye el reflejo o la recreación de un momento radiofónico, no

⁶³ El narrador fílmico se sirve de personajes representados en la imagen que asumen sus funciones, introduciendo comentarios metanarrativos o dirigiéndose al espectador al inicio del film. María del Rosario Neira Piñeiro. *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 2003 p. 75

⁶⁴ *Los hijos de don Venancio*, op. cit., 36:18-37:42

⁶⁵ *Ibidem*, 1:17:55-1:30:43

localizado visualmente en documentos impresos, como menciona Marc Ferro, en estos elementos expuestos ahondaré más adelante.

La presencia del locutor ayudó a que el discurso narrativo fuera fluido y comprensible. Es decir, durante la transmisión del partido, que dura alrededor de 15 minutos en la película, la función del locutor es ahorrar tiempo, en momentos aparecen dos imágenes yuxtapuestas, el locutor y la cancha o partido, pero sin sonido; dando la idea que transcurre el partido, además esto se refuerza con la actitud del locutor, a través de sus expresiones corporales, el locutor se va quitando la ropa, primero el saco, después la corbata, minutos antes de que finalice el partido el locutor se quita los tirantes, e incluso se desmaya, como señal de la intensidad y emoción del partido, como consecuencia del desgaste físico del locutor en la transmisión; la cinta anterior es un ejemplo de “las pequeñas unidades que forman lo cotidiano [contenidas en un mensaje] implícito que informa del nivel de vida, [...] y de la mentalidad de los individuos que fueron protagonistas de su historia”⁶⁶, como el anunciador Julio Sotelo.

El cine muestra lo que los sonidos no pueden hacer, la radio necesitan una gran cantidad de palabras y sonidos para lograr una descripción perfecta y así contagiar al radioescucha, como en el ejemplo anterior, que se ve al locutor emocionado por el partido, esto se logra con una sola imagen, sin necesidad de recurrir al lenguaje verbal. Sin embargo, la ventaja que tiene la radio es que a través de muchas palabras el radioescucha puede recrear lo que está escuchando. Y en el cine estos ambientes se crean con una enorme cantidad de elementos tanto visuales como sonoros, pero la limitante del cine es que sólo se muestra un número determinado de imágenes, como en la cinta *Los hijos de don Venancio*, que fueron escasas las escenas de lo narrado supliéndolo con imágenes en circuito: locutor- gradas- cancha o partido-casa (la casa de la hermana de Horacio) para que el espectador tuviera la sensación de que el partido transcurría.

Así como el radio tiene sus limitantes también el cine, ya que aunque proyectan gran cantidad de objetos en una escena y lo que no se observa se complementa con los diálogos, aun así a veces se pierden elementos, sobre todo en las adaptaciones radiofónicas y literarias, porque en ambos casos el lenguaje verbal y escrito, no se puede trasladar completamente a una imagen, como en el ejemplo anterior. No todas las radionovelas se lograron adaptar, debido a que

... la adaptación de un macrotexto seriado, sea de origen radiofónico o televisivo, plantea un tremendo problema de condensación narrativa, el que existe para reconvenir horas y horas de programación en hora y media, dos horas de texto fílmico. La recreación dificultosa de estos textos originales debe ser compensada con un hipotético éxito de taquilla que se presupone eligiendo radionovelas de gran repercusión social o que contengan personajes que resulten cinematográficos ya desde su origen radiofónico⁶⁷.

⁶⁶ Pilar Gonzalbo Aizpuru. *Introducción a la historia de la vida cotidiana*, México, El Colegio de México, 2006, p. 49

⁶⁷ Virginia Guarinos, *op. cit.*, s/p.

A veces los directores solo se apoyan en el aparato radiofónico, sin necesidad de que aparezca el locutor, esto depende de la historia y de los recursos financieros de cada productor, en *Los apuros de Narciso*, el director se apoyó más en el aparato receptor y no tanto en la presencia física de un locutor, para informar al espectador que el partido había comenzado: -Radio: "El público se impacienta, esperen un poco, parece que no ha llegado el gran jugador Pepe (Daniel Arroyo), sin él seguramente no tendrá interés el partido..."⁶⁸

Sin embargo en *Los apuros de Narciso*, la narración deportiva no es tan relevante como las dos cintas anteriores, en *Los hijos de don Venancio*, la historia no se entendería o no tendría razón de ser sino se transmitiera o alguien escuchara dicho partido, pues a partir de lo que escucha don Venancio se convence de asistir al Parque Asturias a animar a su hijo. En la cinta *Los nietos de don Venancio*. Don Venancio y sus hijos están reunidos en la sala escuchando la narración del partido a través del radio.

- Locutor (Julio Sotelo): "Sí señores un avance del Bentorre que pone de pie a los espectadores, el Atlante parece reaccionar -se cierra la toma y sólo se enfoca al radio-, la jugada y los pases son extraordinarios, Bentorre está a pocos pasos del marco y se dispone a chutar." Gol gritan a coro, junto con los del estadio y festejan⁶⁹.

Lo que tienen en común los tres ejemplos anteriores, es que siempre se observa a un personaje siguiendo la transmisión, elemento no siempre presente durante las transmisiones, como los primeros ejemplos de éste apartado de narraciones, donde se suponía que dicho evento era escuchado también. Eso no quiere decir, que una narración tenga más relevancia que otra, simplemente es que en el caso concreto de las cintas *Los nietos e hijos de don Venancio* y *Los apuros de Narciso* la narración del partido es parte fundamental de la trama, es el momento de clímax o desenlace, por tal motivo, es importante para que los personajes se enteren de lo que está aconteciendo en las canchas a través de un aparato-receptor. Caso contrario ocurre en *Canto a mi tierra* y *Papacito lindo*⁷⁰, u otras narraciones ya expuestas, donde la participación del radio no es trascendente en la historia sino accesorio por lo que no es necesaria su permanencia en el campo visual, como en las cintas con narraciones deportivas.

El box fue otro de los deportes que se proyectaron, la cinta que mejor retrata éste deporte en el periodo estudiado es *Campeón sin corona*, porque la historia gira en torno a Roberto *kid* Terranova (Roberto Silva), que prueba suerte como boxeador. En la escena transcrita a continuación aparece el radio y el locutor, cuando Lupita va por doña Gracia para que escuche la pelea de su hijo.

⁶⁸ *Los apuros de Narciso*, Enrique Herrera, Enrique Herrera, 1939, 44:10-44:20

⁶⁹ *Los nietos de don Venancio*, op. cit., 1:18:37- 1:21:38

⁷⁰ Y otras no expuestas aquí, pero que se pueden observar en el anexo 11 *Lista de escenas de películas*.

-Lupita (Amanda del Llano): "Doña Gracia ya va a empezar la de Roberto (David Silva), venga a oír el radio". Todos en la casa están reunidos alrededor del radio oyendo,

- Radio: "El entusiasmo es indescriptible, parece que todo ha cambiado, los ánimos para recibir al ídolo de la afición mexicana, que se espera vuelva esta noche por sus fueros, en estos momentos Terranova sube al ring (se cambia de escena y se ve el cuadrilátero). Empieza el filipino un gancho...está transmisión llega a ustedes por cortesía de los jabones [...] (Suena el silbato) Terranova va ganando..." Mientras en la casa de Terranova todos están escuchando la transmisión.

- Radio: "el filipino pierde la pelea por knock-out. Este ha sido un triunfo extraordinario de Terranova pues... es de los número uno, de los pesos ligeros del mundo"⁷¹.

A pesar de que toda la trama gira en torno a las peleas de Terranova, la anterior escena es la única donde aparece un radio, en las demás escenas de las peleas solo aparece y se escucha al locutor (Pedro "Mago" Septién), Alejandro Galindo se apoyó más en las imágenes de las peleas, porque buscó retratar el ambiente que se vivía en el cuadrilátero y llevó "su cámara a las barriadas populosas donde miríadas de seres anónimos soñaban en el mito de la fama mientras vivían su drama de desposeídos"⁷². Por tal motivo, no fue necesario sustituir las imágenes por una transmisión por radio. Sin embargo, la narración boxística fue fundamental para darle intensidad a la pelea, que de otra forma no hubiera podido ser retratada solo con imágenes, de ahí la importancia del sonido, que permite en este caso, escuchar la modulación de la voz y transmitir sensaciones al espectador.

Campeón sin corona, no es solo interesante por la gran cantidad de elementos referentes a la radio, su contenido es "reflexivo y explicativo sobre la forma de ser del mexicano, [Alejandro Galindo] tenía en 1945 el gran valor de plantear una crítica lúcida y muy válida a la luz de la efervescencia cultural de aquel momento"⁷³.

Otra cinta donde se repite el uso de estos elementos de la radio es en *Pepe el toro*; el locutor (Pedro "Mago" Septién) narra la pelea de Pepe "El toro" (Pedro Infante) vs. "Lalo" Gallardo (Joaquín Cordero). En pantalla se observa a la esposa de "Lalo" Gallardo, a los amigos y familia de Pepe pendientes del radio: "A consecuencia de los golpes recibidos, el boxeador "Lalo" Gallardo... ha muerto"⁷⁴. Creando una gran consternación en los hogares con una lluvia *de close-up*, además de un momento de clímax, sin embargo sólo es la excusa para dar pie a las siguientes escenas de la película.

Todos los ejemplos expuestos en este apartado, la radio, el locutor o el radio, los utilizan los directores para expresar algo importante en determinado momento, desvaneciendo o sustituyendo su presencia cuanto ha informado.

En *Campeón sin corona* el uso del radio es distinto que en *Los hijos de don Venancio*, mientras en la primera el radio es utilizado para reforzar las imágenes proyectadas, sin

⁷¹ *Campeón sin corona*, Alejandro Galindo, Raúl de Anda, 1945, 1:04:31-1:07:25

⁷² Emilio García, tomo 3, *op. cit.*, p.75

⁷³ Francisco Peredo Castro, *Alejandro Galindo, una alma rebelde en el cine mexicano*, México, CONACULTA, 2000, p 136

⁷⁴ *Pepe El Toro*. Ismael Rodríguez. 1952, 91:17:49-1:22:09

que impacte a los personajes, en la segunda el aparato radiofónico exhorta o invita a la reflexión a través de su transmisión provocando que don Venancio decida ir al estadio.

Radio/Locutor: "Ha sido inexplicable lo que reanimo a Horacio, nos parecía seriamente lastimado y ha vuelto al campo, francamente no esperábamos nada de él". (Regresa la cámara al partido)
"Horacio toma la bola...gool"⁷⁵.

Don Venancio incluso utiliza el radio como excusa para reafirmar que estuvo en casa al pendiente de la transmisión y por ello sabe lo que sucedió, pues al finalizar el partido todos sus hijos van a casa a festejar el triunfo de Horacio a pesar de su lesión.

Tiburcio (Alfredo Varela, Jr.): "Bueno, ¿usted cómo lo sabe?"
Don Venancio (Joaquín Pardavé): "Bueno..."
Tiburcio: "Viejo ¿usted cómo lo sabe?"
Don Venancio: "Porqué lo oí por la radio"⁷⁶.

Lo mismo sucede en la cinta *Madre querida* (Juan Orol, 1935) cuando el locutor de radio exhorta a los niños (radioescuchas) a que quieran a su madre, porque madre sólo hay una.

4.3. Consciencia/Alter ego

Como hemos observado el radio tomo diferentes formas y representaciones, y en algunos casos fue dotado de aspectos que no posee en la realidad, por tal motivo, no debe causarnos extrañeza que la presencia de la radio en el cine haya devenido en su transfiguración como consciencia⁷⁷ o alter ego⁷⁸. Tornándose en la voz interior de algunos personajes, evitando utilizar la voz del actor en un tono más bajo (sonido diegético que procede de la mente de un personaje)⁷⁹ enunciado los sentimientos reprimidos o "sutilezas y matices que las imágenes que por sí solas son incapaces de reflejar"⁸⁰.

Normalmente cuando un personaje tiene un pensamiento, sea bueno o malo, aparece un ángel o un diablito, estos personajes difuminados en algunas ocasiones, externan esos

⁷⁵ *Los hijos de don Venancio, op. cit.*, 1:17:55-1:30:43

⁷⁶ *Ibidem*, 1:32:53-1:34:30

⁷⁷ Consciencia: Propiedad del espíritu humano de reconocerse en sus atributos esenciales y en todas las modificaciones que en sí mismo experimenta. || Conocimiento interior del bien o mal. || Conocimiento reflexivo de las cosas. || *Psicol.* Acto psíquico por el que un sujeto se percibe a sí mismo en el mundo. Diccionario de la Real Academia Española.

⁷⁸ Alter ego. Literalmente "el otro yo". Persona en quien otra tiene absoluta confianza, o que puede hacer sus veces sin restricción alguna. || Persona real o ficticia en quien se reconoce, identifica o ve un trasunto de otra. Diccionario de la Real Academia Española.

⁷⁹ María del Rosario Neira, *op. cit.*, p. 48

⁸⁰ Marcel Martin, *op. cit.*, p. 224

sentimientos reprimidos e incluso aconsejan sobre una situación determinada, para que se inclinen hacia un actuar, “el bien o el mal,” lo correcto o lo incorrecto.

Esta faceta del radio se dio en una sola película en el periodo analizado, que fue *Escándalo de estrellas* en la escena donde Ricardo del Valle y Caravallo (Eduardo Casado), desconfía de su mujer porque la encontró en su casa con un hombre más joven y el radio lo sorprende diciéndole: “No hay que desconfiar amigo nuestro... [Ricardo voltea para ver quién le habla y se da cuenta que es el radio] las apariencias engañan, su mujercita tiene razón, mucha razón, oiga consejo, compre un lote en Acapulco”.⁸¹ En otra escena también irrumpe el radio cuando Ricardo habla con Paloma (Fanny Schiller) y éste accede a pasarle todas sus propiedades, de pronto se oye el radio: “Señora jese es un robo! (Paloma se siente atrapada, pero se da cuenta que es el radio) sí un robo, no deje que le compren tan caro, fíjese en nuestros precios, estamos regalando todo, están las empleadas...”⁸²

En los ejemplos anteriores se escucha una *voz en off*⁸³, que sirve para que “un personaje tenga un recuerdo, una reflexión personal o una voz interior”⁸⁴, donde solamente vemos la imagen sin observar la fuente de donde proviene el sonido (fuera de campo) vemos al actor, pero no vemos que se muevan sus labios. En *Escándalo de estrellas*, el radio expresa ésta voz interior, la idea que acaba de tener el personaje en ese justo momento, en un primer momento no sabemos la procedencia de la voz, pero la cámara comienza a buscar el origen, y es hasta que el personaje enfoca su mirada hacia el radio.

El radio también fue utilizado para dar ideas a los personajes, como en, *Cada loco con su tema*, cuando Julio César (Enrique Herrera), cree que hay alguien en su casa al momento de entrar.

-Radio/Voz 1: “Ahora o nunca”

-Radio/Voz 2: “Descuida hoy no se me escapa, tengo la sangre fría, tiene que morir esta misma noche.”

-Radio/Voz1: “Morirá, no te preocupes, que no me temblara la mano.”

-Radio/Voz 2: “Morirá, no me acobardare, si me acobardo...”

-Radio/Voz1 “Disparare yo. No sabes cuánto lo odio. ¡Cuidado idiota! Alguien toco a la puerta, alguien llega.” Entra Julio Cesar a su casa.

-Radio/Voz1: “¿Quién podrá ser?”

-Radio/Voz 2: “Silencio. ¡Alto ahí! No sé mueva, sino quiere morir, arriba las manos.” Julio César, se voltea y se pone contra la puerta con las manos levantadas.

- Radio/Voz 2: “Escuche con atención va a salir inmediatamente de esta casa, si vuelve, puede contarse entre los muertos. Si quiere avisar a la policía tenga presente que nuestra venganza es implacable lo seguirá hasta el fin del mundo. Ahora salga.” Julio trata de salir.

- Radio/Voz 2: “Arriba las manos, salga o disparo. Arriba las manos, salga o muere”. Se escuchan disparos y Julio Cesar sale corriendo.⁸⁵

⁸¹ *Escándalo de estrellas*, Ismael Rodríguez, Rodríguez Hermanos, 28:43-31:10

⁸² *Ibidem*, 54:10-54:25

⁸³ Introduce espacios no representados en la imagen, pero que se suponen contiguos al campo, e incluso permite dar cuenta de acontecimientos no mostrados directamente en la imagen. María del Rosario Neira, *op. cit.*, p. 48

⁸⁴ Michel Chion, *op. cit.*, p. 77

⁸⁵ *Cada loco con su tema*, Juan Bustillo Oro, Grovas-Oro Films, 1936, 2:28-3:52

Cuando sale Julio César de su casa se abre la toma y se ve a su ayudante Serafín (Antonio R. Frausto) a lado del radio escuchando la radionovela, sin percatarse de que Julio Cesar ha estado ahí. Julio César regresa a su casa con un policía, y se da cuenta que todo ha sido una confusión, que era la radionovela de su autoría.

El hecho que se desconozca de donde proviene la voz, es para crear un efecto de misterio, con la finalidad de “guiar la atención del público para enseñarle aquello que interesa destacar”⁸⁶, como en el caso anterior, acentuando el efecto que comenzarán a producir las radionovelas, al grado de ya no distinguir cual era la realidad, cómo le paso a Julio César.

También en esta película se percibe como les da ideas a los herederos de la fortuna Conquián.

-Radio/Voz 1: "El plan que voy a proponer es el siguiente, nada de sangre, un asesinato siempre es comprometedor" (atentos todos los posibles herederos escuchan)

-Radio/Voz 2: "Habla pronto y claro."

-Radio/Voz 1: "Pues bien, hagamos que el heredero se vuelva loco, porque su muerte atraería la atención de la policía, su locura en cambio a nadie comprometería..." Un heredero apaga el radio y les dice a los demás:

-Dr. Germán Casca (Alberto Martí): "Señores, debemos disponer a defender nuestro derecho a la herencia, éste provincial aparato de radio nos señala el camino."⁸⁷

En la cinta *Escuela de rateros* el radio advierte de un suceso. Cuando el ladrón de joyas Eduardo (Eduardo Fajardo), se ha infiltrado en una fiesta de caridad para poder sustraer las joyas; Eduardo ha logrado burlar la vigilancia y entrar al cuarto donde está la caja fuerte. Para abrir la caja de seguridad tiene que sintonizar unas estaciones de radio que fungen como alarmas antes de acceder a la caja fuerte. De repente sintoniza una estación equivocada (se escucha): "¡Cuidado!... Si maneja no tome"⁸⁸ inmediatamente Eduardo (Eduardo Fajardo) apaga el radio, muy asustado por miedo a ser descubierto, sin embargo logra sintonizar las estaciones correctas, y como consecuencia se prende un foco como señal de que las alarmas se han desactivado.

Cada imagen proyectada del radio, nos indica como penetró este aparato en los hogares mexicanos, desde *Santa* donde los radioescuchas “le dieron diferentes significados. Podemos decir que la mayoría le atribuía cualidades positivas y tenía fe en este invento”⁸⁹, hasta *Escuela de rateros*, donde el radio participo de forma no convencional, como una llave para abrir la caja fuerte; es decir, la imagen proyectada del radio nos habla de la permanencia que tuvo a pesar de la presencia de la televisión,

⁸⁶ Federico Fernández, *op. cit.* p. 202

⁸⁷ *Cada loco con su tema*, *op. cit.*, 29:38-30:20

⁸⁸ *Escuela de rateros*, Rogelio A. González Jr., Filmex, 1958, 1:10:01-1:11:03.

⁸⁹ José Botello, *op. cit.*, p. 179

porque *Escuela de rateros* es de 1958, cuando la televisión está posicionándose en el gusto de los mexicanos y convirtiéndose en el objeto del momento.

En este capítulo se observó a la/el radio como el medio ideal para informar, para entretener e incluso para economizar tiempos de escenas por medio del uso de locutores que hacían las veces de narrador. Así mismo, hubo directores que innovaron la forma de presentarlo, (como *consciencia/alter ego*) pero en esencia seguía siendo el aparato que formaba parte del decorado.

Para dar credibilidad a las historias, los cineastas mueven a sus personajes, y para hacerlo parte de la recreación, de la copia, de la caricatura de las actividades cotidianas de los animales, incluido el ser humano. En los pequeños detalles de esas recreaciones se encuentra la atadura del cine con la vida cotidiana; ahí reside la credibilidad de la imagen...⁹⁰ del radio.

⁹⁰ Aurelio de los Reyes, coord. *Historia de la vida cotidiana en México. Siglo XX. Campo y ciudad*, Tomo 5, Vol. 1, México, El Colegio de México-FCE, 2006, p. 15

-Lucia (Marga López): "¿Me quieres seguir oyendo?"
-Luis (Gustavo Rojo): "Sí".
-Lucia: "Pues agarra la onda, la XEPP y me oirás a las 7:30"¹.

5. LA REPRESENTACIÓN DEL MUNDO RADIOFÓNICO EN EL CINE

En este rubro la radio adquiere las siguientes vertientes, como "descriptor cronotopográfico, como elemento documental de una época o como ambiente, como lugar en el que se desarrolla la acción, es decir, la emisora de radio, el periodismo y el espectáculo radiofónico por dentro"². *La representación del mundo radiofónico y la radio como recurso narrativo*, son dos categorías que difícilmente se pueden disociar, primero porque el aparato de radio siempre va ser un elemento de la decoración, y su función cambia al momento de estar encendido (*radio como recurso narrativo*); segundo, el radio como recurso narrativo hace referencia a la industria radiofónica (a través del locutor o de las instalaciones) en determinadas ocasiones. En este capítulo describiré lo que representa la presencia de la/el radio en el cine de la siguiente manera: como elemento decorativo y ambientación-instalaciones.

Otra categoría que también está presente pero que no desarrollo son los *elementos tecnológicos afines Radio-Cine*, esta relación se observa con los diferentes tipos de modelos de radios e instalaciones radiofónicas que aparecen en las diferentes películas.

5.1. La radio como elemento decorativo

Todos los objetos colocados en pantalla tienen una razón de ser, son elementos "que participan de la creación de la imagen y del mundo fílmico tal como aparecen en pantalla"³ y operan "con la imagen de los objetos, no con los objetos mismos"⁴. Contribuyendo o reforzando de una manera visual la narración. Es por eso, que los objetos mostrados en pantalla son seleccionados cuidadosamente para lograr comunicar correctamente la idea o sensación que el director desea generar en el espectador⁵.

El radio como marcador de status es observado en todas las películas en las que aparece, en cualquiera de las siguientes formas presentado:

¹ *Mamá Inés*, Fernando Soler, Producciones Diana, 1945, 32:08-32:48

² Virginia Guarinos. "Cine y radio". En: Rafael Utrera Macías (editor) (2002). *Cine, arte y artilugios en el panorama español*. Alicante, España, Fundación Virtual Miguel de Cervantes. En: <http://bit.ly/1i9xypJ>, s/p. Fecha de consulta 13 de febrero de 2015.

³ Marcel Martin. *El lenguaje del cine*, España, Editorial Gedisa, 2002, p. 75

⁴ *Ibíd.*, p. 27

⁵ Decorado realista: "el decorado no tiene más implicancia que su materialidad misma y sólo significa lo que es." Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, España, Editorial Gedisa, 2002, p. 83

- a) **La radio como recurso narrativo del cine.**
- b) **La representación del mundo radiofónico en el cine.**
- c) **La radio en los diálogos**

la diferencia radica en su función, si solo forma parte del decorado o es un atrezzo. Cualquiera que sea su papel, “la imagen cinematográfica muestra siempre personaje y fondo”⁶. Este fondo es la ambientación que se realiza con el fin de contribuir a la historia, y su “presencia física que interviene en el desarrollo de la acción y debe tenerse en cuenta permanentemente”⁷.

El radio mostrado en pantalla, refleja varias cosas de la sociedad que lo creo. Una de ellas es el status de los personajes a los que perteneció o ciertos aspectos de la personalidad de los mismos, un personaje joven no tendrá el mismo modelo de radio que un anciano, el viejo puede buscar solo tener un aparato para escuchar las noticias mientras que un joven busca también reflejar con su radio que está a la “moda” comprando un modelo reciente.

Esto se observa mejor en *la radio en los diálogos*, es allí donde los personajes marcan las posibilidades que tienen para adquirirlo o lo que representa para ellos.

- El radio como objeto de valor:

El Circo (Mario Delgado, 1942) Cantinflas es un zapatero, llega un cliente a reclamarle sobre sus zapatos, le dice que se los va a dejar de nuevo para que se los arregle, le pregunta ¿cuándo puede pasar por ellos?

Cantinflas: "el martes yo tengo un compromiso, tengo que ir al juzgado, una cosa de relajo ¡Quihubo Ray! Que una vecina me invito a una posada, la cuestión entre santo peregrinos, que la colación, que se le pierde un radio. Digo no, que se me compruebe y lo malo es que me lo encontraron”⁸.

Dentro de la periodicidad estudiada son pocos los ejemplos donde el radio no aparece como aparato de transmisión, sino simplemente como un elemento más del decorado. Es por eso, que las películas se pueden enumerar y así mismo observar como los directores de una u otra forma lo integraron al discurso cinematográfico, en algunos casos de una forma espontánea⁹ y en otros casos es clara y precisa su participación, como se ha mencionado en el capítulo anterior.

⁶ Simón Feldman. *La realización cinematográfica. Análisis y práctica*, México, Gedisa, 1983, p 137

⁷ *Ibíd.*

⁸ *El Circo*, Mario Delgado, Posa Films, 1942, 20:00-20:24

⁹ “La característica dominante de la vida cotidiana es la espontaneidad. Desde luego que no toda actividad cotidiana es espontánea al mismo nivel, igual que una misma actividad tampoco es idénticamente espontánea en situaciones diversas, en diversos estudios de aprendizaje. Pero, de todos modos, la espontaneidad es la tendencia de toda forma de actividad cotidiana.” Agnes Heller. *Historia y vida cotidiana. Aportación a la sociología socialista*, México, Grijalbo, 1985, p. 55

- *Sagrario* (Ramón Peón, 1933)
- *Mater nostra* (Gabriel Soria, 1936)
- *El que tenga un amor* (Carlos Orellana, 1942)
- *Ave sin nido ó Anita de Montemar* (Chano Urueta, 1943)

En las anteriores películas el radio aparece solamente como parte del decorado reflejando un nivel socio-económico de los habitantes.

Las clases de nivel económico acomodado adquirieron artefactos de elegantes acabados y diseño estético. El fino radioreceptor se colocó en un lugar importante de la sala de estar y se convirtió en una muestra del *status* económico. Los grupos con menor solvencia adquirieron equipos de acuerdo con sus posibilidades monetarias¹⁰.

En la cinta *Sagrario* (Ramón Peón, 1933) se muestra un radio pequeño, esto es porque apenas se estaba generalizando su uso, pero a partir de *Mater nostra* (Gabriel Soria, 1936), el radio va ser grande o pequeño dependiendo del poder adquisitivo de las familias. En *Mater nostra*, *El que tenga un amor* y *Ave sin nido*, se muestran radios grandes, colocados en un lugar visible para el espectador. En términos generales los diferentes radios exhibidos entre 1931-1945, denotan la bonanza del hogar a través del tamaño. Todavía después de 1945, el radio va ser un referente económico, sin embargo ya se incluye a la televisión, como en *Paso a la juventud: -Casimiro* (Germán Valdés *Tin Tan*): "Muy bien Jovita, muy bien, ya sabes que yo seré tu representante en radio, teatro, cabaret y televisión"¹¹.

En la cinta *Ave sin nido* (Chano Urueta, 1943) el radio irrumpe de una forma no convencional, apareciendo en una tienda de pianos, donde trabajaba Alicia (Carmen Montejo); mientras ella toca el piano Adolfo (David Silva) la observa desde el mostrador junto a un aparato receptor de mediano tamaño, después se vuelve a observar el mostrador pero sin que aparezca el radio. Está aparición no es accidental, porque *Ave sin nido* (*Anita de Montemar*) fue una adaptación de la famosa radionovela *Anita de Montemar* transmitida en 1942 por la XEW, por tal motivo, la presencia de un radio es para que los espectadores asociarán que estaba basada en la radionovela de Leandro Blanco, que se transmitió un año antes de que apareciera la cinta.

Después de 1945, todavía se observa la permanencia de la radio como elemento decorativo, pero con sus respectivos cambios. Las siguientes películas están fuera de la periodicidad estudiada, sin embargo son ilustrativas para comprender la adaptación del radio y su continuidad en la pantalla grande.

¹⁰ José Botello "Características de la radiodifusión" en Virginia Medina y José Botello. *Homo Audiens. Conocer la radio: Textos teóricos para aprehenderla*, México, UNAM, FES-ACATLÁN, 2013, p.164

¹¹ *Paso a la juventud*, Fernando de Fuentes, Diana Films, S.A., 1957, 44: 28- 44:41

En *La familia Pérez* (Gilberto Martínez Solares, 1948), aparece un radio pequeño sobre una cómoda, ubicado cerca de la puerta; visible en algunas ocasiones para el espectador. El tamaño es acorde con el poder adquisitivo, puesto que es una familia que aspira a pertenecer a la "clase alta". En cambio en la película *Pobre huerfanita* (Gilberto Martínez Solares, 1955), se muestra un radio enorme colocado en medio de la sala para ser observado en todo momento, apareciendo en un primer plano, junto con los personajes principales. Estos ejemplos muestran que todavía el radio ocupó un lugar privilegiado en el hogar, a pesar de la penetración de la televisión, sin embargo, poco a poco iba ser desplazado por éste, y se iba convertir la televisión en el nuevo referente económico de la época.

No obstante, en la cinta *Una gallega en México* (Julián Soler, 1949), el radio no es un referente económico como tal, está presente en un puesto de *chácharas* en el mercado, entre artículos reutilizados o de segunda mano, revelando como los radios de modelos anteriores que los "ricos" desechaban se revendían. También cabe otra interpretación, puede ser que una familia de escasos recursos lo mando a arreglar, ya que había gente que se dedicaba a repararlos. Como en la cinta *Cuna vacía* (Miguel Zacarías, 1937), Pepe (René Cardona) era reparador de radios; o tal vez se tuvo la necesidad de vender el radio como en la cinta *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), con la finalidad de obtener un poco de dinero a cambio de éste.

- Julieta (Andrea Palma): ¿qué le digo al cobrador de la renta cuando venga?"
- Ignacio (Alberto Galán): "Ya sabes que hoy no tengo dinero".
- Julieta: "Con estos son cuatro recibos, si pudieras pagar al menos uno o abonarle algo".
- Ignacio: "No tengo, no puedo, no quiero".
- Julieta: "Es posible que don Santos haya vendido nuestro radio o quiera darnos algo a cuenta".
- Ignacio: "Has lo que quieras..."¹²

De cualquier forma y tamaño, el radio dio prestigio a nivel personal o familiar, así mismo, el hecho de que estuviera en pantalla, nos habla de la cotidianidad de su consumo, como aparato y como industria de entretenimiento.

De la década de los treinta a los cincuenta del siglo pasado, su presencia en el cine fue variada, a partir de los años sesenta su presencia se reduce a ser un elemento decorativo o como aparato de transmisión (música principalmente) esto se debió a la presencia de la televisión, incluso hay películas en los cuarenta que ya comienzan a incluir dentro de los diálogos la palabra televisión, junto con el radio como medio de comunicación naciente. *Las aventuras de Pito Pérez* (Fernando de Fuentes, 1956):

¹² *Distinto amanecer*, Julio Bracho, Films Mundiales, S.A., 1943, 25:17-25:40

El Sr. Del Rincón le pregunta a Pito Pérez “¿sí es verdad que ha estado en muchas cárceles?”

-Pito Pérez (Germán Valdés Tin Tan): "en puras de pueblo, nunca he tenido la suerte de pisar esas modernas de la gran ciudad, en donde todo es gran comodidad, en donde los presos poderosos tiene radio, televisión y donde los presos tiene permiso para salir todas las noches..."¹³

5.2. Instalaciones-sets

En la filmografía mexicana de los años treinta y cuarenta del siglo pasado, la presencia del radio no se reduce solamente al aparato, sino también se recrearon estaciones de radio, como parte del decorado¹⁴, cubriendo todas las posibilidades en que se podía presentar al radio y a la industria radiofónica.

Cada elemento mostrado en pantalla es parte del discurso visual para que el “espectador distinga con claridad lo que es significativamente importa a efectos comunicativos”¹⁵. Que es resultado de

...la creación de un ambiente general que sirve para dar credibilidad a la situación dramática. Este concepto engloba por tanto, la decoración, la luz, el color, la iluminación, el vestuario, el maquillaje y la interpretación de los actores. En suma, todos los elementos expresivos que configuran la creación de un filme...”¹⁶

En *La familia Dressel*, se observa como el decorado es importante, por tal motivo, se muestra la recientemente creada **XEW**¹⁷, tal vez no sea la fachada de las instalaciones la que se presenta, pero es la primera película que introduce como *set* una estación de radio, revelando al espectador un escenario distinto, además de presentar una cabina radiofónica y señalar como eran los ingenieros de sonido, ubicándolos en frente de unos “aparatos rarísimos con muchos cables”; en ésta cinta se acerca por primera vez al espectador al mundo de la radio.

Otro aspecto que retrata esta película es la popularidad de la industria radiofónica; como lo expresa uno de los personajes, Federico (Julián Soler) acude a la estación más importante del país, la *Voz de América Latina y México*, para anunciarse por este medio.

-Federico (Julián Soler): “Hay que usar medios modernos de publicidad.”

-Sra. Dressel (Rosita Arriaga): “El radio. Otra vez me hablas del radio.”

-Federico: “Te hablo otra vez, es que porque vale la pena, déjame hacer un experimento y no nos arrepentiremos.”

¹³ *Las aventuras de Pito Pérez*, Fernando de Fuentes, Diana Films, S.A., 1956, 1:14:16-1:14:38

¹⁴ “El concepto del decorado comprende tanto los paisajes naturales como las construcciones humanas.” Marcel Martin, *op. cit.* p. 83

¹⁵ Federico Fernández Díez. *Manual básico del lenguaje y narrativa audiovisual*, España, Paidós, 1999, p. 63

¹⁶ *Ibidem*, p. 153

¹⁷ La película no hace ninguna referencia de la estación XEW, pero se observa la antena de ésta, así mismo, Emilio García Riera menciona en sus libros que es dicha estación en: *Fernando de Fuentes y La guía del cine mexicano. De la pantalla grande a la televisión.*

-Sra. Dressel: "El radio nadie lo oye, nuestros amigos solo oyen la hora alemana y no los anuncios."
-Federico: "Pero tus amigos no son los clientes, hay otras personas que no oyen la hora alemana, hay miles de aparatos en el país..."
-Sra. Dressel: "Pero basta, basta pareces agente de anuncios. Bueno quieres radio, pues vamos a tener radio"¹⁸.

Cuando Federico llega a la estación se encuentra con Magdalena (Consuelo Frank). Momentos antes, ella había recibido dos malas noticias, primero "su maestro de canto, el soltero Gonzalo (compositor de moda) le ha propuesto que viva con él, pero sin matrimonio..."¹⁹ durante el ensayo. La escena anterior se desarrolla en una cabina y se observa a los técnicos en otra escena.

-Gonzalo (Ramón Armegod): "Vamos a dar otro ensayo."
-Magdalena (Consuelo Frank): "No Gonzalo, en la tarde, yo ya estoy muy cansada."
-Gonzalo: "Pero tenemos que estudiar mucho, no vaya a hacer que en el examen vayas a salir mal."
-Magdalena: "¿Yo?"
-Gonzalo: "Usted no tiene ni idea del trabajo que me ha costado sacar este contrato, ya se lo tenían dado a Josefina."
-Magdalena: "¿A Josefina? Pero sí es nueva y nadie la conoce."
-Gonzalo: "Sí, pero es recomendada de la casa Oli[...]"
-Magdalena: "¿Pero eso que tiene que ver?"
-Gonzalo: "Mucho, porque si no la ponen en conciertos, corre peligro que la cuenta se vaya para otra estación."
-Magdalena: "¡Así, no quiero mi contrato!"
-Gonzalo: "¿Qué no lo sabía usted? Todas las cuentas gordas tienen sus recomendados."
-Magdalena: "Oye el micrófono, (lo señala) no vayan a estar oyendo."
-Gonzalo: "Esta apagado."
Cambia de escena y aparecen unas instalaciones donde están escuchando dos hombres (con uniforme) la conversación de Magdalena con Gonzalo, regresa la toma a la cabina.
-Magdalena: "Usted puede hablar así porque es el compositor de moda, no tiene que pedirle favores a nadie, esto es muy desesperante le aseguro, que me dan ganas de dejar todo esto."
-Gonzalo: "Y meterse a una oficina de taquígrafa para ganar cien pesos al mes"²⁰.

La escena anterior muestra cómo se realizaban los ensayos, además a través del lenguaje oral y visual, el espectador sabe que es una cabina, con ayuda de las palabras: radio-ensayos-programa, y lo refuerza con lo que observaba: piano-micrófono-cabina-antena, para que no quede duda de que se trata de una radiodifusora, que tal vez para la época, poca gente conocía esos elementos.

Después de la propuesta de amor, Magdalena acude a la oficina del gerente y él "le ha planteado como condición para actuar en un programa que sea 'atenta' con el patrocinador"²¹. Ahí encuentra a Federico y comienza el cortejo, teniendo de fondo un

¹⁸ *La familia Dressel*, Fernando de Fuentes, Impulsora Cinematográfica, S.A., 1935, 21:13-24:48

¹⁹ Emilio García Riera. *Fernando de Fuentes (1894-1958)*, México, Cineteca Nacional, 1984, pp. 129-130

²⁰ *La familia Dressel*, op. cit., 10:25-21:13

²¹ Emilio García Riera, op. cit. pp. 129-130

trío (grabando o cantando, sin que el espectador escuche nada, sólo se observan las mímicas) en una cabina.

El año de estreno de la película es clave, se exhibe precisamente cuando la radio tiene su mayor auge. Por tal motivo, Fernando de Fuentes, aprovecho la popularidad de esta industria para mostrarla en pantalla. Después de esta cinta, la presencia del radio va estar presente de diferentes formas, a través de: instalaciones, micrófonos, locutores, siglas, banderines, e incluso frases.

La liga de las canciones:

-Locutor: "Señoras y señores, esta es la XEQ y XEQQ de América, la Radio Panamericana, se dirigen al pueblo de los continentes para presentarle el programa musical Tratado por la Liga de las Canciones, en primer término escucharán a los tres organizadores del Convenio Filarmónico Pacifista"²².

Lo mismo ocurre en el film *Así es la mujer* de José Bohr, 1936, donde casi toda la historia se desarrolla en un estudio de radio, llamado en la época radio-teatro²³. Sin embargo, los elementos visuales no son tan específicos como en *La familia Dressel*. En *Así es la mujer*, el espectador sabe que es una cabina o un *radio-teatro*, porque aparece casi todo el tiempo un locutor, además el director emplea una gran cantidad de diálogos que ayudan a comprender que es una estación de radio.

Es interesante observar cómo José Bohr nos presenta una radio-comedia musical, donde los personajes principales son el cantante de la máscara de plata y la bailarina de la máscara negra.

Locutor: "Tenemos una gran sorpresa para el auditorio de la República, ésta noche en el gran concierto del cantante de la máscara de plata, patrocinado por el panleon –se equivoca el locutor e interviene su compañero y dice: Pantalón— Pantalón (dice el locutor y sigue leyendo) de la Sra. Lulú López viuda de Pantaleón, Pantaleón. Está con nosotros la famosa bailarina de la máscara negra, y les va a enviar un saludo por nuestro micrófono..."²⁴

Al final de la película se realiza una '**Boda por radio**' anunciada por un locutor. La ceremonia se lleva a cabo en la cabina, (el escenario no nos remite a una cabina convencional) eso suponemos que es, porque previamente se hizo el anuncio de que dicha boda va ser en la estación, sin embargo no hay ningún elemento visual que nos indique que es una cabina o una radiodifusora. Durante la boda, aparece un sacerdote dirigiendo la ceremonia, entre la bailarina y el cantante, de fondo se observan a una bailarinas realizando una coreografía.

Otras películas donde se usa una radiodifusora o una cabina de radio como set, es cuando en la historia se introduce un programa, un concurso radiofónico o un concierto

²² *La Liga de las canciones*, Chano Urueta, América Films, 1941, 56:20-1:05:13

²³ También conocido como teatro-estudio, estos espacios eran parte inmobiliaria de una estación de radio. Vid. Alma Rosa Alva de la Selva. *Y se hizo la radio. Los primeros días de la radio en México 1921-1945*, México, MVS, 2001, p. 61

²⁴ *Así es la mujer*, José Bohr, Duquesa Olga y José Bohr, 1936, 44:13- 50:42

como: *Juntos, pero no revueltos* (Fernando A. Rivero, 1938), *Carne de cabaret o Rosa de terciopelo* (Alfonso Patiño Gómez, 1939), *La liga de las canciones* (Chano Urueta, 1941), *No basta ser charro* (Juan Bustillo Oro, 1945), entre otras. Cumpliendo otra función el escenario, en este caso la estación de radio.

En las anteriores películas la radio, no es un personaje, sin embargo en la cinta *Del rancho a la televisión* (Ismael Rodríguez, 1952) la XEW es un personaje de masa o peso, ya que sin ella no se entendería la historia, porque en esta cinta se detalla la transición que vive la estación XEW a la televisión, e incluso se observa Televisión, que apenas se estaba terminando de construir, al final de la película los personajes recorren estas instalaciones.

5.3. Espectáculo radiofónico

En el cine son importantes los decorados, a través de cada toma se pueden “advertirse explícitamente los signos que respectan la continuidad del decorado o que por lo menos no lo distorsionan”²⁵ dentro de la historia. Cada elemento expuesto se correlaciona directamente con la historia y los personajes, por tal motivo, no se puede dejar a un lado la acción que se realiza dentro de estos escenarios, ya que son importantes en doble manera, no solo por el discurso cinematográfico, sino porque el cine es una industria de lo imaginario, como “invención, y como cámara de eco del imaginario colectivo, soporte y pulea de transmisión de las representaciones sociales. Como tal, en él me proyecto – y me identifico como sujeto social”²⁶.

De ahí la importancia de resaltar las actividades realizadas en las estaciones de radios, proyectadas en pantalla. No todas las actividades o espectáculos radiofónicos los mostró el cine, básicamente fueron los que se transmitían en la noche y los que se pudieron recrear o insertar en las tramas cinematográficas.

- **Concursos**

El cine nos remite a imaginarios colectivos²⁷, a través de sus imágenes accedemos a comportamientos pasados, como cuando el público asistía a los concursos radiofónicos, así mismo como a los escenarios que se recrearon para ese fin. Los concursos fueron programas a los cuales el público iba a recitar, cantar o simplemente tenía una participación, en el radio-teatro o los estudios, además algunos programas se realizaban

²⁵ Simón Feldman, *op. cit.*, p. 138

²⁶ Gérard Imbert. *Cine e imaginario sociales*, Madrid, España, 2010, p. 11

²⁷ Representaciones flotantes, más o menos conscientes, que condicionan nuestra aprehensión de la realidad e inciden en la formación de la identidad social. *Ibidem*, p. 13

en vivo y se permitía la entrada del público, así el espectador podía conocer o reconocer las actitudes de los participantes y de los asistentes.

En la cinta *Cuna vacía* (Miguel Zacarías, 1937) se nos narra que Pancho (José Rachini) se pelea con el encargado de la campana. Esta película no la localice en ningún repositorio, sin embargo la sinopsis es ilustrativa para indicarnos como los participantes mostraban también sus sentimientos; Pancho lleva a Ana (Lolita González) a **La Hora del Aficionado**²⁷ y “cuenta por el micrófono unos chistes horribles y se pelea con el encargado de tocar la campana”²⁸.

En *Carne de cabaret*, el público apoya a Rosa (Sofía Álvarez) para que se le dé una oportunidad, porque era un programa en vivo.

-Locutor (Humberto Tamayo) con una concursante: "Pepe piña pica papa, es muy sencillo" la señorita no puede decir el trabalenguas y por eso decide pasar a otros a concursar. "Usted señor (pasa a Rosa y al Sr. Sánchez) hay que decir esto en forma rápida, Pepe piña pica papa".

- Sr. Sánchez: "Pepe piña pela..."

- Locutor: "No señor, usted señorita."

- Rosa (Sofía Álvarez): "Pepe piña pica papa".

- Locutor: "Muy bien señorita (aplauden) tome estos cinco pesos". El Sr. Sánchez se aproxima al locutor y le dice algo al oído.

- Locutor: "Señores y señoras la señorita triunfadora en este programa-concurso, es cantante, lamentablemente el tiempo se nos ha ido y no podremos escucharla (el público lo abuchea) bueno que cante". Rosa comienza a cantar, la cámara enfoca a Rosa, que sostiene el micrófono de la XEB²⁹.

En la película *Del Rancho a la televisión* (Ismael Rodríguez, 1952) un joven tenor provinciano (Luis Aguilar), logra debutar en el programa de aficionados de la W, y sus compañeros de la casa de huéspedes hablan a las oficinas de Emilio Azcárraga o de Cecilio Zárraga, imitando las voces de Agustín Lara, Pedro Vargas y María Félix, insistiendo para se le diera una oportunidad al muchacho, en esta cinta aparte de mostrar el programa de aficionados se observa los estudios de la XEW.

- **Conciertos**

Desde el nacimiento de la radio la música ocupó un lugar privilegiado, por “la preocupación de atraer oyentes (para sacar provecho de las tarifas de la publicidad

²⁷ En *La hora del aficionado* se inscribían quienes anhelaban cantar en la W. [...] Pocos llegaban a la final, pero los que iban pasando las etapas del concurso recibían un premio: les acercaban una copa llena de pesos y podían llevarse los que pudieran agarrar con una mano. Si llegaban a la final, tenían la suerte de cantar en el Teatro Alamada, con la esperanza de ganar el ansiado contrato para ser estrella de la W. si desafinaban, si cantaban feo, si la gente silbaba, un verdugo tocaba una campana y les daban las gracias. En <http://xurl.es/ipcts>, s/p. Fecha de consulta 6 de marzo de 2015.

²⁸ Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 1 México, Era, 1969, p.156

²⁹ *Carne de cabaret*, Alfonso Patiño Gómez, TACA, 1939, 50:07-56:00

comercial y justificarlas) condujo rápidamente a otorgar una mayor importancia a la música popular, músicaailable y canciones y las variedades”³⁰.

Diversificándose la programación, pero permanecieron algunos programas, como los conciertos. En las cintas cinematográficas los conciertos son recurrentes, sobre todo la música o las presentaciones de un cantante en “vivo” en una estación de radio u otro lugar, transmitiéndose por medio del aparato radiofónico como *música de pantalla*³¹.

Siendo la música el elemento más explotado por el radio y el cine; como ya se ha mencionado, en ocasiones la música cubría huecos en la trama, pero en el caso concreto de las transmisiones de conciertos, su función cambia, porque está ligada directamente al radio, sobre todo cuando se da a conocer a un grupo o un artista, como parte de las actividades cotidianas³² de la sociedad en la que fue creada la película y así el espectador salvaje³³ podía asimilar dicho film, sin que ningún referente le pareciera extraño, sin la necesidad que apareciera una cabina o las siglas de las estaciones a la que pertenecía el o la cantante.

En *Virgen de media noche*, aparece un locutor (presentador o anunciador), diciendo lo siguiente: "Ahora señores y señoras una grata sorpresa para ustedes, se reserva esta casa la nueva voz de la Radio"³⁴. La anterior cinta, sirve como referente para saber que los artistas en muchas ocasiones intercalaban sus actividades radiofónicas con las presentaciones en cabarets, teatros, etc. e incluso el cine, como lo hizo Agustín Lara³⁵, entre otros. Otro ejemplo es la cinta *Del rancho a la televisión*, donde Graciela hace énfasis en éste aspecto:

-Graciela (María Victoria): "Querido público antes de cantarles, voy a tener el gusto de presentarles un compañero que es cantante y ésta noche debutó con gran éxito en la radio, pido un aplauso para él"³⁶.

En las películas anteriores se intercalan dos categorías importantes: *la representación del mundo radiofónico en el cine y la radio en los diálogos*. Donde la columna vertebral son los diálogos, que evocan diferentes aspectos, como ya se ha observado, en los ejemplos anteriores a la industria radiofónica, sin la necesidad del referente visual, como una

³⁰ André-Jean, Tudesq. *Historia de la radio y la televisión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 24

³¹ "La que emana de una fuente situada directa o indirectamente en el lugar y el tiempo de la acción, aunque esta fuente sea una radio o un instrumentista fuera de campo." Michel Chion. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, México, Paidós, 1993, p. 82

³² "La vida cotidiana es la totalidad de las actividades que caracterizan las reproducciones singulares productoras de la posibilidad permanente de la reproducción social" Agnes Heller, *op. cit.*, p. 9

³³ "Es aquel que está familiarizado con el contexto cultural en el que fue creada la película, y que es capaz de relativizarlo desde la perspectiva de su propia recepción personal. Es el espectador que crea una interpretación autónoma y comprometida con su comunidad cultural." Lauro Zavala. *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, México, Biblioteca Universidad Veracruzana, 2000, p. 86

³⁴ *Virgen de media noche*, Alejandro Galindo, Ixtla Films, S.A., 1941, 41:53-42:06

³⁵ Véase Yolanda Moreno Rivas. *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Editorial-CNCA, 1979.

³⁶ *Del rancho a la televisión*, Ismael Rodríguez, 1952, 54:20-54:27.

estación de radio o sus siglas, dicha escena se desarrolla en un club nocturno, siendo el objetivo del director poner énfasis en que el cantante pertenece a una radiodifusora, sin especificar cuál. Lo mismo sucede en *Virgen de media noche*, donde el director Alejandro Galindo hace una relación

...entre sus filmes y los acontecimientos del momento en que los realizó y que, aun sin parecerlo, influyeron en ellos. En el caso de una posible lectura cinematográfica de la historia es importante señalar que aunque este realizador cuenta con muy pocos filmes de época o referidos a períodos alejados de la historia [...] aun así es posible encontrar en ellos acotaciones muy peculiares en la visión del realizador sobre los periodos a los que se refiere³⁷.

En la cinta *La liga de las canciones* se hace énfasis en el nombre de la estación (no como en *Virgen de media noche* y *Del Rancho a la Televisión*), en ésta cinta, se encuentra el locutor en un radio-teatro y se observa las siglas XEQ en el micrófono, además el anunciador menciona el nombre de la radiodifusora a la que pertenece.

-Locutor: "Señoras y señores, esta es la XEQ y XEQQ de América, la Radio Panamericana, se dirigen al pueblo de los continentes para presentarle el programa musical Tratado por la Liga de las Canciones, en primer término escucharán a los tres organizadores del Convenio Filarmónico Pacifista"³⁸.

En la anterior película el tema del concierto y su transmisión es importante para comprender la trama, ya que es el hilo conductor de la misma, a diferencia de *Virgen de media noche* y *Del rancho a la televisión*, donde dicha presentación no es relevante. Sin embargo, lo que sí tienen en común los ejemplos anteriores, es la forma de presentar a la industria radiofónica, por un lado, visualmente, a través de los set, los cantantes o siglas, y por el otro por medio de los diálogos, exhibiendo el cine a la industria radiofónica de diferentes maneras.

El cine no sólo incorporó o exhibió a la radio de diferentes maneras, si no que fue más allá, utilizó el recurso de los conciertos (recreando las estaciones y todo el ambiente: músicos, micrófonos, cantantes, inclusive público) para que el espectador fuera empático con lo que observara. Como en la cinta *Cuando los hijos se van*, el director Juan Bustillo Oro, buscó que el espectador se conmoviera ante el sufrimiento del radioescucha, en este caso con la madre, que no había visto a su hijo en años, y por lo tanto, desconocía su paradero y sus actividades, hasta que lo escucha cantar, pero justo cuando va a empezar el concierto, llegan a embargarle el único objeto que puede acercarla a él, el radio. Pero al ser una madre desconsolada le permiten escuchar a su hijo, y cada vez que Raymundo (Emilio Tuero) dice – “¡Madre!” (Sara García), ésta responde abrazada al aparato: “¡Hijo, hijo de mi vida!”³⁹, y los mecaperos (o cargadores) se conmuevan hasta las lágrimas y no

³⁷ Francisco Peredo Castro, *Alejandro Galindo, una alma rebelde en el cine mexicano*, México, CONACULTA, 2000, p. 137

³⁸ *La liga de las canciones*, op. cit., 56:20-1:05:13

³⁹ *Cuando los hijos se van*, Juan Bustillo Oro, Grovas-Oro México Films, 1:31:41-1:37:46

pueden quitarle su radio, porque es como separarla de su hijo. No se entendería el dolor de una madre si no apareciera el radio como sustituto del ser querido.

Lo mismo sucede en *Caminos de ayer*, cuando la madre de Roberto (Jorge Negrete) lo escucha cantar por medio del radio, rompiendo en llanto de alegría cuando Roberto le dice: "Esta canción es para ti mamá..."⁴⁰ a diferencia de *Cuando los hijos se van*, el llanto es de alegría porque su hijo triunfa en la radio, otra diferencia es que en la primera película solo se escucha cantar a Raymundo, y en *Caminos de ayer*, se observa cantar a Roberto en una cabina radiofónica, sin embargo en las dos cintas, la transmisión radiofónica hace referencia al ser querido que está lejos, en ambos casos en la Ciudad de México, donde estaban las oportunidades de triunfar y de darse a conocer en una estación de radio.

En *Noche de Ronda y Juntos, pero no revueltos*, la mujer amada está delicada de salud, y ambas protagonistas tienen cerca un radio que les recuerda o las aproxima al ser amado.

Noche de Ronda, Esperanza (Susana Guízar) está en el hospital, y mientras se recupera, escucha cantar a Ramón (Ramón Armegod); la cámara enfoca un pequeño radio que se localiza en un mueble junto a Esperanza.

Juntos, pero no revueltos. –Esperanza (Susana Guízar): "Qué bueno que Rodolfo (Jorge Negrete) haya vuelto a trabajar en la radio (voltea a ver su radio blanco). Yo ya me voy a aliviar pronto, ¿verdad?"⁴¹

Las películas nos aproximan

... a la vida real, la experiencia cotidiana de las ideas, palabras, imágenes, preocupaciones, distracciones, ilusiones, motivaciones conscientes e inconscientes y emociones. Únicamente el cine nos proporciona una adecuada reconstrucción de cómo las gentes del pasado vieron, entendieron y vivieron sus vidas⁴².

"La música en el cine es al mismo tiempo el pasaporte por excelencia, capaz de comunicar instantáneamente con los demás elementos de la acción concreta"⁴³, en este caso por medio del radio, comunicó y acompañó a los personajes en momentos de alegrías, tristezas o dolor, así mismo, el aparato representó al ser querido, inclusive fue testigo de momentos más importantes tanto de los personajes y como de las personas, esto se debió a su permanencia en los hogares, no importando ni la clase social ni el tamaño.

Las melodías o interpretaciones, fueron de suma importancia, como lo menciona Colón:

⁴⁰ *Caminos de ayer*, Quirico Michelena, Cifesa, José Macip, 1938, 57:00-1:00:57

⁴¹ *Juntos, pero no revueltos*, *op. cit.*, 1:06:40 -1:06:56

⁴² Robert A. Rosenstone. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, España, Ariel, 1997, p.

31

⁴³ Michel Chion, *op. cit.*, p. 83

A decir verdad, una buena parte de la producción del cine mexicano debió su fácil popularidad al prolífico apoyo melódico de la canción. Ya fuese tema, trasfondo, comentario o adorno superfluo, la canción no sólo es el personaje invisible de muchísimos filmes, sino también el *deus ex machina* de no pocas de ellas⁴⁴.

La transmisión de un concierto tiene diferentes lecturas como se ha observado, cada director utilizó de una u otra forma dichas transmisiones, adaptando los conciertos para crear un clímax en la trama⁴⁵.

- **Bailes**

Otro espectáculo que se proyectó o se recreó, fueron las noches de bailes, realizados en teatros, cabarets, etc., como lo narra el siguiente anuncio de periódico:

HOY
GRAN NOCHE DE BAILE
De 9 a 11 se Tocarán Piezas a Petición del Público
La Casa Samborn's Presenta la Palace of Tiles Orchestra. La Última Sensación Musical
Las Últimas Novedades Musicales Americanas En la Estación Transmisora
'El Universal Ilustrado – La Casa del Radio'
Mañana Segundo Gran Concurso por Artistas Mundiales⁴⁶.

En la cinta *La Reina del trópico*, la escena se desarrolla en un club nocturno, donde los asistentes observan un cuadro de variedades.

-Locutor: "Ahora presentamos a ustedes por última vez, en su actuación de despedida a la simpática bailarina, a la genial interprete (...) La reina del trópico, el número musical lo hará a esta sacerdotisa del baile, creado especialmente para esta ocasión por el famoso compositor Andrés Rosas, por circunstancias imprevistas, no será él quien dirija, sustituyéndolo en la batuta, uno de los destacados..."⁴⁷

Así también: *Bésame mucho*:

-Locutor: "Ahora señoras y señores, para cerrar con broche de oro nuestro programa de variedades, los célebres cantantes y bailarines *Los pícaros*"⁴⁸.

En los dos ejemplos anteriores las escenas se realizaron en exteriores, pero en la cinta *Así es la mujer*, el espectáculo bailable se realizó dentro del teatro-radio, no causando ninguna extrañeza, porque

⁴⁴ Carlos Colón Perales. *Historia y Teoría de la Música en el cine. Presencias afectivas*, Sevilla, Ediciones ALFAR, 1997, p. 81

⁴⁵ Por ejemplo: *Noche de ronda*, *Madre querida*, *Caminos de ayer*, *Canto a mi tierra*

⁴⁶ *El Universal*, jueves 10 de mayo de 1923, p. 8, Primera Sección.

⁴⁷ *La reina del trópico*, Raúl de Anda, Raúl de Anda, 1945, 1:36:08-1:37:25

⁴⁸ *Bésame mucho*, Eduardo Ugarte, Clasa Films, 1944, 12:47-12:56

El cine, como parte de una tradición de espectacularidad (y también, como ya se ha visto, de especularidad, de funcionar como *speculum* o espejo del mundo, del autor o del espectador), es capaz de aludir en gran medida a los códigos que median entre su propio discurso y la realidad que refiere a través de tales códigos⁴⁹.

Si el cine no nos presentara elementos conocidos, no entenderíamos como los radioescuchas oían un espectáculo completamente visual, como fueron los bailes. Pero más bien, lo que las cintas nos exponen son las actividades de la sociedad, reflejando a quienes la producían y la consumían, así de sencillo se nos muestra el espectáculo radiofónico a través de los fotogramas, no sólo son los conciertos-bailes, sino también los concursos de aficionados y los deportes, que a través de las imágenes accedemos a otra visión y concepción de la radio.

Resulta ilustrativo como el espectador de la época identifico las imágenes proyectadas, cuando a lo mejor jamás había asistido a ningún evento radiofónico o espectáculo en vivo. Sin embargo, el espectador consume dicho producto porque se identifica o reconoce elementos propios de su entorno, y de esa manera el cine le habla, le explica y le da a conocer elementos nuevos. “Una película sólo nos llega totalmente si la vemos, y mientras la vemos no tenemos necesidad de forzar el pensamiento en la creación de imágenes interiores pues el cine ya nos da la imagen hecha”⁵⁰. A diferencia de la radio, que el radioescucha tiene que crear sus propias imágenes.

Otra forma de proyectar el cine al mundo radiofónico, fue a través de los patrocinadores, a gracias a ellos, se podían realizar diferentes programas, y esto también lo mostraron las películas, apegándose o copiando la forma de concluir un programa. *El sexo fuerte*: -Locutor (Julio Sotelo): "... llega hasta ustedes este programa difundido por cortesía de la píldora de *Champán*..."⁵¹ *Los hijos de don Venancio*: -Locutor: "Horacio toma la bola...¡jigooool!! El Atlante ha metido un gol. El partido ha sido llevado hasta los hogares de ustedes con todos los lujos de detalles por cortesía de la emulsión Smith. La emulsión que tomamos los hombres sanos como yo..."⁵²

Carne de Cabaret:

- Locutor: "Señores y señoras gracias por su atención a este programa teatro-estudio, los micrófonos se van a la cabina de los anunciadores"⁵³.

⁴⁹ Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 59

⁵⁰ Francisco A. Gomezjara y Delia Selene de Dios. *Sociología del cine*, México, SEP-DIANA, 1973, p. 169

⁵¹ *El sexo fuerte*, Emilio Gómez Muriel, CLASA Films Mundial, 1945, 36:26-36:45

⁵² *Los hijos de don Venancio*, Joaquín Pardavé, Filmex Gregorio Walerstein, 1944, 1:17:55-1:30:43

⁵³ *Carne de cabaret*, *op. cit.*, 55:10-55:17

- **Locutor/presentador**

En el capítulo anterior abordamos el tema del locutor, y se precisó como el cine ayudo a construir y el “cómo debía ser” éste personaje. En éste se expone en dónde debía aparecer y como fue representante de la industria radiofónica.

Es decir, el locutor, presentador o anunciador, fue una figura asociada al mundo radiofónico, cada que aparecía en pantalla sostenía un micrófono todo el tiempo. El cine creó una imagen del locutor, así como en el escenario donde debía aparecer.

El hecho de que se observara un hombre sosteniendo un micrófono (con o sin las siglas de una estación) inmediatamente era asociado a un locutor. Pero a veces las cintas no precisaban si dicho presentador pertenecía a una estación de radio o no, no obstante, dichos anunciadores o locutores concuerdan en la forma de sostener el micrófono, en la manera de presentar un espectáculo, utilizando un vocabulario específico, que el cine retomo de la radio, por tal motivo, dichas presentaciones son asociadas a las transmisiones y al mundo radiofónico, sin la necesidad de observar o escuchar las siglas de la radiodifusora o ver una cabina, porque se sabe que algunos espectáculos nocturnos se transmitían por radio, como lo muestra la cinta *María Eugenia*, aparece un presentador en un evento que organiza un hotel.

-Locutor: "Ahora señoras y señores, una grata sorpresa el Son Clave de Oro, nos ofrecerá las primicias. Una canción muy nuestra, original del segundo compositor mexicano Manuel Esperón, que se titula 'Alma de Veracruz', cantaran para ustedes la sensación Jarocha 'Toña la Negra'"⁵⁴.

En *La mujer sin alma*, aparece un hombre sosteniendo un micrófono.

-Locutor: "Señoras y señores, muy buenas noches, voy a tener mucho gusto en presentarles a ustedes nuestro primer cuadro de variedades, abre este programa la exquisita interprete de la canción romántica Emma Caballero..."⁵⁵

La reina del trópico:

-Locutor: "Señoras y señores, buenas noches, vamos a dar principio a la variedad, les reservamos para todos ustedes la más grata de las sorpresas, el número inicial será un bello cuadro mexicano con Enrique Pastor y su ballet Panamericano y música del (...) compositor Andrés Rosas"⁵⁶.

En las tres películas anteriores, la presentación cambia muy poco, pero todos los diálogos nos hacen referencia a un locutor o presentador, dichos espectáculos dan la idea que se transmitieron por radio; en *María Eugenia*, se tiene la certeza de esto, ya que el locutor pertenece al XEW, porque aparece un micrófono con las siglas, en los otros

⁵⁴ *María Eugenia*, Felipe Gregorio Castillo, Grovas y Cía., 1942, 16:34-20:08

⁵⁵ *La mujer sin alma*, Fernando de Fuentes, Cinematográfica de Guadalajara, 1943, 1:39:26-1:40:08

⁵⁶ *La reina del trópico*, op. cit., 1:16:25-1:27:31

ejemplos no aparecen las siglas de ninguna estación, sin embargo, todos los diálogos transcritos, nos indican que dicho personaje o transmisión, va ser retransmitida por alguna estación, por la forma de presentar el espectáculo. Además “ya en la noche se volvía a las transmisiones sin público, o bien, en un alarde de tecnología, se efectuaban transmisiones a control remoto desde centros nocturnos y salones de baile, que solían terminar a eso de la medianoche”⁵⁷.

Cada director o guionista ocupó de forma distinta al locutor, incluso lo ubicó en diferentes escenarios, sin embargo su función nunca cambió, que fue dar a conocer un espectáculo. Aproximándonos el cine “a conocer los elementos de la vida material, las formas de convivencia, los prejuicios en las relaciones sociales y las formas de vivir la sociabilidad...”⁵⁸, de los anunciadores de la década de oro de la radio.

El cine no se conformó con proyectar o recrear las instalaciones radiofónicas de una forma visual o por medio de los diálogos, si no buscó que concordarán sus imágenes con “las convenciones genéricas”⁵⁹ que el espectador conocía o había escuchado, creándole una imagen radiofónica físicamente, no sólo a través de los escenarios, sino también de las actividades o transmisiones que adaptó.

⁵⁷ Alma Rosa Alva de la Selva. *Y se hizo la radio. Los primeros días de la radio en México 1921-1945*, México, MVS, 2001, p. 52

⁵⁸ Pilar Gonzalbo Aizpuru. *Introducción a la historia de la vida cotidiana*, México, El Colegio de México, 2006, p. 12

⁵⁹ Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 20

Es difícil apreciar las innovaciones de la cultura Radiofónica, porque mucho de lo que introdujo – los comentarios deportivos, el boletín informativo, los programas con personajes famosos, las novelas radiofónicas o las series de cualquier tipo—se ha convertido en elemento habitual de nuestra vida cotidiana¹.

CONCLUSIONES

El cine se le presenta al historiador como una fuente de información que por su riqueza visual es insustituible, motivo por el cual, se ha vuelto una fuente cada vez más consultada, prueba de ello es este informe que se enfocó a estudiar como la radio era presentada y utilizada por los cineastas de una época, pues si bien es cierto que hay otras fuentes que nos permiten acercarnos a la radio, como catálogos de tiendas, fotografías de la época donde se muestran radios, descripciones de radios, notas de periódico etc.; el cine es el único que se muestra como una ventana a través de la cual podemos observar de forma directa, como la gente interactuaba con este medio, o que lugar ocupó dentro de los espacios culturales y sociales.

Como toda fuente necesita ser sometida a crítica y análisis, para poder determinar cuáles de esas formas reflejadas se encuentran más cercanas a la realidad y cuales fueron alteraciones de los directores para poder narrar su historia, e incluso en esos momentos podemos observar por qué fue elegida la radio y no otro medio, para cumplir con esa función de transmitir una idea.

De ahí que las primeras participaciones de la radio se hayan dado en un entorno de experimentación de la sonoridad, siendo su presencia limitada, pero conforme los ingenieros de audio superaron las dificultades de insertar la banda sonora al film, la participación de la radio se fue modificando, no sólo con respecto a las cuestiones técnicas para la utilización del sonido, sino también conforme la industria de la radio creció, su popularidad llegó a la pantalla grande, como un actor protagónico de algunas de las películas.

Tal vez lo más importante de este trabajo sea la inclusión de la presencia de la radio en los diálogos, pues si bien la doctora Guarinos y otros investigadores, han propuesto algunas fórmulas para analizar la presencia de la radio en el celuloide, éstas propuestas se limitaron a la participación que es perceptible a través de la vista y haciendo énfasis en el uso de la imagen de la radio y del aparato en el discurso cinematográfico. No reparando ninguno de los investigadores en su participación en boca de los personajes, que si bien va de la mano, en muchas de las ocasiones de la imagen del radio, en otras son únicamente la mención o alusión por medio de los diálogos. Hay que recordar que también la oralidad juega un papel vital en las relaciones sociales y en la reproducción de

¹ Eric Hobsbawm. Historia del siglo XX, Barcelona, Crítica, 1995, p. 200

tipos y estereotipos de una época determinada, porque mientras la imagen ilustra las palabras explican.

Sin embargo, son dos elementos que proyectan cosas diferentes, la imagen se observa y no se modifica, es decir, sólo tiene una lectura; en cambio las palabras o expresiones pueden ser interpretadas de muchas maneras, incluso cada espectador a pesar de que recibe un solo mensaje, lo entiende y lo concibe conforme a su experiencia, de ahí que se entiendan muchas cosas con una sola expresión.

Aunque este tema se aborda marginalmente, es un aspecto que se puede explotar enormemente, porque cada que se menciona a la radio se hace bajo un contexto y circunstancias precisas, lo cual denota no sólo la vida cotidiana de las personas sino las formas en que se concibe a la radio, esto es perceptible en cada una de las fichas transcritas.

Las fichas en donde se especifica la participación de la radio, el listado de películas por año en las que aparece la radio, y el ensayo, facilita el trabajo de todo aquel estudioso que quiera conocer, como se dio esta relación u observar otros elementos que se ven reflejados en la sistematización de la información realizada. Facilitando las tareas de búsqueda, porque finalmente este trabajo también es parte de una labor que muchas de las veces es desdeñada por el gremio, pero que es vital para la realización de muchas investigaciones, pues que hubieran hecho los historiadores contemporáneos o pasados si no existieran aquellos trabajos donde se recopila información y se categoriza pero que por ser una labor ardua, muchas veces ya no se logra hacer una interpretación de dicha información.

De ahí la importancia de este trabajo, que al realizar una revisión sistemática de la filmografía mexicana, se logró localizar la presencia de la radio en la pantalla grande, resaltando los aspectos más relevantes.

De esa manera el historiador, además de apoyarse en documentos escritos, Historia oral, puede utilizar filmes cinematográficos para observar la vida cotidiana de los años treinta y cuarenta del siglo pasado, y así poder acceder a elementos poco expuestos en otras fuentes. Otro elemento que también es perceptible en estas fuentes es como la industria radiofónica invierte en la industria cinematográfica, es decir los empresarios de la radio se hacen publicidad por medio del cine, e incluso algunas estaciones prestaron sus instalaciones para que se realizaran grabaciones cinematográficas.

Si bien, al pasar los años la presencia física de la radio se vio mermada, pasando a segundo plano como consecuencia de que se comienza a incluir a la televisión en el discurso cinematográfico, esta transición en el catálogo se puede percibir de forma somera, porque se necesita una revisión sistemática posterior al año de 1945, sin embargo con el material revisado se puede observar claramente la transición de la radio a la televisión, representando éste último un electrodoméstico fundamental y de *status*

quo. En un primer momento el cine, radio y televisión no rivalizan, incluso se retroalimentan, pero un vez que la televisión se posicionó en el gusto de la gente y los aparatos se volvieron accesibles al público, la televisión comienza su despegue posicionándose a la cabeza como el nuevo medio de entretenimiento.

Definitivamente los años treinta fueron exclusivamente para la radio, a partir de la década de los cuarenta la radio se consolidó como entidad organizada y participativa, apareciendo en el cine como un transmisor de música o de noticias, si bien es cierto que la imagen del radio no desaparece en la década de los cincuenta, su intervención se reduce en gran manera, hasta llegar a ser un elemento decorativo sin mayor participación.

Tal fue el impacto del televisor, que el mismo Azcárraga convirtió a Radiópolis en Televisión, lugar donde iniciaron las operaciones del Canal 2, en un edificio sin terminar como se muestra en la cinta *Del Rancho a la televisión* de Ismael Rodríguez, 1952, comenzando la propaganda de Televisión, y que mejor medio que el cine, que refleja elementos conocidos para sus espectadores, por tal motivo, a partir de los años cuarenta se integra al discurso cinematográfico la televisión, desplazando a la radio y convirtiéndose en un nuevo referente económico o como representante de modernidad.

A pesar de que el trabajo expuesto aquí privilegió las fuentes filmográficas, no puedo dejar de mencionar la labor hemerográfica realizada, aunque no hice un análisis, con dicha información si se lograrían sacar líneas de investigación sobretodo con respecto a la transición de la radio experimental a la industria radiofónica, enfocándose en los radiófilos y al rezago tecnológico de nuestro país. Son temas todavía inexplorados dentro de la historia de la radio, a pesar de que se tocan en muchas investigaciones, todavía faltan datos o sucesos sólo ubicables en los periódicos de la época.

De ahí también nace la preocupación del proyecto de continuar enriqueciendo la historia de la radio, a través de las fuentes hemerográficas, creándose un *Diccionario de personajes*, basado en la información proporcionada en las fichas que se encuentran en los anexos.

Finalmente la información que se proporcionó, tanto hemerográfica como filmográfica, abre nuevas líneas de investigación en el quehacer radiofónico, pero todavía falta mucho, con respecto a la filmografía, falta continuar con la línea de investigación, para observar la presencia de la radio pero junto con la televisión, porque ésta última se integra al discurso narrativo, por lo tanto se necesita observar esta relación pero sobretodo la transición radio-televisión.

Las fuentes filmográficas y hemerográficas solo son una muestra de la labor desempeñada en el proyecto PAPIIT, sin embargo, estas herramientas proporcionadas pueden y deben ser utilizadas por quien lo requiera, porque la información no se debe reducir solamente a un grupo, sino todo lo contrario tiene que estar presente donde se requiera.

BIBLIOGRAFÍA:

- Alva de la Selva, Alma Rosa. *Y se hizo la radio. Los primeros días de la radio en México 1921-1945*, México, MVS, 2001.
- Anda, Gutiérrez Cuauhtémoc. *Importancia de la radiodifusión en México*, México: Limusa-Noriega, 2004.
- Arnheim, Rudolf. *Estética radiofónica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Aura, Alejandro. *La hora íntima de Agustín Lara*, México, Cal y Arena, 1990.
- Ayala, Blanco Jorge. *La aventura del cine mexicano*, México: Editorial Posada, 1979
- Balázs, Béla. *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Barajas, Manuel. *Bosquejo histórico de la radiodifusión en México. Su influencia en la educación del pueblo y su importancia como fuente de trabajo*. México, Editorial Cultural. 1936.
- Brom, Juan. *Para comprender la historia*, México, Editorial Nuestro Tiempo, S.A., 1972.
- Bury, John. *La idea del progreso*, Madrid, Alianza, 1971.
- Bustillo Oro, Juan. *Vida cinematográfica*. México, Cineteca Nacional. 1984.
- Cardoso, Ciro. *Introducción al trabajo de la investigación histórica: conocimiento, método e historia*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Chion, Michel. *La audición: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, México, Paidós, 1993.
- CIRT. *La industria de la radio y la televisión en México*. México, Cámara Nacional de la Industria de Radio y Televisión. 1991.
- Colón Perales, Carlos. *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla, Alfar, 1997.
- Córdova, Arnaldo. *La Revolución y el Estado en México*, México, Era, 1989.
- Curiel, Fernando. *¡Dispara Margot, dispara! Un reportaje justiciero de la radiodifusión mexicana*, México, Premia, 1987.
- Diccionario de la Real Academia Española, Madrid, Comunidad Autónoma, 1999.
- Domínguez, Raúl. *Cincuenta años de ciencia universitaria: una visión retrospectiva*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 1998.
- ----- *Panorama general de la investigación en institutos y centros de humanidades de la Universidad Nacional durante el siglo XX*, México, M. A Porrúa, 2007.
- Escalante Gonzalbo, Pablo *et al.* *Nueva Historia mínima de México ilustrada*, México, Secretaría de Educación del Distrito Federal-Colegio de México, 2008.
- Feldman, Simón. *La realización cinematográfica. Análisis y práctica*, México, Gedisa, 1983.
- Fernández Christlieb, Fátima. *La industria de la Radio y la Televisión en México: 1931-1950*, México, CIRT, 1991.
- ----- *Los medios de difusión masiva en México*, México, Juan Pablos Editor, 1982.

- Fernández Díez, Federico. *Manual básico del lenguaje y narrativa audiovisual*, España, Paidós, 1999.
- Ferro, Marc. *Cine e historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1980.
- Fuente, Juan Ramón de la. *Para entender la Universidad Nacional Autónoma de México*. UNAM, México, Nostra Ediciones, 2010.
- Gallegos, Elena coord. *Los 100 años de la UNAM*, México, La Jornada, 2010.
- Galván Cancino, Felipe. *Los felices del Alba*, México, el autor, 1975 [Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM].
- García, Fernández Emilio C, coord. *Historia del cine*, Madrid, Editorial Fragua, 2011.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México, Era. 1971. Vol. 1 al 13.
- ---- *Fernando de Fuentes. (1894-1958)*. México, Cineteca Nacional, 1984. [Serie 1 Monografías]
- ---- *La guía del cine mexicano. De la pantalla grande a la televisión*. México, Editorial Patria. 1984.
- ----- *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México, MAPA, 1998.
- ----- *Historia del cine mexicano*. México, SEP, 1986.
- Gomezjara Francisco A. y Delia Selene de Dios. *Sociología del cine*, México, SEP-DIANA, 1973.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *Introducción a la historia de la vida cotidiana*, México, El Colegio de México, 2006.
- González, Luis. *El oficio de historiar*, México, Colegio de Michoacán, 1988.
- Granados Pável *La XEW: El material de los sueños*, en <http://xurl.es/ipcts>
- Guarinos Virginia "Cine y radio" en: Rafael Utrera Macías (editor) (2002). *Cine, arte y artilugios en el panorama español*. Alicante, España, Fundación Virtual Miguel de Cervantes. En: <http://bit.ly/1i9xypJ>.
- Guevara Niebla, Gilberto. *La rosa de los cambios. Breve historia de la UNAM*, México, Cal y Arena, 1990.
- Haber, Stephen H. *Industria y subdesarrollo. La industrialización de México, 1890-1940*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1992.
- Heller, Agnes. *Historia y vida cotidiana. Aportación a la sociología socialista*, México, Grijalbo, 1985.
- Herrera Ornelas, Roberto. *La radiodifusión Mexicana a principios del siglo XX (Las comunicaciones inalámbricas en México 1900-1924)*, el autor, 1998, [Tesis de licenciatura en Historia Universidad Nacional Autónoma de México].
- Hever, Federico. *La industria cinematográfica mexicana*, México, Policromía, 1964.
- Hinojosa Córdova, Lucila. *El cine mexicano: de lo global a lo local*, México, Editorial Trillas, 2003.
- Imbert, Gérard. *Cine e imaginario sociales*, Madrid, España, 2010.

- Jocirín Auguste, Patricia. *La Radio en la Ciudad de México, 1939-1945*, México, el autor, 2006. [Tesina de licenciatura en Historia. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa].
- José Agustín. *Tragicomedia Mexicana*, Volumen I, México, Edit. Planeta, 1998.
- Lack Russell. *La música en el cine*, España, Cátedra, 1999.
- Langlois, Charles. *Introducción a los estudios históricos*, España, Alicante, 2003.
- Lagny, Michele. *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch Comunicación, 1992.
- Leal, Juan Felipe. *Anales del cine en México, 1895-1911*. Vol. 2. *1896: El vitascopio y el cinematógrafo en México*, México, Juan Pablos-Voyeur, 2006.
- ----- *El documental nacional de la Revolución mexicana. Filmografía: 1915-1921*, México, Juan Pablos-Voyeur, 2012.
- ----- *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910*, México, UNAM, 1993.
- Le Goff Jacques. *Hacer la Historia. I Nuevos problemas*, Barcelona, Editorial Laia, 1974.
- Lida, Clara E. *Caleidoscopio del exilio: actores, memoria, identidades*, México, COLMEX, 2009.
- López Ruiz, Miguel. *Normas técnicas y estilos para el trabajo académico*, México, Origami, 2008.
- ----- *Nuevos elementos para la investigación: métodos, técnicas y redacción*, México, Origami, 2008.
- Mahieu, José Agustín. *Panorama del Cine Iberoamericano*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990.
- Martín, Marcel. *El lenguaje del cine*, España, Editorial Gedisa, 2002.
- Martínez Della Rocca, Salvador. *Centenario de la UNAM. Estado y Universidad Nacional. 100 años de conciliaciones y rupturas*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2010.
- Martínez, Salvador. *Centenario de la UNAM. Estado y Universidad Nacional. Cien años de conciliaciones y rupturas*, México, Porrúa, 2010.
- Matute, Álvaro. *Historia de la Revolución Mexicana, 1917-1924: las dificultades del nuevo estado*, México, El Colegio de México, 1995.
- Medina Ávila, Virginia. *Nuestra es la voz, de todos la palabra. Historia de la radiodifusión mexicana 1921-2010*. México, FES Acatlán, UNAM.
- Medina Virginia y José Botello. *Homo Audiens. Conocer la radio: Textos teóricos para aprehenderla*, México, UNAM, FES-ACATLÁN, 2013.
- Mejía Barquera, Fernando. *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado Mexicano (1920-1960)*. Volumen 1. México, Edit. Fundación Manuel Buendía, 1989.
- Mejía Prieto, Jorge. *Historia de la Radio y la Televisión en México*. México, Octavio Colmenares Editor, 1972.
- Meyer, Lorenzo. *Historia de la Revolución mexicana (1928-1934)*, volumen 13, *El conflicto social y los gobiernos del maximato*, México, COLMEX, 1978.

- Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Editorial-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1979.
- Muñoz García, Humberto. *La investigación humanística y social en la UNAM. Organización, cambios y políticas académicas*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades-M. A. Porrúa, 2000.
- Neira Piñeiro, Rosario. *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arcos libros, 2003.
- Ornelas Herrera, Roberto. *La radiodifusión mexicana a principios del siglo XX (Las comunicaciones inalámbricas en México 1900-1924)*, México, el autor, 1998.[Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras].
- Peredo Castro, Francisco. *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*. México, CONACULTA-IMCINE-Miguel Ángel Porrúa, 2000.
- *Radio Universidad Nacional Autónoma de México*, en <http://goo.gl/4m5xTz>.
- Pérez-Tamayo, Ruy. *Acerca de la universidad*, México, El Colegio Nacional, 2011.
- Rangel Ricardo, Rafael E. Portas. *Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1897-1955*, México, Publicaciones Cinematográficas, 1955.
- Rebil Corella, María Antonieta. Coord. *Perfiles del cuadrante: experiencias de la radio*. México, Edit. Trillas, 1989.
- Reyes, Aurelio de los. Coord. *Historia de la vida cotidiana en México*. Tomo V, Volumen 1: Siglo XX. Campo y ciudad, México, FCE-COLMEX, 2004.
- ----- *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Editorial Trillas, 1988.
- ----- *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, México, Filmoteca de la UNAM, 1986.
- ----- *Cine y sociedad en México 1896-1920*, vol. 1, México, UNAM-IIE, 1996.
- Rosenstone Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, España, Ariel, 1997.
- Saura López, Salvador. *Receptores de la Radiodifusión Sonora, panorama histórico*, en <http://eprints.ucm.es/4543/>
- Serrano Migallón, Fernando. *La inteligencia peregrina. Legado de los intelectuales del exilio republicano español en México*, México, El Colegio de México, 2009.
- Silva Herzog, Jesús. *Una historia de la Universidad de México y sus problemas*, México, Siglo Veintiuno, 1974.
- Tudesq, André-Jean. *Historia de la radio y la televisión en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Toscano, Carmen. *Memorias de un mexicano*, México, Fundación Carmen Toscano, 1993.
- Vega Alfaro, Eduardo de la. *La Industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*, México, Editorial Universidad de Guadalajara, 1991.
- Velázquez Estrada, Rosalía. *La radiodifusión mexicana durante los gobiernos de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles*, México el autor, 1980. [Tesis de licenciatura, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras].
- *Vida de Modesto C Rolland*, en <http://goo.gl/M55Zln>.
- Vidal Bonifaz, Rosario. *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2010.

- *XEB, nueve décadas de historia en mayúsculas*, en <http://goo.gl/X1UVjO>
- Zacatecas, Bertha. *Vidas en el aire. Pioneros de la radio en México*, México, Editorial Diana, 1996.
- Zavala Lauro. *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, México, Biblioteca Universidad Veracruzana, 2000.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS:

- *El Universal*, 1923
- *Excélsior*, 1923
- "La UNAM entre las mejores del mundo; ocupa el lugar 175" en *Excélsior* [//goo.gl/2tmVRs](http://goo.gl/2tmVRs).

REVISTAS:

- Gamboa Federico "Tres veces Santa" en *Tiempo*, Vol. II, N. 47, 26 de marzo de 1943.
- García Gustavo "La radio que todos vimos" en *Tierra adentro*, Número 137-138, Diciembre 2005-Marzo 2006.

PÁGINAS ELECTRÓNICAS:

- Dirección General de Asuntos del Personal Académico, en <http://goo.gl/F7mqSY>
- FES Acatlán: Departamento de Desarrollo e Investigación en Comunicación y Estudios Culturales, en <http://bit.ly/17P5I5e>.
- *Ranking web de Universidades*, en <http://bit.ly/1hShCop>.
- *Toda la UNAM en línea*, en <http://bit.ly/18z6D5c>.
- www.unam.mx.

FILMOGRAFÍA:

- Abuelita, La (1942) Raphael. J Sevilla. Música: Jorge Pérez. La radio como recurso narrativo del cine.
- Águila o sol (1937). Boytler Arcady. Música: Rafael Hernández y M. Castro Padilla. La radio como recurso narrativo del cine.
- Apuros de Narciso, Los (1939) Enrique Herrera. Música: Armando Rosales. La radio como recurso narrativo del cine.
- Así es la Mujer (1936) José Bohr. Música: José Bohr. La radio como recurso narrativo del cine y La representación del mundo radiofónico.
- ¡A toda máquina! (1951) Ismael Rodríguez. Música: "Bésame mucho". "Yo no fui" "Enamorada" a cargo de Consuelito Velázquez. "Condición" "Viejo Vals" de Gabriel Ruíz. "Gringita" de Pepe de la Vega. "Parece que va llover" de Antonio Mata. La radio como recurso narrativo del cine.
- Ave sin nido o Anita de Montemar (1943) Chano Urueta. Música: Jorge Pérez y el "Claro de luna" de Beethoven. Argumento sobre la novela radiofónica "Anita de Montemar" de Leandro Blanco. El radio como elemento decorativo.
- Aventuras de Pito Pérez, Las (1956) Fernando de Fuentes. Música: Luís Hernández Bretón. "Rayando el Sol" de M. M. Ponce. "Sobre las Olas" de J. Rosas. La radio como recurso narrativo del cine.
- Aventurera (1949) Alberto Gout. Música: Ana María González, Los Ángeles del Infierno, el Trío Los Panchos y Ray Montoya y orquesta. Canción de Agustín Lara que se convirtió en argumento de Película.
- Barrendero, El (1981) Miguel M. Delgado. La radio como recurso narrativo del cine.
- Boxeador, El (1957) Gilberto Martínez Solares. Aparece el Locutor Paco Malgesto.
- Cómicos de la legua (1957) Fernando Cortés. Música: Hola Don Pepito de Ramón Rivera. Fondos Musicales Manuel Esperón. La radio como recurso narrativo del cine.
- Bello durmiente, El (1952) Gilberto Martínez Solares. Música: Manuel Esperón "Mambo prehistórico", "Mambo cavernario". Germán Valdés "Tin Tan", "Mr. mango". La radio como recurso narrativo del cine.
- Bésame mucho (1944) Eduardo Ugarte. Música: Manuel Esperón. Canciones: Consuelo Velázquez "Bésame mucho". Federico Ruiz "Una dama muy novecientos" y otros. Se menciona las siglas XEZ
- Bestia Negra, La o Mi negra/Su negra (1938) Gabriel Soria. Música: Manuel Esperón. Canciones: Pedro Galindo, José de la Vega, Eliseo Grenet. La radio como recurso narrativo del cine y La representación del mundo radiofónico.
- Cada loco con su tema (1938) Juan Bustillo Oro. Música: Max Urban. La radio como recurso narrativo del cine.
- Calvario de una esposa, El (1936) Juan Orol. Música: Max Urban y Francisco Treviño. Canciones José Bohr. La radio como recurso narrativo del cine y La representación del mundo radiofónico.

- Caminos de ayer (1938) Quirico Michelena. Música: Gonzalo Curiel y Pepe Guízar. La radio como recurso narrativo del cine y La representación del mundo radiofónico.
- Campeón sin corona (1945) Alejandro Galindo. Música: Rosalío Ramírez. Micrófono de la XEB/CBS.
- Canto a mi tierra o México canta/Cuando México canta. (1938) Virgilio Calderón. Música: José Sabre Marroquín. Canciones: José Sabre Marroquín "Nocturnal", "Escúchame", "Sinfonía Mexicana" Yucatán y "Lejos me voy". José Bohr "Tuyo es mi amor" y "Cuando México canta" Alfonso Esparza Oteo "Tierra", "Silenciosamente". Pepe Guízar "Pátzcuaro". Anunciador de la XEW.
- Carne de cabaret o Rosa la Terciopelo (1939) Alfonso Patiño Gómez. Música: Chucho Monge o Monje. Canciones: "Si te alejas", "Arrullo", "Engaño" y "Sacrificio". Agustín Lara "Rosa". Micrófono de la XEB.
- Casa del ogro (1938) Fernando de Fuentes. Música: Max Urban. La radio como recurso narrativo del cine.
- Cinco advertencias de Satanás, Las. Música: Rosalío Ramírez. La representación del mundo radiofónico.
- Circo, El (1942) Miguel M. Delgado. Música: Manuel Esperón. Canciones Agustín Lara. La radio como recurso narrativo del cine.
- Cuando la tierra tembló o El día del juicio (1940) Antonio Helú. Música: Jorge Pérez. La radio como recurso narrativo del cine.
- Cuando los hijos se van (1941) Juan Bustillo Oro. Música: Federico Ruíz. Canción tema Joaquín Pardavé. La radio como recurso narrativo del cine.
- Del Brazo y por la calle (1956) Juan Bustillo Oro. La radio como recurso narrativo del cine.
- Del Rancho a la televisión (1952) Ismael Rodríguez. Música: Manuel Esperón. Aparecen los estudios de la XEW.
- Dengue del amor, El (1965) Roberto Rodríguez. Música: Sergio Guerrero. La radio como recurso narrativo del cine.
- Gran Pillo, El (1958) Gilberto Gazcón. La representación del mundo radiofónico.
- Devoradora, La (1946) Fernando de Fuentes. Música: Canción tema "Aventurera" de Agustín Lara. Intérprete: Cantante Salvador García. La radio como recurso narrativo del cine.
- Día con el diablo, Un o Seis días con el diablo (1945) Miguel M. Delgado. Música: Rosalío Ramírez. Aparecen los estudios de CCK.
- Diablo no es tan diablo, El (1949) Julián Soler. Música: Hermanas Julián. La radio como recurso narrativo del cine.
- Diario de una mujer (1944) José Benavides. Música: Gonzalo Curiel. La radio como recurso narrativo del cine.
- Distinto amanecer (1943) Julio Bracho. Música: "Cada noche un amor" de Agustín Lara. La radio como recurso narrativo del cine Dos cadetes (1938) René Cardona. Música: Armando Rosales. Canciones: Enrique Guízar "Andale pues", "San Simón" y "Ya lo verás". Jorge M. Dada "No me dejes". La radio como recurso narrativo del cine.

- Dos gallos en Palenque (1962) Emilio Gómez Muriel. La radio como recurso narrativo del cine.
- Escándalo de estrellas o Sopa de estrellas (1944) Ismael Rodríguez. Música: Manuel Esperón. Canciones: Eliseo Grenet, Manuel Esperón y Ernesto Cortázar. El radio como conciencia.
- Escuela de Rateros (1958) Rogelio A. González Jr. Música: "Te quiero así." "Ya atraparon al ladrón." El radio como conciencia.
- Esqueleto de la señora Morales, El (1959) Rogelio A. González. Música: Raúl Lavista. La radio como recurso narrativo del cine.
- Familia Dressel, La (1935) Fernando de Fuentes. Música: Max Urban. Canciones: Mario Talavera y Manuel Sereijo. Estación XEW.
- Familia Pérez, La (1948) Gilberto Martínez Solares. Música: Manuel Esperón. El radio como elemento decorativo.
- Gallega en México, Una (1949) Julián Soler. Música: Manuel Esperón. "Contigo" Estrada. "Haber si se puede" Chevalier. "Tierra Mexicana" Navarro. "Corrido España-México" Esperón-Cortázar. La radio como recurso narrativo del cine.
- Gendarme desconocido, El (1941) Miguel M. Delgado. Música: Rafael Hernández. La radio como recurso narrativo del cine.
- Gran calavera, El (1949) Luis Buñuel. La radio como recurso narrativo del cine.
- Hijos de don Venancio, Los (1944) Joaquín Pardavé. Música: Alfonso Esparza Oteo. Locutor Julio Sotelo de la XEB.
- Joven del carrito, El (1959) René Cardona. Música: Francisco Argote. Canciones: "Danzón" y "Cha-cha-cha" Francisco Argote. "Quiero vivirte" Manuel Castro y Fidel A. Espino. La radio como recurso narrativo del cine.
- Juntos, pero no revueltos (1938) Fernando A. Rivero. Música: Manuel Esperón. Canciones: Pedro Galindo, José de la Vega, Eliseo Grenet. La radio como recurso narrativo del cine y La representación del mundo radiofónico.
- Liga de las canciones, La (1941) Chano Ureta. Música: Manuel Esperón. Canciones: Luis Arcaraz "Prisionero del mar" y "Ruleta". Rafael Hernández "Qué pasó". Manuel Esperón y Ernesto Cortázar, Hermanos Hernández. Estaciones XEQ y XEQQ.
- Madre querida (1935) Juan Orol. Música: Max Urban. Canciones de Ignacio Villa, Pablo O'Farril, Roberto Soto M. y Ramón Toraya. Micrófono de la XEB.
- Mamá Inés (1945) Fernando Soler. Música: Manuel Esperón, canciones: "Ay, doctor, no sé qué tengo" y "Tengo fe en mí". Se menciona el concurso de Aficionados de la XEPP.
- Mater nostra (1936) Gabriel Soria. Canciones: Mario Talavera y Manuel Serijo. La radio como recurso narrativo del cine.
- María Eugenia (1942) Felipe Gregorio Castillo. Música: Manuel Esperón, letras Ernesto Cortázar. La radio como recurso narrativo del cine.
- Mariguana o El monstruo Verde (1936) José Bohr. Música: Max Urban, Canción José Bohr. La radio como recurso narrativo del cine.
- ¡Mátenme porque me muero! (1951) Ismael Rodríguez. La radio como recurso narrativo del cine. Aparece el Dr. IQ. Participó en la XEW.

- Me traes de un'ala (1952) Gilberto Martínez Solares. Música: "El Baile a través de las épocas", "Mambo Mocambo" Manuel Esperón. "Be bap" Aracelí Julián. "El toreador" Bizet. La radio como recurso narrativo del cine y La representación del mundo radiofónico.
- Mi desconocida esposa (1955) Alberto Gout. Música: Gustavo C. Carrión. La radio como recurso narrativo del cine.
- Millones de Chafan, Los (1938) Rolando Aguilar. Música: Gonzalo Curiel: "Calla", "Los millones de Chafán", "Anoche". La radio como recurso narrativo del cine.
- Mi Papá tuvo la culpa (1953) José Díaz Morales Música: Antonio Díaz Conde. La radio como recurso narrativo del cine.
- Misterios del hampa, Los (1944) Juan Orol. Música: Max Urban. Canciones: Max Urban "Alma de antaño", "El último tango". Marroquín "Frente al mar". Arturo Núñez conga "Los pachucos" y otros. Consuelo Velázquez "Amar y vivir". Juan Orol "Nueva York". José Sabre. La radio como recurso narrativo del cine y La representación del mundo radiofónico.
- Movida chueca, Una (1956) Rogelio González Jr. Música: Manuel Esperón. La radio como recurso narrativo del cine.
- Muerto murió, El (1939) Alejandro Galindo. Música: Raúl Lavista. La radio como recurso narrativo del cine y La representación del mundo radiofónico.
- Mujer sin amor, Una (1951) Luis Buñuel. Música: Raúl Lavista. El radio como elemento decorativo.
- Mujer sin alma, La (1943) Fernando de Fuentes. Música: Francisco Domínguez. Canciones: María Alma. La radio como recurso narrativo del cine.
- No me defiendas compadre (1949) Gilberto Martínez Solares. La radio como recurso narrativo del cine.
- Nietos de don Venancio, Los (1945) Joaquín Pardavé. Música: Conjunto Coral "Los Bocheros". Federico Ruíz y Rosalío Martínez, B. J Kroger. Locutor Julio Sotelo de la XEB.
- No Basta ser charro (1945) Juan Bustillo Oro. Música: Manuel Esperón. Letras Ernesto Cortázar. Radiodifusora XEW
- Noche de ronda (1942) Ernesto Cortázar. Música: Jorge Pérez. Canciones: Manuel Esperón y Agustín Lara "Pervertida", "Noche de Ronda", "Señora Tentación" "Aventurera". Canción de Agustín Lara que se convirtió en argumento de Película. Se mencionan las siglas XEQQ y XEMR.
- Palabras de mujer (1945) José Díaz Morales. Música: Francisco Argote. Canciones: Juan Bruno Tarraza "Qué paso Mercé" y "Besar". Julio Gutiérrez "Canto de lluvia". Margarita Lecuona "Por eso no debes". Agustín Lara "Palabras de mujer". Micrófono de la LR3.
- Papacito lindo o El viejo verde (1939) Fernando de Fuentes. Música: Max Urban. Canciones: María Matus. Letra de las canciones: Ernesto Cortázar. La radio como recurso narrativo del cine.
- Paso a la juventud (1957) Fernando de Fuentes. Aparece el Locutor de Radio Mil.

- Pepe el Toro (1952) Ismael Rodríguez. Música: "Amorcito Corazón" Manuel Esperón y Pedro Urdinalas. "El que no ha tenido" "Costalito de oro o el Osito carpintero" Felipe Bermejo, M. Esperón. La radio como recurso narrativo del cine
- Pervertida (1945) José Díaz Morales. Música: Francisco Argote. Canciones: Alberto Domínguez "Hilos de plata". Eliseo Grenet "Arrímate más". Bienvenido J. Gutiérrez "El fenómeno". Lorenzo Barcelata "El cascabel". López Alavés "Canción mixteca". Agustín Lara "Pervertida". Juan Bruno Tarraza "La rumbantela". Orlando de la Rosa "No vale la pena". Pablo Valdés Hernández "Conozco a los dos". Jesús Guerra "A dónde vas, María". Canción de Agustín Lara que se convirtió en argumento de Película. La radio como recurso narrativo del cine.
- Pobre huerfanita (1955) Gilberto Martínez Solares. Música: Manuel Esperón. El radio como elemento decorativo.
- Por un amor (1944) José Díaz Morales. Música: Francisco Domínguez, arreglos musicales: Francisco Domínguez y Francisco Argote. Canciones: Gilberto Parra "Por un amor". Consuelo Velázquez "Amar y vivir". Roque Carbajo "Hoja seca". La radio como recurso narrativo del cine.
- Pura vida (1955) Gilberto Martínez Solares. Música: Manuel Esperón. Canciones: Un mundo raro de José Alfredo Jiménez. Camino viejo, Qué rico vacilón de Rosendo Ruiz Jr. El barquito de Luis Demetrio. La radio como recurso narrativo del cine.
- Que con niños se acuesta, El (1959) Rogelio A. González Jr. Música: Fondos musicales: Manuel Esperón. "Cosita Linda" de Francisco Galán. "Cariñito azucarado" Enriquillo Cenon."Ya tú verás" Mario de Jesús " La cama vacía" Coseintino. La radio como recurso narrativo del cine.
- ¿Qué te ha dado esa mujer? (1951) Ismael Rodríguez. Música: "¿Qué te ha dado esa mujer?" Arreglo de Pepe de la Vega. "Rancho Alegre" Felipe Bermejo. "Despierta" Gabriel Ruíz. "Corazón" y "Yo no fui" Consuelo Velázquez. "Te he de querer" Alfonso Esparza Oteo. La radio como recurso narrativo del cine.
- Que tenga un amor, El (1942) Carlos Orellana. Música: Alberto Domínguez. Canciones: "El escuadrón del amor", "Como tú", "Pagar es corresponder" e "Inspiración". La radio como elemento decorativo.
- ¡Qué viene mi marido! (1939) Chano Urueta. Música: Silvestre Revueltas. La radio como recurso narrativo del cine.
- Sagrario (1933) Ramón Peón. Música: Manuel Uxban, Manuel Sareijo "Sagrario". Radio como elemento decorativo.
- Santa (1931) Antonio Moreno. Música: Agustín Lara y Miguel Lerdo de Tejada. Interprete: Carlos Arellano. Aparece un radio Brunswick.
- Sexo fuerte, El (1945) Emilio Gómez Muriel. Música: Rosalío Ramírez. Canciones; José de la Vega y Ernesto Cortázar. La radio como recurso narrativo del cine.
- Signo de la muerte, El (1939) Chano Urueta. Música: Silvestre Revueltas. La radio como recurso narrativo del cine.
- Supersabio, El (1948) Miguel M. Delgado. La radio como recurso narrativo del cine y La representación del mundo radiofónico.

- Reina del Trópico, La (1945) Raúl de Anda. Música: Rosalío Ramírez. Canciones: Pedro Galindo, letras Ernesto Cortázar. La radio como recurso narrativo del cine.
- Recién casados, no molestar (1951) Fernando Cortés. Música: Manuel Esperón. La radio como recurso narrativo del cine.
- Rey del barrio, El (1949) Gilberto Martínez Solares Música: Luís Hernández Bretón. La radio como recurso narrativo del cine.
- Rosa del Caribe (1944) José Benavides, Jr. Música: Manuel Esperón. Canciones: Pedro Galindo "Rosa del Caribe". Lorenzo Barcelata "Estrellas del sur" y Manuel Briseño "Dolor llanero".
- Soy puro mexicano (1942) Emilio Fernández. Música: Francisco Domínguez, Antonio Díaz Conde. La radio como recurso narrativo del cine.
- Virgen de media noche (1941) Alejandro Galindo. Música: Raúl Lavista. "Mujer" Agustín Lara. "Perfume de Gardenias" Rafael Hernández. La radio como recurso narrativo del cine.
- Viva la juventud (1955) Fernando Cortés. Música: Pablo Beltrán Ruíz. La radio como recurso narrativo del cine y La representación del mundo radiofónico.