



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN

**“PROCESO DE MUSICALIZACIÓN DEL CINE MEXICANO
CONTEMPORÁNEO. *CABEZA DE VACA*, EL PARADIGMA”**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO**

PRESENTA:

RODRIGO ALEJANDRO VELASCO PADILLA

ASESORA

LIC. MARÍA ADELA HERNÁNDEZ REYES



FES Aragón

CIUDAD NEZAHUALCÓYOTL, ESTADO DE MÉXICO, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradezco profundamente a todas las personas que me han acompañado durante el desarrollo de este trabajo.

Asesores y sinodales, que con su paciencia e interés genuino llenaron de calidad profesional la redacción final.

Personas cercanas que firmemente motivaban a cada momento la continuidad y alimentaban el esfuerzo por concluir: mi Madre y mi Esposa.

Amigos y conocidos que de tiempo en tiempo ayudaban trayendo a la memoria este pendiente.

Mi niña hermosa, que sólo por el hecho de haber llegado a mi vida, la colma de motivación, plenitud y esperanza.

Al Creador, por su Luz con que llena estas vasijas en El camino.

R.A.V.P.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. TEORÍA DE LA MÚSICA CINEMATográfica.....	11
1.1 Palabra, ruido y música.....	13
1.2 Definición de música cinematográfica.....	15
1.3 Clasificación de la música de cine.....	17
1.4 Relación de la música con el filme.....	21
1.5 Percepción de la música de cine por el espectador	23
1.6 El sentido de la música de cine.....	24
2. NUESTRO CINE Y SU MÚSICA: EL INICIO	28
2.1 Cine mudo en México e inicios del sonoro.....	29
2.2 Filmes musicalizados.....	33
2.3 El melodrama ranchero	35
2.4 Época de oro	38
2.5 Después de la Época de oro.....	41
2.6 Agustín Lara y su influencia en el cine mexicano	44
3. NUESTRO CINE Y SU MÚSICA: DECLIVE Y FUGA	48
3.1 Estancamiento	48
3.2 Filmes censurados.....	54
3.3 Época de López Portillo.....	57
3.4 Alberto Isaac a cargo del cine mexicano	59
3.5 Tiempo desde De la Madrid hasta Zedillo	61

3.6 El Nuevo cine mexicano.....	63
3.7 Cine documental.....	65
4. LOS DIRECTORES Y LOS MÚSICOS DE CINE	68
4.1 Los Directores	69
4.2 Los Músicos de cine	72
4.3 El cine sin música	74
4.4 De la propia voz de los expertos.....	76
5. CABEZA DE VACA, EL PARADIGMA.....	82
5.1 La inspiración	83
5.2 Contexto y procesos	86
5.3 La conquista	94
5.4 El final.....	97
5.5 El paradigma	99
5.6 El sentido de la música en <i>Cabeza de Vaca</i>	104
5.7 Los horizontes en <i>Cabeza de Vaca</i>	107
5.8 La magia	117
CONCLUSIONES.....	125
GLOSARIO.....	135
FUENTES CONSULTADAS	138
ANEXOS	143

INTRODUCCIÓN

La idea de indagar acerca de la importancia que tiene la música en el cine, en especial en el mexicano, surge de una manera espontánea y hasta coincidente después de navegar entre otras igual de vagas al principio. La historia personal de quien escribe ha estado acompañada por música, y el gusto por ella ha ido adquiriendo con el tiempo nuevos intereses de búsqueda, intereses que tienen que ver con el sentido que ésta da a todo lo que toca.

El cine nació en una época en la que el arte y sobre todo el teatro y la ópera, seguían un estilo enfocado en plasmar la realidad, y con la música éste encontró una apertura para salir de lo cotidiano. El hecho de ver a la gente en una pantalla representaba ya un gran impacto, pero pronto se convirtió en un espectáculo de alcance masivo. Sin embargo, según algunos expertos, fue la música la que le dio el carácter de arte desde el primer intento de incluirla, cuando una sociedad de producción francesa encargó una música original en 1908 para *El asesinato del duque de Guisa*, dirigida por André Calmettes y Charles Le Bargy.¹

Es evidente que la música es una pieza muy importante en el armado de una película. Inclusive, se puede decir que otorga un sentido apropiado al mensaje que se pretende revelar. La música da identidad a cada escena y al filme completo; es capaz también de transformar totalmente la percepción, de adaptar las imágenes a la melodía, o de adaptarse ella misma.

Asimismo, puede reforzar el mensaje, incluso es capaz de cambiar por completo el significado del mensaje que se esperaría de una toma, ya que las cualidades del sonido (*altura, intensidad y timbre*), junto con los elementos de la música (*melodía, armonía y ritmo*) hacen que una composición cuente con características distintivas, capaces de emitir un mensaje propio, tal como el que tiene una imagen.

¹ Cfr. Michel Chion, *op. cit.*, p. 20.

En este sentido, su relevancia es evidente, por lo tanto, si se conoce el proceso por medio del cual se elabora o se selecciona la música adecuada a las necesidades de un filme, tal vez se aliente a aquellos músicos mexicanos a que incursionen en el campo del cine, a que se atrevan a explorar su propio talento y, por otro lado, hacer ver a la sociedad que la belleza de una película no sólo se presenta en la dirección, en la actuación o en la fotografía. Aunque no se puede dejar de lado el ya antaño y arraigado problema de la falta de apoyo o de interés en la calidad de la producción cinematográfica nacional.

* * *

Por otro lado, la mayor parte de obras publicadas acerca de la música en el cine se han centrado en el estudio de un género determinado, o en la obra y biografía de los compositores, hasta en las diferentes concepciones estéticas de la obra musical como parte del filme. En cuanto a otros estudios, su tema central se enfoca en la influencia de la música de cine en el espectador, o en la participación del cine mexicano en festivales internacionales.

Sin embargo, una de las partes fundamentales en la transmisión de un mensaje —a la par de las cualidades del propio mensaje y del proceso de recepción—, también lo es la elaboración del mismo y lo que tiene que ver con quien lo elabora, ya que lleva consigo una intencionalidad que se gesta muy interesante cuando se le conoce, y que además puede ser interpretada desde diversos enfoques.

Dicho proceso tiene que ver no sólo con el resultado de la composición y la selección de la música, reflejado en una película, sino también con todas las personas que participan durante la realización, incluyendo el mismo compositor y el director, con la relación que estos dos entablan entre sí para llevar a cabo su tarea, con los obstáculos a los que se enfrentan y con todo lo que tiene que ver con el surgimiento de la idea hasta que llega a las manos del compositor o de quien se encarga de la selección adecuada de la música.

Ahora bien, los inicios del cine mexicano y su época de oro estaban caracterizados por la intensa participación de grandes cantantes y músicos de ese tiempo, entre ellos Pedro

Infante, Jorge Negrete, Pepe Guízar, etcétera. La música era una parte fundamental de las películas. Actualmente, se ha dejado sólo para acompañar las escenas, para reforzarlas, o para entablar una familiaridad con el tiempo de la trama; sin embargo, eso no quiere decir que sea de menor calidad, simplemente se ha ido adaptando a la contemporaneidad.

Dicha calidad de la música en el cine mexicano se comprueba con algunas películas que han recibido reconocimientos a nivel mundial, tales como *Cabeza de Vaca*, que fue nominada al Óscar como mejor película extranjera —además de que cuenta con el prestigio de haber representado a México en otros certámenes internacionales—², y *Profundo Carmesí*, que en 1996 fue la película que obtuvo mayor número de premios en festivales fuera del país, nueve en total, y fue premiada por mejor música en dos de ellos: en Venecia y en La Habana.

Por otro lado, en el ámbito nacional, se encuentran películas como *Al otro lado*, que en 2007 recibió la Diosa de Plata en la categoría de mejor música, labor que estuvo a cargo de Héctor Ruiz. En el mismo festival, se le entregó la misma presea a la película *Cicatrices* por mejor canción original para cine, a cargo de Annet Moreno. Tenemos también la labor de aquellos quienes en los últimos seis años han sido premiados con *el Ariel* en la categoría de mejor música compuesta para cine, en dos ocasiones cada uno de ellos: Omar Guzmán (2001-*Escrito en el cuerpo de la noche* y 2003-*Exxxorcismos*) y Lucía Álvarez (2002-*Cuento de hadas para dormir cocodrilos* y 2006-*Mezcal*).

Este trabajo se basa únicamente en el cine que se ha hecho en México, ya que es esencial buscar maneras de apoyar a nuestra industria cinematográfica actual desde todos los frentes, de ahí que se eligiera una película contemporánea como base y principal objeto de estudio: *Cabeza de Vaca*, de la cual ya se mencionó el impacto que ha tenido a nivel internacional, así como otras nominaciones al Ariel por mejor fotografía y por mejor ambientación. Es claro que lo anterior se debe no sólo a una promoción, sino a su calidad como tal.

Dirigida por Nicolás Echevarría y musicalizada por Mario Lavista, es de notoria distinción la común sinfonía de la música con los diálogos y momentos de acompañamiento

² En el último apartado del capítulo 5 se tratará a detalle sobre los premios y reconocimientos mencionados.

sonoro, con la fotografía, la actuación, incluso la poesía implícita en ella que brinda destellos de inspiración, junto con los demás elementos actuando para esta obra de arte emblemática.

De igual modo, se toma en cuenta para este estudio la labor de diversas personas que han participado de diferente manera en los procesos de musicalización de películas mexicanas contemporáneas, ya que son estos testimonios los que amplían nuestra perspectiva y aportan más datos relevantes que llevan a tener un mejor panorama de dichos procesos.

* * *

El objetivo principal por el que se realiza esta investigación es el de dar a conocer de manera general el proceso de composición y de selección de la música en el cine mexicano contemporáneo, con el fin de destacar la labor que realizan las personas involucradas directamente en ello. Así como sus experiencias y aprendizajes durante su trayectoria.

Particularmente, como búsqueda primordial, se resalta la relevancia del largometraje de ficción *Cabeza de Vaca*, por su calidad artística en cuanto a la composición de todos sus elementos y, por supuesto, la labor de quienes participaron en su elaboración; el origen de su inspiración, sus porqués, sus cómo y su huella plasmada en esta obra cinematográfica.

En segunda instancia, se presenta a manera de testimonio las experiencias y el aprendizaje que brindan los expertos respecto al proceso de composición y de selección de la música para un filme, tomándolos como base para comprender la situación actual del cine mexicano y vislumbrar propuestas de mejoramiento al plazo más corto posible.

También se indaga en torno a los antecedentes del cine mexicano, con mayor preponderancia respecto a la música que ha influido en él y en la sociedad. Y como último objetivo, se exponen los acontecimientos y conceptos más relevantes en cuanto a la teoría y cuestiones técnicas que se involucran en la música de cine en general.

Al mismo tiempo que se desarrollan los elementos ya mencionados, se va esclareciendo el planteamiento inicial, como hipótesis, acerca de que las personas que se encargan de los procesos de composición y de selección de la música para cine utilizan preponderantemente su sensibilidad en cuanto a adaptar la música adecuada a una película y a poder expresar lo que en la trama se quiere que el público perciba. El talento y la creatividad de estas personas enriquecen más las necesidades de un filme, por encima de su técnica y de los conocimientos que posean, aunque éstos son la base sobre la que se inventa y se crea.

Por otro lado, también como hipótesis, se presenta la obra *Cabeza de Vaca* como un paradigma del arte cinematográfico mexicano contemporáneo; por su aportación artística permanecerá como ejemplar y en competencia con los mejores estándares de calidad durante mucho tiempo, aunque esto no se refleje en reconocimientos oficiales que se sumen a los que ya tiene.

También representa una coyuntura en la manera de hacer cine en México, aunque encapsulada en el tiempo, ya que el arte contenido en ella no tiene similitud anterior y tampoco aspectos relevantes heredados posteriormente. Se había perdido la gran herencia de componer música con orquesta y con todos los elementos respaldados principalmente por instancias gubernamentales.

Asimismo, se plantea como otra hipótesis la peculiaridad de este filme de ser uno entre pocos que cuentan una historia que había sido vetada en nuestro país. Eso la coloca entre las películas más significativas y ejemplares para las generaciones posteriores. Se trata de un modelo para contar la historia de México con un arte que sobrepasa los moldes programados.

* * *

En el primer capítulo “Teoría de la música cinematográfica”, podemos encontrar todo lo referente a la técnica y teoría de la música de cine. Desde su definición, pasando por su clasificación, relación de la música con el filme, percepción de la música de cine por el

espectador, hasta teorías de apoyo para dar una definición más amplia sobre la película a tratar. Dichas teorías en las que se basa el análisis correspondiente a cada una son: El sentido de la música de cine, de Sergei M. Eisenstein y La fusión de horizontes, de Hans-Georg Gadamer.

Los capítulos segundo y tercero, ambos de nombre “Nuestro cine y su música”, nos abren el panorama y nos introducen en cómo ha sido el desarrollo del cine mexicano de la mano de la música, también tomando en cuenta los acontecimientos más relevantes que nos permitan comprender el contexto histórico y cultural en el que se gesta la creación de la película *Cabeza de Vaca*.

En el cuarto capítulo “Los directores y los músicos de cine”, se presentan palabras textuales de personas con una amplia experiencia en el proceso de musicalización en el cine, tanto directores como músicos. Lo que contribuye a conocer de manera profunda y de primera mano los elementos más sobresalientes que confluyen durante la realización de una película, incluyendo la musicalización de la misma y las interacciones entre los colaboradores.

Por último, en el quinto capítulo “*Cabeza de Vaca*, el paradigma”, se profundiza en el mensaje de la película *Cabeza de Vaca* para la industria cinematográfica nacional y los artistas de esta profesión, para el amante del arte y la poesía, los defensores de la dignidad de los pueblos autóctonos y de manera especial para los buscadores del sentido y lo Divino en la propia vida, lo cual, a gusto de quien escribe, es lo más sublime y trascendental en la búsqueda de todo hombre.

CAPÍTULO 1

TEORÍA DE LA MÚSICA CINEMATOGRÁFICA

En este primer capítulo, se trata lo referente a términos y conceptos que ayuden en la comprensión teórica de la música, en especial vinculada a la cinematografía. Se inicia con definiciones generales entre palabra, ruido y música, para continuar con lo que se entiende como música cinematográfica, también las distintas clasificaciones de la música de cine, la relación de la música con el filme y la percepción de la música de cine por el espectador. Para terminar el capítulo, se indaga en dos teorías que se utilizan posteriormente como base para el análisis de la película en cuestión. La primera teoría a tratar es El sentido de la música de cine, de Sergei M. Eisenstein. Se termina con La fusión de horizontes, de Hans-Georg Gadamer.

* * *

Si es que existe una estética cinematográfica (...) puede ser reducida a una sola palabra: movimiento.

René Clair, 1951³

El hombre siempre ha tenido la necesidad de expresar sus sentimientos, de la manera que más le satisfaga. Y en las artes ha encontrado la forma que más se acerca a lo que él alcanza a sentir, y la más fiel a lo que pretende que los demás perciban. Quien pinta un cuadro, escribe una historia o un poema; quien realiza una película, quien compone música, crea un vínculo palpable, sensible, con las emociones espontáneas que cada uno experimenta, y las canaliza a un propósito común.

³ René Clair, *Reflexion faite: Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950*, París, 1951, p. 96. Citado por: Juan Mora Catlett, "La música y el montaje cinematográfico, un paralelismo artístico", en José Navarro, *et al. Música para cine. Cuadernos de estudios cinematográficos 4*, CUEC-UNAM, México, 2011, p. 41.

Las artes del espacio estimulan la vista y las del tiempo al oído (palabras de Lucía Álvarez)⁴. Entonces, cuando el cine y la música se unen, y más de una persona aporta su sensibilidad, este juego se convierte en algo sublime. Esto sumado al doble valor que da la fuerza en el impacto de una obra cinematográfica: por un lado, permite relacionar cada objeto (sea definido o sugerido del complejo imaginativo) como algo real y, por otra parte, es capaz de otorgarle un nuevo significado, de acuerdo a su función específica⁵, con sus efectos según la memoria y experiencia de cada individuo.

Es en este último donde entra la música, ya que es una pieza fundamental en el armado de una obra cinematográfica. Sin exagerar, se puede decir que es imprescindible para poder dar un sentido apropiado al mensaje que se pretende transmitir. La música da identidad a las escenas y al filme en su conjunto, es capaz de transformar la percepción de una secuencia de imágenes y adaptarla a la esencia de la melodía, o de adaptarse ella misma al mensaje de una película.

Para lograr su cometido, como parte de una obra, la música aporta sus propios elementos, al igual que el sonido sus cualidades, confiándolos a las necesidades de una película.

“Cualidades del sonido:

- Altura: cualidad que hace distinguir un sonido agudo de uno grave.
- Intensidad: cualidad que hace distinguir un sonido fuerte de uno suave.
- Timbre: cualidad que hace distinguir diferentes instrumentos y órganos de producción del sonido.

Elementos de la música:

- Melodía: es la sucesión de sonidos de diferente altura que, animados por el ritmo, expresan una idea musical.
- Armonía: es la parte de la música que estudia la formación y combinación de los acordes.
- Ritmo: es el orden y la proporción en que se agrupan los sonidos en el tiempo”⁶.

⁴ Lucía Álvarez, “El compositor en el teatro y en el cine”. José Navarro, *et al. Música para cine. Cuadernos de estudios cinematográficos 4*, CUEC-UNAM, México, 2011, p. 56.

⁵ Cfr. José Navarro, *et. al. Música para cine. Cuadernos de estudios cinematográficos 4, op. cit.*, pp. 41-42.

⁶ Francisco Moncada García. *Teoría de la música. La más sencilla útil y práctica*. Musical Iberoamericana/Ediciones Framong, México, 21ª reimpresión, 1995, pp. 16 -19.

Ambos, las cualidades del sonido y los elementos de la música, hacen de una pieza musical un conjunto de sensaciones, este conjunto a su vez llega a formar parte de otro: un filme, en el que se desarrollan sus atributos y sus alcances en las emociones de los que lo perciben y de los que lo crean.

Con tan solo esos seis elementos, han surgido innumerables géneros musicales, tanto que resultaría muy exhaustivo hacer un catálogo que incluya a todos los existentes, ya que estos varían dependiendo del país y la región, sin contar con las fusiones que a cada momento se llevan a cabo. La vida entera de una persona no le alcanzaría para conocer todos los estilos musicales actuales.

Sin embargo, “el cine es el arte por excelencia donde todas las músicas poseen derecho de ciudadanía y donde, a veces en el interior de una misma obra, estilos y épocas diferentes se mezclan y coexisten.”⁷ De este modo, una persona podría contemplar – auditivamente, si se permite la expresión–, estilos de música con los que no tendría la oportunidad de convivir en su vida cotidiana.

1.1 Palabra, ruido y música

Sólo el cine hace posible el encuentro entre dos o más culturas, satisfactoria para el público o no, dependiendo de una adecuada combinación de la música con las imágenes, pero no se trata únicamente de un acompañamiento de uno a otro, sino más bien de un mutuo complemento que puede dar como resultado una obra digna de aplausos y elogios o una pieza que bien se perdería en el peor abismo de una obra de arte: la indiferencia.

Cuando se está viendo una película, se aprecia sólo una continuidad sonora, es decir, todos los sonidos son percibidos conjuntamente, a la par con las imágenes. Sin embargo, también existe una discontinuidad perceptiva, en la que se distinguen tres

⁷ Michel Chion. *La música en el cine*. Paidós, Barcelona, 1997, p. 23.

comportamientos: “escucha musical, escucha causal o anecdótica y escucha lingüística*, los cuales son confrontados por el cine al situarlos sobre un mismo soporte (...).”⁸ Asimismo, no debemos olvidar un elemento que está presente en los tres comportamientos y que puede ser tan importante como la mejor melodía: el silencio.

Dicha distinción de estos elementos (palabra, ruido, música, y silencio) no siempre es estricta, ni tan clara como se esperaría. En ocasiones, el paso de uno a otro es casi imperceptible y su diferenciación se vuelve más complicada...

El ruido organizado que se convierte en música, como en las comedias musicales de los años treinta, la palabra colectiva convirtiéndose en rumor y ruido de fondo, o el canto que se produce a la vez de la palabra y de la música (o el paso del silencio a cualquiera de los tres elementos, y viceversa). Ciertamente, cualquier separación entre los tres campos que pretenda fundarse sobre criterios puramente acústicos constituye una falacia.⁹

Entonces, la única forma de diferenciar los tres elementos en los casos mencionados en los ejemplos, es consultar al orquestador de la totalidad sonora; sin embargo, esta tarea se enredaría en un esfuerzo innecesario, ya que los tres elementos cumplen su función únicamente cuando se mantienen ensamblados, aunque cada uno siempre conserva sus características individuales, pero sólo el continuo visual permite crear el nexo entre ellos.

Un filme actual, si lo viéramos desde el punto de vista sociológico, sería como una estructura, en la que cada elemento es imprescindible para la conservación del significado que pretende llevar a cabo el conjunto entero llamado filme. Al conjunto que hacen la escucha musical, la escucha anecdótica y la escucha lingüística –e, insisto, el silencio– se le llama “banda sonora”.

* Estos tres comportamientos son nombrados por otros autores como: música, ruido y habla, respectivamente. Se hará referencia a ambas conceptualizaciones a lo largo de la investigación.

⁸ *Ibidem*, p. 204.

⁹ *Ibidem*, pp. 203-204.

1.2 Definición de música cinematográfica

Ahora bien, para diferenciar la música del resto de los elementos, debemos tomar en cuenta que “la música llega a definirse como aquello que no es absorbido por el filme, aquello que en su ritmo permanece inabsorbible.”¹⁰

Dicho de otra manera, la música es el único elemento, de entre todos los que conforman una película, que es capaz de mantenerse fuera del contexto de la misma. Ya sea dentro o fuera del filme, puede estar sujeta a diversas interpretaciones, puede despertar las más intensas emociones, así como las más banales, en su público.

De ahí su relevancia, aunque también es cierto que estando dentro de un filme pierde preponderancia, además del nombre. No es posible llamar obra musical a la música que colabora en una película, ya que “a partir de cierta duración, de cierto nivel de organización y de presencia, un conjunto de sonidos se impone indiscutiblemente en un filme como ‘momento musical’.”¹¹

Es lógico pensar que la relación música/imagen no tiene más sentido y significación que en el tiempo y en el espacio en los que ambos se juntan, ya que estructuran el mensaje que se pretende transmitir. Así como la música, una imagen también puede ser capaz de generar ese efecto de ‘valor añadido’. Tanto la música como las imágenes se refuerzan mutuamente, logrando el espectáculo al que estamos acostumbrados. Música e imagen manejan un lenguaje distinto, y es ese punto de unión el que funge como traductor universal para nosotros.

¿Es posible que la música pueda actuar sobre la imagen y por lo tanto influir en el mensaje de una escena? Por lo menos en cuanto al tiempo de la escena sí es posible, aunque no es la única manera en la que lo hace...

El sonido, y de manera particular la música, actúa sobre el tiempo de la imagen, o más bien sobre el tiempo en el que percibimos la imagen, por un efecto de ‘valor añadido’ muy característico.

¹⁰ *Ibidem*, p. 203.

¹¹ *Ibidem*, p. 30.

El valor añadido es aquel efecto en virtud del cual una aportación de información, de emoción, de atmósfera, suscitada por un elemento sonoro, es espontáneamente proyectada por el espectador (...) sobre lo que ve, como si emanara de ahí naturalmente (pp. 209, 212).

Llamamos *temporalización* al efecto mediante el cual una cadena sonora, (...), otorga un tiempo a una imagen que por sí misma no lo conllevaría forzosamente.¹²

La ventaja de la música es la de ser “ese elemento libre cuya presencia y momentos de intervención no se sujetan a las reglas de verosimilitud, ni están obligados a ser justificados por un elemento concreto del guion.”¹³

La música goza de cierta libertad en comparación con las imágenes. Esto se debe a que la primera atracción del cine es ésa precisamente, la imagen, y nosotros, los humanos, somos en general seres visuales. Nuestra fascinación por alguna cosa comienza con la vista. Sin embargo, en este juego de complementos, no es conveniente generalizar, ya que una sola nota impuesta en la escena equivocada puede contradecir el mensaje que se quiere lograr.

Lo cierto es que, en ocasiones y dependiendo del tiempo y el espacio, perjudica más un error visual que un error en la música de un filme, ya que el error musical puede esconderse o justificarse gracias a su estado, generalmente, de fondo –mas no se confunda con acompañamiento ya que así se pensaría que la música sirve a la imagen; pero más adelante hablaremos con más detalle de este aspecto.

Claro que no todas las películas logran el impacto deseado. Los realizadores deben ser muy pacientes en conseguir las tomas y las melodías adecuadas, sutiles en cuanto a la percepción de la gente, deben ser creativos buscando la fascinación del público, y lo más importante, deben lograr entender el lenguaje mutuo de las imágenes y la música, complementado con el ruido y la palabra.

Ahora bien, ¿qué hace adecuada una música cinematográfica?

Yo miraría para responder hacia las técnicas y descubrimientos de la musicoterapia. Creo que hay una posible identificación de claves estéticas y musicales con cuestiones

¹² *Ibidem*, pp. 209 y 212.

¹³ *Ibidem*, p. 196.

anímicas e, incluso, fisiológicas. Quien escucha canaliza una respuesta imitativa al carácter propio de la composición, más allá del innegable condicionamiento cultural y contextual que a todos nos afecta. Digamos que puede haber, a ciertos niveles de profundidad, una dimensión casi universal de tonos, armonías, formas melódicas, timbres y ritmos que pueden penetrar la percepción de las personas y conducir las a estados de receptividad y sensibilidad determinados, pretendidos, donde la eficacia de un texto se amplifica. Y esa parece ser la función retórica y narrativa de la música cinematográfica. Sin embargo, no parece coherente intentar delimitar o concretar demasiado estas relaciones, sino, una vez más, dejarse llevar por la intuición, abrir la mente, estar atento.¹⁴

1.3 Clasificación de la música de cine

Por otro lado, los usos que se le dan a la música son conscientes, es decir, son planeados antes de ser seleccionados y colocados en la película, pero eso no significa que existan funciones asignables y finitas a las que la música sea sometida.

La función que una música dé al filme se va descubriendo conforme se aplica, es más, puede haber casos en los que las funciones de una música cinematográfica sean descubiertas hasta después del término del filme, por los realizadores, o por los mismos públicos, ya que entendemos que cada persona interpreta un mensaje con base en sus conocimientos, y hasta en sus sentimientos, en sus costumbres y en su ideología. Con base en su cultura.

Por dicha razón, en el mundo del cine no existe música insignificante o inútil. “Todo toma un sentido, todo resuena. Tres notas de una cajita de música son en el cine un mundo tan grande como toda la Tetralogía.”¹⁵

Existe una confusión generalizada entre lo que es “banda sonora” y “música de cine”. La diferencia radica en que la música de cine es, sencillamente, una pieza musical que

¹⁴ Aurelio del Portillo. “El canto del cine: sobre la afectividad y efectividad de la música cinematográfica”. *Babab* No. 2 05/2000, disponible en: www.babab.com, septiembre 2019.

¹⁵ Michel Chion, *op. cit.*, p. 21.

fuera de la contextualización de una película, conserva su autonomía, y la banda sonora, como ya se mencionó, es aquella que integra todos los elementos sonoros de un filme.¹⁶

1.3.1 Música de cine / Banda sonora / Banda sonora musical

Por otra parte, existe un término más que se podría prestar a confusiones: “banda sonora musical”, la cual es aquella música compuesta para un filme.

La música de cine es música funcional, aplicada a una imagen. Su audición fuera de contexto tiene total validez, (...). Pero su análisis como banda sonora musical nunca puede hacerse sólo mediante esta edición discográfica, porque entonces se estaría analizando sólo como música, prescindiendo de su funcionalidad original y no teniendo en cuenta más características que las puramente captables por el oído, dejando a un lado toda interacción con la imagen.¹⁷

Se trata simplemente de enfoques. Si una música utilizada en el cine es vista fuera del contexto de una película se trata de música de cine y, por el contrario, se tratará de banda sonora musical cuando se le vea como la función de complemento de un filme.*

1.3.2 Música compuesta / Música seleccionada

La clasificación de la música cinematográfica puede tomar varias vertientes, por los distintos enfoques desde los que se le puede ver. La clasificación a la que se le da mayor preponderancia en este trabajo es la de música compuesta para cine y música seleccionada de una fuente pregrabada para el cine. En general, el cine es aquel espacio en el que la música, ya sea compuesta específicamente para ese cometido, o seleccionada de una fuente preexistente, se transforma,¹⁸ y en él desempeña un papel específico.

¹⁶ Cfr. Josep Lluís I. Falcó. *Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica*, disponible en: <https://es.scribd.com/document/256238358/Metodo-de-Analisis-de-La-Musica-Cinematografica-Doc-1>, septiembre 2019.

¹⁷ *Idem*.

* Para fines prácticos, se utilizará el término “música” en general para referirse a la música utilizada en el cine, tomando en cuenta que partimos de la idea de que forma parte de un conjunto, visto en el contexto del filme.

¹⁸ Cfr. Michel Chion, *op. cit.*, p. 15 (Prefacio).

Una música pregrabada que es tomada para un filme no pierde su sentido, simplemente se le da una nueva significación, y una vez estando fuera del contexto de éste, regresa a su sentido original (aunque ese sentido original es un concepto muy abstracto, ya que cada persona que la escuche le otorgará un sentido propio, aplicado a su vida).

“Utilizar una música en un filme nuevo con nuevas situaciones es como poner letra nueva a una ‘canción conocida’. Las combinaciones son infinitas, y siempre podemos conseguir un nuevo sabor o una nueva resonancia.”¹⁹ Este cambio de sentido, no significa que sea perjudicial para una película, ni siquiera benéfico.

Resultaría ocioso tratar de calificar una música cinematográfica como buena o mala, más bien se debe tomar en cuenta, acaso, si es funcional, si cumple con las expectativas previstas o, en el mejor de los casos, si logra la aceptación del público, quien es el que a fin de cuentas exalta o refuta el trabajo terminado; además, él es para quien se hace dicho trabajo.

1.3.3 Música de pantalla / Música de fondo

Otra clasificación que se puede hacer de la música cinematográfica es la de música de pantalla y música de fondo.

A menudo la teoría y la historia del cine, para designarles, adoptan calificativos como “música diegética” (perteneciente a la acción) y “no diegética” (que emana de una fuente imaginaria no presente en la acción). Por razones diversas –como la posible confusión sobre el término diégesis- preferimos hablar de “música de pantalla” para la música claramente oída como emanante de una fuente presente o sugerida por la acción: un cantante callejero, fonógrafo, radio, orquesta, altavoz, tocadiscos automático. Por oposición, la “música de fondo” (llamada “no diegética”) es aquella que el espectador entiende, por eliminación como música de fondo de una orquesta imaginaria o procedente de un músico de fondo que a menudo acompaña o comenta la acción y los diálogos, sin formar parte de ellos.²⁰

¹⁹ *Ibidem*, p. 250.

²⁰ *Ibidem*, p. 193.

Al igual que en la ópera, en el cine, ambos tipos de música están libremente sujetos a encadenarse, superponerse, enfrentarse o separarse, según las necesidades de expresión de una secuencia.

Lo que nos ayuda a identificar una música de fondo es el modo en que ésta suena: “presente, definida, en primer plano, sin defectos que transluzcan los avatares de su ejecución o las imperfecciones del instrumento, reinando sobre los elementos del ruido, sin dejarse tapar por la voz, diálogo o narración”,²¹ y cuidándose de “evitar o eliminar los índices sonoros materializantes”, susceptibles de reconducir el sonido oído a su causa concreta, situándolo así en la realidad de la escena.”²²

1.3.4 Efecto empático / Efecto anempático

Una clasificación más de la música cinematográfica tiene que ver con el efecto que ésta causa en el público. Diferenciamos dos tipos de efectos:

El *efecto empático* es aquel por medio del cual la música se adhiere directamente al sentimiento sugerido por la escena, y en particular al sentimiento que experimentan los personajes de un filme: dolor, alegría, amargura, etcétera.

Por otro lado, se le llama *efecto anempático* a aquel que se refiere no a un distanciamiento, sino a una emoción multiplicada, por el que la música, tras una escena particularmente dura (como de asesinato o violación, por ejemplo) afirma su indiferencia, marcada a menudo por cierta regularidad rítmica y cierta ausencia de contrastes de intensidad, durante la cual continúa su curso ‘como si nada pasara’.²³

²¹ *Ibidem*, pp. 193 y 194.

* Llamamos *índice sonoro materializante* a todo lo que en una emisión sonora remite a la materialidad de la causa: por ejemplo, para una voz cantada, puede tratarse de una respiración (...), si se trata de un instrumento, la presencia del soplo del flautista, el chasquido de las llaves del instrumento, etcétera.

²² *Idem*.

²³ *Cfr.* Michel Chion, *op. cit.*, p. 233.

1.4 Relación de la música con el filme

Independientemente del tipo de clasificación de la música cinematográfica, ésta debe entenderse como una pieza de un todo y “es ese todo lo que debemos esforzarnos en comprender y sentir.”²⁴

A menudo el espectador concluye que se halla en la presencia de una música por simple eliminación. La música es, a veces, en el universo concreto del filme, ése que se escapa de las leyes de lo real, lo que parece existir en el sonido de manera independiente de lo que vemos. Y en la medida en que esta dimensión existe independientemente de lo real, puede constituir la representación de un orden simbólico, creador, organizador, susceptible de actuar sobre el resto del filme, de organizarlo, de conducirlo.²⁵

Entender la música como acompañamiento del filme es un error, y más aún el pretender que ésta acompaña únicamente a una imagen, ya que la música también está ahí para captar y subrayar una frase del diálogo, una mirada, un efecto del montaje, un movimiento, una inflexión del guion, y por tanto no forzosamente algo visual.²⁶

La música no se presenta para servir al filme, por el contrario, “lo co-irriga y lo co-estructura”,²⁷ entendiendo el prefijo ‘co’ como alusión a que no es la única que participa en dichas tareas, la jerarquía es compartida con los demás elementos del filme.

Se debe entender la función de irrigar como un principio de animación dinámica, de creación y de mantenimiento de una energía. En otras palabras, la música contribuye a despertar emociones, adjudicando dinamismo al filme. Y no sólo a recrear dichas emociones, sino también a mantenerlas, a controlarlas según la trama de una película, para conducir al público al clímax, o a donde se pretenda que lleguen.

En cuanto a la función de co-estructurar, está ligada al carácter intermitente de la música en el filme, es decir, es parte de la estructuración del filme; si no una parte indispensable, sí muy importante para destacar, cesar o subrayar otras partes del mismo.

²⁴ *Ibidem*, p. 24.

²⁵ *Ibidem*, p. 202.

²⁶ *Cfr. Ibidem*, p. 193.

²⁷ *Ibidem*, p. 219.

De este modo, la música está en constante comunicación con el resto de los elementos del filme, “habita con los personajes. Por tanto, en este aspecto es un elemento del guion: incluso cuando no es un elemento de la historia, permite caracterizar el medio en el que se desarrolla la acción, la clase social a la que pertenecen los protagonistas.”²⁸

La música puesta en un filme “permite prolongar la emoción de una frase más allá del momento forzosamente breve en que ésta se pronuncia, prolongar una mirada más allá del momento fugaz en que ésta brilla, prolongar un gesto que ya no es más que un recuerdo.”²⁹

Bruno Ganz se acerca a una ventana de la casa que pronto abandonará para siempre. Enciende un aparato donde suena una música melancólica y apasionada. Tras unos instantes la interrumpe bruscamente mientras mira al exterior. Vemos enfrente otro edificio. En él, un poco más abajo, un balcón abierto. Los visillos se mueven al aire mientras oímos la misma música que ahora suena en el interior de aquel otro salón, en la penumbra de su misterio. Estos peculiares vecinos no se ven, no se conocen, sólo se contestan con la misma pieza musical, un vínculo emocional infinitamente más profundo que todos los diálogos malgastados durante milenios por la humanidad (...).³⁰

Al poner en un mismo plano música e imagen, las variantes como resultado de ello son indefinidas, “puede haber un contraste enriquecedor, o un caminar por senderos diferentes hacia el mismo punto de encuentro, o un pasear juntos sin perder la intimidad individual.”³¹

Asimismo, dentro de estas variantes, cabe destacar que, por ejemplo, “Una escena inmensa visualmente en una atmósfera neutra, pero ‘coloreada’ de alegría o tristeza mediante la música, parecerá explicar por sí misma este sentimiento, sin necesidad aparente de la música. Inversamente, la propia música será ‘coloreada’ de cierta manera por la escena a la que esté asociada.”³² De este modo, música e imágenes estimulan recíprocamente su expresión.

²⁸ *Ibidem*, p. 246.

²⁹ *Ibidem*, p. 197.

³⁰ Aurelio del Portillo, *op. cit.*

³¹ *Idem*.

³² Michel Chion, *op. cit.*, p. 233.

Aunque razonar vivencias resulta un tanto absurdo y superficial, es en ese sentido, en el de la vivencia afectiva, en el que hay que buscar el lugar común que permite la simbiosis audiovisual, la energía que se regalan e intercambian las imágenes y los sonidos articulados en una narración que atraviesa el reino de las ideas para emparar el de las emociones y dotar de profundidad y vitalidad a un texto, de tal manera que permita penetrar en nosotros mismos. ‘La música no es una finalidad, sino un sendero hacia lo absoluto’, dice Carlos Fregtman citando a Hegel.³³

1.5 Percepción de la música de cine por el espectador

No debemos olvidar que muchas personas, de diferente ideología, colaboran en la realización de una película, y la parte creativa del equipo: director-compositor —en su sentido más reducido—, hace una síntesis de ideas, que pueden ser innumerables; de las que resulta este conjunto de sensaciones, sentimientos, emociones; en condiciones imprevistas; bajo un ambiente que ellos mismos recrean.

Nuestra sensibilidad, ya lo hemos dicho, es musical y a cada estado le corresponde un timbre, un aire, una intensidad, un ritmo, una forma. Vemos con toda claridad que el silencio es el fondo real de todos esos movimientos y el apoyo esencial de lo más directo y verdadero en un discurso cinematográfico. Pero también necesitamos subrayar, como un eco, su dimensión lírica, acentuar correctamente, tocar el piano del alma humana con las teclas adecuadas. Y, lo decimos una vez más, la escuela para comprender estos procesos es la observación interior, la vivencia lúcida de nuestro propio universo.³⁴

Podemos observar, entonces, que las variaciones en el producto terminado son infinitas. Claro que esto no se percibe al contemplar una película, ya que lo que se observa es ya la culminación de un trabajo que lleva tiempo, esfuerzo y, por supuesto, dinero; no sin olvidar la convicción con la que trabajan cada uno de los que participan en la producción de un filme, incluido el compositor de la música de cine y quien se encarga de seleccionar la música grabada a emplearse en una obra cinematográfica.

³³ Aurelio del Portillo, *op. cit.*

³⁴ *Idem.*

1.6 El sentido de la música de cine

Con el título de este apartado se pretende hacer referencia a las ideas que expresara en su tiempo Sergei M. Eisenstein sobre el sentido del cine³⁵, las cuales, a pesar del tiempo transcurrido, tienen en sí mismas la actualidad necesaria para analizar o simplemente comprender una obra de arte de nuestros días, con énfasis en las artes referidas en este trabajo: la música y el cine.

Pero es necesario agregar que, al hablar sobre simplemente comprender, el objetivo verdadero está muy lejos de ser una valoración simple, ya que, en el concepto dado por Eisenstein, se puede vislumbrar una profundidad de pensamiento que invita a corresponder con una reflexión que pretenda una agudeza similar y que lleva a tener una imagen más clara sobre el fin último de un filme.

Aunque expresado en diversas ideas, se puede comenzar a describir dicho fin último, en propias palabras del artista ruso, con la siguiente afirmación: “...nuestras películas se enfrentan con la tarea de presentar no sólo una narración lógicamente coordinada sino con el máximo de emoción y poder estimulante.”³⁶

Si concretamos esta idea en el objeto de nuestro estudio: la música y el cine, el “máximo de emoción y poder estimulante” podría proyectar en el lector una impresión de sobrecarga o saturación de intensidad en la melodía elegida o compuesta para una obra fílmica; sin embargo, como se detalla más adelante, dicho máximo de emoción y poder estimulante está ligado, no tanto a una música impactante, sino a la música casi perfectamente adecuada a la escena para la que se le utiliza, haciendo de ambos elementos una combinación que genera en el espectador la emoción más apegada a lo que el autor pretendía o que él mismo sentía. Parece un juego de palabras, pero al final de este apartado se podrá tener una mejor comprensión de lo dicho.

Para empezar a comprenderlo mejor: dos elementos de cualquier clase colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad. Ya no

³⁵ Sergei M. Eisenstein. *El sentido del cine*. Ediciones La Rreja, Argentina, 2ª edición, 1974, 198 pp.

³⁶ *Ibidem*, p. 15.

se trata de la individualidad de cada parte, sino de lo que expresan ambas en conjunto. Aunado a ello, cada elemento o representación debe ser escogido entre todos los aspectos posibles del tema que se desarrolla y estudiado de tal manera que su combinación (la de esos elementos y no otros) evoque en la percepción y sentimientos del espectador la más completa imagen del tema.³⁷

Por otro lado, en la contemplación de la imagen completa, se involucran dos etapas: el proceso de composición de dicha imagen y el resultado de la misma y su significado para la memoria. En el caso de la actividad artística, para alcanzar su objetivo, una obra de arte se enfoca en la primera etapa. ¿Por qué esto es así? La respuesta que da Eisenstein es la siguiente:

Una obra de arte, concebida dinámicamente, consiste en ese proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del espectador.

Ello constituye la peculiaridad de una obra de arte verdaderamente vital, lo que la distingue de una producción sin vida, en la cual el espectador recibe la creación ya consumada en lugar de ser arrastrado a través del proceso, tal como éste se va desarrollando.

Esa condición aparece en cualquier momento y lugar, sea cual fuere el arte en discusión. Por ejemplo, el trabajo realista, pleno de vida de un actor, no se debe a que copie los resultados de sentimientos, sino a que hace que los sentimientos *surjan, crezcan, originen otros; vivan ante el espectador.*

Por lo tanto, la imagen de una escena, de una serie, o de una creación completa, no existe como algo fijo y ya hecho. Al contrario: tiene que surgir, tiene que desplegarse ante los sentidos del espectador.³⁸

De esta manera, el espectador experimenta el proceso completo de creación, lo vive tal como fue vivido por el autor, se apropia del proceso creativo y se convierte en un artífice junto con el autor, se integra a él y termina por co-crear la imagen completa. Lo cual, para Eisenstein, se trata del más alto grado posible de aproximación para transmitir visualmente las percepciones e intención del autor en toda su plenitud. La verdad se integra no sólo por el resultado, sino también por el método para llegar a ella: “La investigación de la verdad

³⁷ Cfr. *Ibidem*, pp. 20 y 23.

³⁸ *Ibidem*, p. 24.

debe ser verdadera en sí misma; la verdadera investigación es la verdad desplegada, cuyos miembros dislocados se unen en el resultado.”³⁹

Ahora bien, si la complicidad entre autor y espectador es indispensable a tomar en cuenta en el proceso creativo, entonces ambos toman el papel del otro al presentarse la imagen completa. El objeto de experiencia (la imagen completa), el filme, es el punto de unión de ambos estados de percepción: uno puede convertirse en el otro. Aquí queda a un lado la importancia personal e individual del autor para plasmar su arte; es decir, si la intención del autor tiene desviaciones de vanidad, se pierde por completo el fin último: la experiencia compartida, unificada por las dos percepciones.

Al final, según Eisenstein, la fuente más rica de experiencia es el hombre mismo. Es difícil que alguien refute dicha idea. El director ruso aconseja que para elegir el material de montaje que ha de fusionarse en tal o cual imagen particular, debemos estudiarnos a nosotros mismos. Y en esta tarea de fusión, por supuesto, las mismas ideas son aplicables a la banda sonora de un filme.

Pero nosotros vamos más allá de la sincronización externa que hace coincidir el calzado con su crujir: hablamos de una “oculta” sincronización interna en la cual los elementos tonales y plásticos han de fusionarse por completo.

Para relacionarlos, encontramos un lenguaje común a ambos: el movimiento.⁴⁰

Además, para Eisenstein, se tiene que determinar la selección de todos los elementos en un filme completo o en una escena (personas, caras, objetos, acciones, planos, música, etc.), de entre todas las selecciones igualmente posibles. Es decir, en el filme, la elección de correspondencias entre la figura y la música, no deben satisfacerse de una manera arbitraria. Se debe llegar a comprender la percepción de los elementos (música y fotografía) como un todo. A través de dicha fusión, y de la fusión entre la lógica del tema fílmico con la manera más elevada en que este tema puede ser modelado, se logra la revelación total del significado del filme.⁴¹

³⁹ *Ibidem*, p. 32.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 65.

⁴¹ *Cfr. Ibidem*, pp. 67 y 68.

A continuación, a modo de resumen sobre las ideas de Sergei M. Eisenstein, se enumeran seis postulados:

1. Las películas se enfrentan con la tarea de presentar no sólo una narración lógicamente coordinada sino con el máximo de emoción y poder estimulante.
2. Dos elementos de cualquier clase colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad.
3. La imagen de una escena, de una serie, o de una creación completa, no existe como algo fijo y ya hecho. Al contrario: tiene que surgir, tiene que desplegarse ante los sentidos del espectador.
4. El fin último de un filme es la experiencia compartida, unificada por las dos percepciones: la del autor y la del espectador.
5. Para elegir el material de montaje que ha de fusionarse en tal o cual imagen particular, debemos estudiarnos a nosotros mismos.
6. A través de dicha fusión, y de la fusión entre la lógica del tema fílmico con la manera más elevada en que este tema puede ser modelado, se logra la revelación total del significado del filme.

Estos seis postulados se utilizan posteriormente, en el apartado correspondiente, como base para realizar un análisis sobre el sentido de la música en el filme *Cabeza de Vaca. El conquistador conquistado*, dirigida por Nicolás Echevarría.

CAPÍTULO 2

NUESTRO CINE Y SU MÚSICA: EL INICIO

Durante los siguientes dos capítulos, se ofrece un contexto general de los antecedentes e historia del cine mexicano, con especial énfasis en la música cinematográfica. En el presente capítulo, se abarca la historia desde el cine mudo en México, su desarrollo hasta la musicalización del mismo, el paso por la Época de oro y hasta la influencia de Agustín Lara en el cine mexicano.

* * *

En el origen del cine, el poder ver a la gente común mediante una pantalla representaba ya un gran impacto para la sociedad y pronto se convirtió en un espectáculo popular; sin embargo, fue la música la que le dio el carácter de arte cuando una sociedad de producción francesa llamada “Le Film d’Art” encargó una música original a Camille Saint-Saens para *El asesinato del duque de Guisa* (L’Assassinat du Duc de Guise, 1908).⁴²

La música cinematográfica no sólo está en relación con la imagen, sino también con los otros elementos sonoros que conforman un filme. Uno de los primeros músicos que reflexionó y teorizó acerca de esto fue el francés Maurice Jaubert, quien se destacó durante una trayectoria de tan solo diez años (1930-1940). En sus composiciones, por ejemplo, cada intervención nacía y moría en un ruido. Poeta y pionero, pues fue el primer gran compositor del cine sonoro.

⁴² Cfr. Michel Chion, *op. cit.*, p. 20.

2.1 Cine mudo en México e inicios del sonoro

Hacia la segunda mitad de 1896 el cine mexicano inicia su producción, inaugurada por aquellos camarógrafos enviados por los hermanos Lumière a tomar las primeras imágenes del cinematógrafo. A alguien se le ocurrió mencionar que se trataba de “una función de vistas en movimiento”, de ahí que se bautizara tanto a las películas como a la función de las mismas como *vistas*.

Como proceso natural, cuando surge un descubrimiento que impacta a la sociedad, no faltaron quienes aprovecharon la oportunidad para adquirir sus propias cámaras tomavistas, entre ellos, Salvador Toscano, ingeniero de minas que en 1898 inició su obra fílmica (*Norte en Veracruz, El Zócalo, La Alameda, Corridos de toros en plazas mexicanas*), y quien más tarde se dedicaría a realizar documentales sobre la Revolución Mexicana, los cuales recopiló y tituló *Memorias de un mexicano*, “una labor de la que daría testimonio parcial, medio siglo después, la edición y realización por su hija Carmen Toscano de Moreno Sánchez.”⁴³

En esta temprana ebullición del nuevo descubrimiento, surgieron otros cineastas llamados trashumantes, entre los cuales, Aurelio de los Reyes destaca como los más importantes a Carlos Mongrand y a Enrique Rosas, mexicano que filmó en distintos lugares del país: Distrito Federal, Veracruz, Guanajuato, Guadalupe Hidalgo, León, la frontera con los Estados Unidos y Mérida. En esta última ciudad realizó en 1906 el que se convertiría en el primer largometraje documental mexicano: *Fiestas presidenciales en Mérida*.⁴⁴

Diez años después, en el mismo estado de Yucatán, se filmaría al que se tiene formalmente como el primer largometraje de ficción mexicano: *1810 o ¡los libertadores!*, realizada por Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cicerol Sansores, quienes crearían la firma Cirmar Films, con la que producirían sólo un año más tarde, en 1917, su segundo largometraje: *El amor que triunfa*.

⁴³ Emilio García Riera. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. IMCINE/Ediciones Mapa, México, 1998, p. 23.

⁴⁴ Cfr. *Idem*.

Sin embargo, antes de *1810 o ¡los libertadores!* ya se habían realizado filmes de ficción que no alcanzan el metraje de “largo”, pero son ya muestras de un talento incipiente. El primer mexicano en hacerlo fue el propio Salvador Toscano, quien en 1899 filmó una versión de Don Juan Tenorio, “—que pasa generalmente como la primera cinta de ficción mexicana—, que rompía con el modelo documentalista de Lumière y abrazaba el del ‘teatro filmado’ propuesto por Méliès.” (Ángel Miquel,1997).⁴⁵

Cabe destacar dentro de la producción de cine mudo hecho en territorio mexicano, al cineasta Sergei Mijailovich Eisenstein, quien soñó con un filme perfecto inspirado en los paisajes de nuestro país y por la obra de Posada y los muralistas Rivera, Orozco y Siqueiros, por supuesto como consecuencia de su afinidad ideológica. El resultado de tal vocación fue *¡Que viva México!* Aunque nunca vio terminada su obra; sin embargo, contribuyó como fuente inspiradora, como una escuela, la que tiempo después seguirían muchos realizadores más, entre ellos uno de los más importantes de México, Emilio *Indio* Fernández, quien iría en busca de retratar los rostros indígenas de México, y de quien se hablará más adelante.

Siguieron otras producciones de ficción que tampoco llegaban al “largo”, pero con la llegada de la Revolución el momento era propicio para que muchos se aventuraran a documentarla y a crear ficciones sobre la misma. Mientras en México comenzaba la producción nacional en 1916 con *1810 o ¡los libertadores!* (recordemos que lo que define la existencia de un “cine nacional” es la producción de largometrajes de ficción), en Europa llevaba ya cuatro años de ser sistemática y en Estados Unidos apenas dos.

En síntesis, en palabras de Rafael Aviña:

El cine silente mexicano es un período prácticamente experimental, yo creo que de ese período lo más destacable sin duda fue el cine que tiene que ver con la Revolución Mexicana, el cine real, todo lo que hicieron los hermanos Alba, Salvador Toscano, Jesús H. Avitia, Enrique Rosas, ese tipo de cine donde los camarógrafos y los directores se

⁴⁵ *Ibidem*, p. 26.

convirtieron de alguna manera como en corresponsales de guerra y que además documentaron la Revolución paso a paso.⁴⁶

Por otro lado, en cuanto a la producción total del cine mudo en México, Gabriel Ramírez, que toma en cuenta sólo los filmes de ficción, reconoce 90. Por su parte, Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal, que contemplan tanto los filmes de ficción como los documentales, contabilizan 146 y concluyen:

Los esfuerzos por establecer una industria no fructificaron debido a la enorme competencia del cine extranjero y a las circunstancias precarias de producción. No estaban dadas las condiciones que, con el arribo del sonido y la consecuente incorporación de la canción vernácula, propiciarían en los treinta la formación definitiva de la industria cinematográfica nacional.⁴⁷

En Estados Unidos y Europa se gesta una revolución en el cine: la llegada de las películas habladas y musicales, “los primeros empresarios que presenten en México estas maravillosas películas, obtendrán prestigio y utilidades.”⁴⁸ Y así fue, no pasó mucho tiempo cuando ya en México se disfrutaba de la sonorización del cine, aunque a muchos no les parecía del todo agradable, como las respuestas que dio Charles Chaplin a Gladys Hall respecto de las películas parlantes:

Están corrompiendo el arte más viejo del mundo: el arte de la pantomima; están arruinando la gran belleza del silencio, (...) No voy a usar la palabra en mi nueva película; no voy a usarla nunca. Para mí sería fatal. (...) Voy a sincronizarla musicalmente. Es algo distinto, de inestimable valor e importancia. Es lo que más estábamos necesitando; probará ser algo inapreciable. Podrá ofrecerse música a la gente que nunca haya tenido una verdadera oportunidad de escucharla. Hablará por sí sola, pues la música, como las películas es una lengua universal, comprensible en todas partes. Y ello bastará para edificar una escuela completa de gente nueva que escribirá motivos y libretos para

⁴⁶ Entrevista propia con Rafael Aviña, escritor, crítico y cronista de cine y video. Realizada en instalaciones de la Filmoteca de la UNAM, en la Ciudad de México, el 14 de junio del 2019.

⁴⁷ Francisco Sánchez. *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002*. CONACULTA-Cineteca Nacional, México, 2002, p. 34.

⁴⁸ “Películas habladas”. *El Universal*, 2 de abril de 1929. Citado por: Luis Reyes de la Maza. *El cine sonoro en México*, UNAM-IIE, México, 1973, p. 66.

películas individuales. Todo evoluciona por ciclos por supuesto; ninguna de sus fases podría tomársela demasiado en serio.⁴⁹

De este modo, en medio de fuertes polémicas —a fin de cuentas, el cine sonoro irrumpió con gran fuerza, paso natural en la evolución de la cinematografía—, el cine mudo vio su fin, no sin dejar las bases para lo que fuera la siguiente etapa, en la que verdaderamente, como bien lo preveía Chaplin, se prueba cuánta falta le hacía la música a aquella “función de vistas”, para otorgarle la posibilidad de tocar con mayor firmeza la sensibilidad del espectador.

En el mes de junio de 1912, en el teatro Colón, el público mexicano vio el primer intento para dar a conocer una pantalla parlante. Unos meses antes, M. León Gaumont había presentado en París su primer modelo de *Cronophone* (llamado Cronófono en México), el cual sincronizaba un disco de fonógrafo con la proyección de una película. No se atrevió a hacer público su invento hasta 1920, en la Exposición Universal de París; sin embargo, desde que lo presentó por primera vez en 1912, no tardó en enviar a sus ayudantes a propagar su idea por el mundo y fue así como llegó a México, bastante rápido tomando en cuenta la distancia, el primer acercamiento a lo que hoy es la pantalla grande.⁵⁰

La exhibición de este nuevo aparato no funcionó del todo bien, el público, asombrado al principio, terminó molesto al escuchar una “serie de ruidos espantosos que nada tenían que ver con lo que se proyectaba”. Fue entonces que el cronófono fue recluido en la bodega del teatro Colón y permaneció allí hasta quince años después, 1927, cuando se realizó otro intento sin mejores resultados. Ya hasta la noche del 26 de abril de 1929 se anuncia en la capital el estreno, en el Teatro Imperial, de la primera película sincronizada: *Submarino* (dirigida por Frank Capra).⁵¹

La influencia de Hollywood traspasó enseguida su frontera sur y la industria cinematográfica mexicana no pudo competirle. El florecimiento del cine nacional estaba marcado por esa misma tendencia. Como muestra, las primeras películas de producción

⁴⁹ “Están arruinando la gran belleza del silencio”. *El Universal*, 21 de abril de 1929. Citado por: Luis Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁰ *Cfr.* Luis Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 11.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 11, 14.

mexicana fueron realizadas por cineastas extranjeros, Eisenstein con *¡Que viva México!* y Fred Zinnemann con *Redes*.

Por otro lado, las *talkies*, como se llamó en Estados Unidos y luego en México a las primeras películas habladas, causaron una gran polémica, tanto, que artistas, intelectuales, parte del público mexicano y gente de los medios informativos —*El Universal*, primordialmente—, se dieron a la tarea de desprestigiarlas, aunque representaban una minoría y no pasó de ser una trifulca menor. Por el contrario, pocos escritores estaban en contra de ellas, ya que admitían que se trataba de una evolución extraordinaria del cine.⁵²

Un ejemplo claro del desacuerdo por estas películas está en Jiménez Rueda, quien, para apoyar más su postura, afirma el peligro de desempleo para los músicos, puesto que, si cada salón cinematográfico contaba con un conjunto musical o por lo menos un pianista, al llegar el sonido desde la pantalla esos filarmónicos salían sobrando.⁵³

2.2 Filmes musicalizados

Parece increíble que la evolución del cinematógrafo como lo conocemos ahora se deba al empeño de una persona: Gaumont. Primero, la marcha de dos instrumentos simultáneamente: fono y cine, la dificultad radicaba en lograr una perfecta sincronización. Después, un circuito único de alimentación en el que estaban conectadas las dos máquinas, en el que tiempo después se sustituyeron las conjunciones mecánicas por una liga eléctrica, de este modo, las velocidades eran semejantes.⁵⁴

Por último, Gaumont mismo, aliándose con dos daneses, Peterson y Poulsen, empleó dos filmes, sobre cada uno de los cuales se registraban respectivamente ondas luminosas y ondas sonoras, ambas películas estaban enrolladas en un mismo soporte, por

⁵² *Ibidem*, p. 12.

⁵³ *Ibidem*, p. 14.

⁵⁴ *Cfr.* Jean Bonnin. “¿Es práctico el cine parlante?”. *El Ilustrado*, 7 de marzo de 1929. Citado por: Luis Reyes de la Maza, *op. cit.*, pp. 50-52.

lo que el sincronismo era impecable. “He aquí, pues, el sonido fijo sobre un filme cualquiera que recibe el tratamiento fotográfico clásico”,⁵⁵ en otras palabras, lo más cercano al procedimiento que hoy conocemos para filmar una película.

¡Que viva México! (1931), del soviético Eisenstein, no sólo representa uno de los primeros intentos por hacer cine en México, con lo que formó una escuela en la que se interesarían muchos, sino que también fue la última película no sonora que se rodó en nuestro territorio. Y en el mismo año se rodó también una nueva versión de *Santa*, la cual “no fue en rigor la primera película sonora mexicana, pero le dieron prestigios de inaugural y fundadora los planes industriales y la instalación técnica que respaldaron su realización y que corrieron a cargo de una nueva firma: la Compañía Nacional Productora de Películas.”⁵⁶

Sin embargo, sí fue seguramente el primer largometraje hecho en México con sonido directo (como el de Gaumont, Peterson y Poulsen), pero gracias a la contribución de dos mexicanos traídos de Hollywood, los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez, quienes inventaron un aparato de sonido dotado de excepcional ligereza. Es decir, la película del artista soviético no sólo marcó el final de la etapa del cine mudo, sino que representó también un principio: el de la etapa de comienzos de un cine nacional.

Fue en noviembre de 1931 cuando arribó a México el actor español Antonio Moreno para hacerse cargo de la dirección de *Santa*. La dirección musical estuvo a cargo del maestro Miguel Lerdo de Tejada, y la autoría de la canción correspondiente se debe a Agustín Lara, de quien se hablará con mayor detenimiento posteriormente. La fotografía al canadiense Alex Phillips y el papel de Santa fue dado a Lupita Tovar.

La película es importantísima porque, independientemente de ser una cuestión melodramática y la típica historia de una mujer seducida y abandonada que se convierte en prostituta, etcétera, independientemente de ese tema, que puede ser como risible verlo ahora, lo importante es que al ser sonora cambió la manera de narrar y de contar una historia en el cine mexicano.⁵⁷

⁵⁵ Jean Bonnin. “El secreto del cine parlante”. *El Ilustrado*, 14 de marzo de 1929. Citado por: Luis Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁶ Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁷ Entrevista propia con Rafael Aviña, *op. cit.*

Por otro lado, Tanto Moreno como Tovar fueron iniciados en Hollywood durante el ejercicio llamado “cine hispano”, el cual:

Resultó más bien aberrante, pero algo tuvo de bueno: dio oportunidades de ganar experiencia cinematográfica y aun popularidad a varios mexicanos... Esa experiencia se reveló útil cuando el fracaso del cine “hispano” dejó claro que cines como el mexicano, el español y el argentino podían lograr lo que les resultó imposible en la época muda: convertirse en verdaderas industrias para satisfacer la demanda de un gran público que exigía oír su idioma en las películas.⁵⁸

Sin embargo, la preocupación se agrava: “Hay una corporación aún más afectada que la de los artistas de la pantalla: es la de los músicos de orquestas y acompañamiento, condenados en la mayor parte de los casos a desaparecer.”⁵⁹ La gravedad de este asunto en el mundo musical tuvo muchas repercusiones, una de ellas, por ejemplo, la lucha que trató de llevar a cabo la Unión de Músicos en Chicago contra la competencia del cinematógrafo, lucha que resultó infructuosa. “Es una situación poco favorable para ellos, pero favorece a otro grupo de músicos: el de los compositores. Algunos de estos se están haciendo ricos y adquieren renombre escribiendo partituras para la sincronización musical de las películas.”⁶⁰ El caso más cercano que tenemos es el de Agustín Lara, compositor de gran renombre en nuestro país.

2.3 El melodrama ranchero

La etapa del cine mexicano más importante, para gusto de quien escribe, ha sido aquella que narraba la vida del campo, de las personas con las que nos identifican a los mexicanos

⁵⁸ Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 77.

⁵⁹ Gouguet de Girac. “¿Es práctico el cine parlante?”. Reproducido en *El Ilustrado*, 21 de marzo de 1929. Citado por: Luis Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁰ Ruth Crawford. “El cinematógrafo parlante y el porvenir de las estrellas”. *Revista de revistas*, 20 de enero de 1929. Citado por: Luis Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 40.

en el mundo; de aquellos charros a caballo, con pistola en el cinto y un carácter indomable: la etapa del melodrama ranchero, o de la comedia ranchera, como también le llaman.

Es la etapa más importante y la más prolífica en cuanto a la música cinematográfica. Gracias al cine, nuestra música trascendió nuestras propias fronteras, no sólo se pudo propagar por toda la República, sino que también movió los corazones de gente de diversos países, especialmente de América Latina.

Con el cine sonoro, se nos abrieron las puertas para un gran impulso a nuestra cinematografía, musical especialmente. Es así como surgen películas como *Allá en el rancho grande* (1936), de Fernando de Fuentes, y se inaugura un género que ha perdurado hasta la actualidad, inspirado por las historias de la Revolución. Es en la década de los años treinta cuando el cine mexicano comienza su apogeo, México se convirtió en el primer productor latinoamericano, y es entonces cuando surgieron algunos de los actores más reconocidos del cine —y de la música en algunos casos— mexicano: Pedro Infante, Jorge Negrete, María Félix, Pedro Armendáriz, Dolores del Río, etcétera.

Es en esta misma época cuando toma la presidencia un hombre comprometido con su país: Lázaro Cárdenas, “al contemplar los frescos murales de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, imaginaría una correspondencia cinematográfica con tan celebrada manifestación plástica. Todo con música de Silvestre Revueltas.”⁶¹

El sexenio cardenista creó el medio propicio para que el cine mexicano se consolidara como industria, como ejemplo, fundó la productora Cinematográfica Latinoamericana (CLASA) en 1935, cuyo primer filme, *Vámonos con Pancho Villa*, dirigido por Fernando de Fuentes, sobre la novela homónima de Rafael F. Muñoz, “es uno de los pocos clásicos del cine mexicano.”⁶² De este período, según Francisco Sánchez, las películas definitivas son: *Redes*, *Janitzio* y *Vámonos con Pancho Villa*, además de los éxitos de taquilla *Allá en el rancho grande* (el primer gran éxito comercial del cine sonoro mexicano) y *Ahí está el detalle*.

⁶¹ Luis Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 66.

⁶² *Ibidem*, p. 65.

Desde otro punto de vista, del crítico de cine Rafael Aviña:

La gran película de ese período es sin duda *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes, pero él ya había hecho unas películas justamente de la temática de la Revolución que son importantísimas: *Vámonos con Pancho Villa*, *El Compadre Mendoza* y *El prisionero 13*. Pero *Allá en el Rancho Grande* es importante porque lanza a nivel internacional a México. Entonces, Fernando de Fuentes es sin duda el gran director de los años treinta y esas películas consolidan esa visión internacional y consolidan a Gabriel Figueroa como fotógrafo, y le dan una identidad al mexicano a nivel internacional, entonces se piensa que en México toda la gente se viste como charro, trae pistola, canta, grita, toma tequila, y las mujeres son chinas poblanas que traen su rebozo, una cosa absurda, pero así fue.⁶³

Aunque ya en ese tiempo la música mexicana proliferaba, pocos de entre los grandes músicos mexicanos se aventuraron a incursionar en la industria del cine, salvo Silvestre Revueltas, Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga. Revueltas colabora con Fred Zinnemann en *Redes* (1936), y con Benito Alazraki en *Raíces* (1954), película de episodios que marcó un hito en la historia de la música cinematográfica mexicana y aun en la del cine mundial. Los españoles exiliados Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga colaboran en *Los olvidados* (1950), de Buñuel.⁶⁴

“La cursilería sustituía al amor y la sensiblería a la sensibilidad. Las canciones a las balas. Si dos *gunfighters* sostienen un duelo en un *western*, se trata de ver quién desenfunda primero el revólver; si dos charros se enfrentan en un drama rural, se trata en cambio de ver quién dice la frase definitiva, la que va a quedar en los corridos...”⁶⁵ la que llevará la trama de la película y por la que el filme quedará grabado en la mente de los espectadores.

Es imprescindible mencionar a una persona que aún hoy en día sigue en el recuerdo de los mexicanos, Pedro Infante. Figura muy importante de la época de la comedia ranchera en el cine mexicano y en la música mexicana. Él y el cine eran compatibles, dependientes uno del otro: sin el cine, Pedro Infante no hubiera trascendido como lo hizo, su figura se hubiera quedado plasmada únicamente en los discos de acetato y tal vez ahora no se recordaría ni su voz; por otro lado, sin Pedro Infante, el cine mexicano no habría adquirido

⁶³ Entrevista propia con Rafael Aviña, *op. cit.*

⁶⁴ Carlos Colón Perales. *Historia y teoría de la música en el cine*. Alfar, Sevilla, 1997, p. 197.

⁶⁵ Francisco Sánchez, *op. cit.*, pp. 54, 57.

la fuerza que lo llevó a apuntalarse como la industria cinematográfica más importante de América Latina.

El cine mexicano encontró en Pedro Infante el escaparate que esperaba para mover verdaderamente la sensibilidad de sus espectadores, a través de las canciones de José Alfredo Jiménez mostraba el otro lado del mexicano: el triste, el pesimista, la víctima de las pasiones y de la traición de la mujer. Mostraba la cara oculta, aquella en la que nos aferramos a esconder. Representaba el consuelo de vernos identificados con alguien, pero al mismo tiempo el pavor al espejo que refleja nuestra realidad. Su popularidad radica en esas dos vertientes: por un lado, la aceptación reconfortante por medio de un semejante; por el otro, el vuelco a la realidad, a nuestra realidad.

2.4 Época de oro

Aquel desarrollo que se inició en los años treinta, el de los filmes que trataban de la Revolución y los que se referían al típico charro mexicano, vio su mayor auge, según algunos estudiosos, en la siguiente década, llamada “Época de Oro”. Etapa en la que vieron florecer su carrera algunos iniciadores de dicho desarrollo, como Tito Guízar y Jorge Negrete, entre los más destacados.

En el ámbito artístico, de valientes, parranderos y jugadores, además enamorados, fueron los filmes más representativos de esa época. Su máximo exponente, al lado de Pedro Infante, por supuesto, fue el ya mencionado charro jalisciense, Jorge Negrete, quien fue lanzado a la notoriedad por Joselito Rodríguez, en 1941, con la película que definiría el carácter de Negrete, y éste a su vez representaría al radicado de aquel estado: *¡Ay, Jalisco, no te rajes!*, obra que puede ser la más representativa de dicha época.

Suele llamarse “Época de Oro” a un lapso de tiempo de prosperidad para el cine mexicano. Sin embargo, algunos expertos coinciden en que ni fue de oro —o por lo menos no para todos y sólo en ciertos términos—, ni tuvo una precisión cronológica aceptada por todos. Algunos lo extienden desde 1940 y hasta 1952; sin embargo, existen distintas

perspectivas (no sólo las artísticas o de producción cualitativa), y el período de más coincidencia es el que abarca únicamente de 1941 a 1945, por una razón poderosa: la Segunda Guerra Mundial.

Resulta necesario entonces tomar en cuenta el contexto general en este punto, en el ámbito internacional y las consecuencias para la cinematografía mexicana. En palabras de Emilio García Riera:

De los tres países de lengua castellana con industria de cine, sólo México fue aliado de los Estados Unidos en la guerra contra el Eje (Alemania, Italia y Japón); España y la Argentina, los otros dos, se mantuvieron neutrales, y aun, en el caso español, era notoria la avenencia entre el dictador Franco y sus colegas el alemán Hitler y el italiano Mussolini. Así las cosas, los Estados Unidos dieron por conveniente la ayuda al cine mexicano; en caso necesario, la difusión de ese cine entre los países hispano-hablantes del continente podía favorecer la causa de los Aliados en términos de propaganda y movilización (debe recordarse que aún no existía la televisión como medio de difusión masiva).⁶⁶

La ayuda se concretó en tres ámbitos: maquinaria, economía y asesoramiento de parte de instructores de Hollywood —lo que pintaba más que una ayuda, más bien a un intento de control (seguramente en miras más allá de la producción cinematográfica, sobre todo porque el origen de esa ayuda fue por medio de la Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales de Washington a cargo de Nelson Rockefeller).

Ahora bien, con la guerra, el cine nacional se vio beneficiado, ya que disminuyó la competencia extranjera, norteamericana y sobre todo europea. Se daría oportunidad entonces al surgimiento de nuevos directores, entre ellos Emilio *Indio* Fernández, y a un cuadro de figuras del cine mexicano, consideradas estrellas: *Cantinflas*, Jorge Negrete, María Félix, Arturo de Córdova, Dolores del Río y Pedro Armendáriz.

Mediante diversos géneros, practicados desde la década de los treinta y consolidados ya en la etapa que nos ocupa, el cine mexicano cumple su función prevista por el apoyo estadounidense al suplir las deficiencias de la industria norteamericana, encargada por completo a la propaganda bélica. Aventuras de capa y espada en tiempos del virreinato,

⁶⁶ Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 120.

biografías de personajes famosos y melodramas de distintos tipos, son los géneros que no tuvieron mucha aceptación por parte del público; sin embargo, otros tres géneros fueron los favoritos entre los aficionados al cine: el ya mencionado de comedias rancheras (quizás el más recordado de la época), el de películas cómicas y las epopeyas del barrio.

Por otro lado, en esta época también coincide la aparición de un nuevo tipo de clase media, integrada por los viejos hacendados cuyos privilegios fueron reducidos por la revolución de 1910, por los mismos revolucionarios, propietarios de provincia, profesionistas apenas egresados, empleados gubernamentales y oficinistas, comerciantes y por empresarios y administradores de industria. Un grupo muy heterogéneo, que exigía sus propios gustos, demasiado diversos por lo que se puede sospechar, pero gracias a esta gama riquísima de puntos de vista y expectativas, el cine reflejó casi naturalmente un nuevo género que empezaba a gestarse: el de la familia.⁶⁷

Quizás como añoranza en la búsqueda de identidad —algo que seguimos manteniendo o que no nos hemos podido sacudir desde los inicios remotos de nuestra nación, como bien lo explica Octavio Paz—; pero que al final es la consecuencia de un proceso de madurez por el que el cine mexicano transitaba de la infancia a la adolescencia (lamentablemente para algunos investigadores, el cine mexicano adolecía de arte, inclusive de ética):

Abundaría en el tema: “Desconfíese de etiquetas tan promovidas como época de oro... porque, sobre todo, valoraban más de lo que realmente había, creaban una ilusión de auge artístico lo que era proliferación de prueba y error, sobreexplotación de actores y guionistas, ingresos demencialmente altos en manos de unas cuantas familias que todavía siguen apoderadas del medio.”⁶⁸

Algo rescatable de esa situación, es que, por la “bonanza económica” que se gestaba, se pudo invertir más dinero en las producciones, lo cual tuvo como resultado películas mejor hechas, y en mayor cantidad también (se realizaban unas 200 películas al año).

⁶⁷ Cfr. Jorge Ayala Blanco. *La aventura del cine mexicano*. Ediciones Era, México, 2ª edición, 1979, pp. 48-49.

⁶⁸ Gustavo García, suplemento “Sábado”. *Uno más uno*, 11 de junio de 1988. Citado por: Francisco Sánchez, *op. cit.*, p. 76.

En cuanto a la música, los compositores de esta etapa se especializaban en ese campo, formaban parte del sindicato de la rama cinematográfica. “Raúl Lavista musicalizó 360 películas, otros hasta 600... Conocemos a Manuel Esperón, pero también están Sergio Guerrero y Antonio Díaz Conde [aquel que compartiera el éxito de las películas junto con el *Indio* Fernández], Gustavo César Carrión, Enrico Cabiati, Luis Hernández Bretón, Jorge Pérez Fernández... Unos han muerto, otros, como el maestro Esperón, luchan desesperadamente contra el olvido, y Sergio Guerrero ya ni siquiera quiere volver a escuchar su obra.”⁶⁹

Prosperidad monetaria, entiéndase, no progreso artístico. Los empresarios se hicieron ricos, los trabajadores eran bien pagados. Las “estrellas” disfrutaban de un gran aparato de glamour y relumbrón (de “mucho postín”, se decía entonces), los reporteros de la fuente eran mimados y las marquesinas de las salas lucían muchos foquitos que se prendían y apagaban. En una palabra: prosperidad. Época de Oro: época de mucha plata.⁷⁰

2.5 Después de la Época de oro

El término de la Segunda Guerra Mundial significó para México un importante detrimento de su producción y comercialización en la industria cinematográfica internacional, pues los países más poderosos ya se mantendrían ocupados en su crecimiento nacional. Después de una prolífera época de abundancia, tanto económica como cinematográfica, el cine mexicano tenía que voltear a sí mismo, tenía que mirarse al espejo y romperlo, es decir, tenía que buscar una nueva manera de sobresalir en el ámbito internacional.

Durante la década de los años cuarenta, México todavía es un país rural en su mayor parte y está en los inicios de un cambio hacia las calles, hacia la clase media, y es en ese punto medio cuando crece la figura del *Indio* Fernández, él es “la gran figura de los años cuarenta sin duda, sus películas fueron otra vez la internacionalización del cine: *Enamorada*,

⁶⁹ Sibylle Harem Laforet. *El rescate de la música cinematográfica mexicana*. Disponible en: www.mexicodesconocido.com.mx, septiembre 2019.

⁷⁰ Francisco Sánchez, *op. cit.*, p. 78.

La mal querida, *María Candelaria*, son las películas que trascienden a nivel internacional. Gabriel Figueroa vuelve a ganar en Venecia.”⁷¹

Se comenzó entonces a realizar cine poniendo atención a las calles, a la naciente clase media y su contraste con los más pobres y los más ricos —mezcla de ellos: los sueños de altura de los ricos, y el instinto de supervivencia de los pobres, con los defectos y virtudes de ambos. Así, nuestro cine volteó la mirada a la urbe, a la clase media.

Esta clase media “es en un principio ingenua. Cree en su propio juego de respetabilidad y esfuerzo laboral. Ya tendrá tiempo de volverse cada vez más escéptica y tortuosa”, escribe Jorge Ayala Blanco, y termina caracterizando a las películas mexicanas que tratan el género de la familia con el primer apelativo: ingenuas. La familia como “sagrada institución” salvaguardada de los embates del mundo exterior, “tiene un tiempo exclusivo, al margen histórico.”⁷²

Como arquetipos del género, dos filmes a modo de ejemplo: *Cuando los hijos se van*, de Juan Bustillo Oro (1941) y *Una familia de tantas*, de Alejandro Galindo (1948), ambos fieles a retratar la familia mexicana, cada uno con un estilo propio, y en el caso particular de la segunda, otorga la máxima expresividad y espontaneidad naturales dejando de lado la distracción para el público de asombrarse con gestos técnicos, para hacerlo concentrarse en el detalle del drama cotidiano de una familia mexicana en la que cabe cualquiera de la época.

Alejandro Galindo es considerado un cineasta urbano, el que supo retratar la comedia humana y el drama social de la ciudad de México, quien es fundador de una escuela —que no tiene sus orígenes en los inicios de la década de los cincuenta—, de seguidores de una tradición que ha sido transmitida y enriquecida por cada generación.

Por otro lado, plasmar nuestra vida cotidiana en el cine necesita un toque artístico muy sutil para no caer en el absurdo, o lo que es peor, en el fastidio del público al presentarle lo que ve todos los días, lo implícito juega aquí un papel muy importante. Es

⁷¹ Entrevista propia con Rafael Aviña, *op. cit.*

⁷² Cfr. Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 49.

más rico que un detalle particular en la pantalla nos invite a intuir la situación, a recrearla, al contrario de una toma en la que no se nos deje nada para la imaginación.

Claro que cada quien retrataba la realidad según su propio estilo o género, y además era necesaria esa diversidad. De este modo, surgieron aquellos que pensaron que, en lugar de ver el lado melancólico de las calles y personalidades de nuestra gente, había que reírse de ello. Y muchos se han hecho cargo de llevar a cabo esta tarea.

Muchos cómicos han logrado permanecer en la memoria del público; sin embargo, pocos se han apoyado en la música como la herramienta de éxito ya probada en la historia del cine mexicano. Uno de ellos es Germán Valdés *Tin-Tan*, en cuyos personajes se identifican muchas de las cualidades de nuestra sociedad, —como el mexicano emigrado a Estados Unidos que usaba atuendo excéntrico para llamar la atención, subrayar su identidad rebelde a las normas sociales y ocultar bajo su facha un sentimiento profundo de inseguridad personal. El *pachuco mayor*, quien protagonizó *El rey del barrio*, escrita y dirigida por Gilberto Martínez Solares en 1949.

Tin-Tan se acompañaba de la música en todas sus experiencias en la trama, ya sea cantando, bailando y hasta dejándose llevar por la emotividad que la escena emitía. El aspecto musical era parte de su identidad. Como en algunos géneros y períodos del cine mexicano, en los que siempre ha estado presente una música que embellece al filme.

La guerra acaba justamente en el *alemanismo*, entonces en la misma medida que creció la modernidad, que se hicieron obras importantes como Ciudad Universitaria, como la carretera federal a Cuernavaca, hospitales, puentes, los multifamiliares, etcétera, también en esa medida creció la corrupción de los servidores públicos, el hampa, la delincuencia, etcétera; entonces hay como una visión más norteamericana de las cosas (...) Un personaje como *Tin-Tan* es un referente importantísimo de ese período, esta idea de tener como esta visión muy gringa del *tenkyu* y hablar en *espanglish*, etcétera, mucha ironía; incluso el mismo *Tin-Tan* utilizaba los diálogos para ironizar sobre lo que pasaba en el país o en la ciudad, por ejemplo, en la película de *El Ceniciento* hablan de los hoyos y de los baches que había, o en la película de *El Vizconde de Montecristo* cuando lo están torturando él dice: “No me estiren que no soy presupuesto”, ese tipo de cosas muy chistosas. Hablaban de la sociedad de ese momento. Entonces, en efecto hay una visión de Estado que cambia.⁷³

⁷³ Entrevista propia con Rafael Aviña, *op. cit.*

Así, payasos, mimos, imitadores, faranduleros y toda clase de representantes del bello arte de hacer reír han deleitado nuestro cine y al mismo tiempo han aportado su visión de la realidad mexicana. Desafortunadamente, “han sido desaprovechados. [...] la triste realidad es que de su trabajo casi nunca ha podido surgir lo que propiamente se pudiera llamar ‘una comedia excelente’: una buena película no sólo desde el punto de vista histriónico, sino también del cinematográfico.”⁷⁴

Y en palabras más explícitas, de Jorge Ayala Blanco:

Ninguna de las figuras famosas —el peladito *Cantinflas*, el pachuco *Tin-Tan*, el bobo *Manolín*, el arrabalero *Resortes*, el estrafalario *Clavillazo*, el norteño *Piporro*, el gordo andrógino *Capulina*— resiste un análisis detenido. Son personajes contruidos con una arcilla demasiado burda, episódicos, fácilmente desmontables, infantiles, sin mundo propio ni profundidad satírica.⁷⁵

2.6 Agustín Lara y su influencia en el cine mexicano

El baile de salón y el deleite en el cabaret era una cotidianeidad en las calles de la ciudad de México, de portes elegantes, copas y amigos de parranda. Realidad que el cine fue capaz de proyectar a la vista de todos, y esto con la ayuda de un hombre, el cual logró propagar su carrera musical y llegar a convertirse en un ídolo de México, en parte gracias a sus canciones hechas películas, a sus historias contadas por su música en la pantalla grande.

Agustín Lara marcó una etapa en el cine mexicano, la cual es conocida como “de cabareteras”. El sexenio de Miguel Alemán sería cinematográficamente recordado no sólo por sus buenas películas, sino por un género que proliferó en ese tiempo: el de las cabareteras. Es este mundo urbano, moderno, que trae a otro tipo de personajes: los

⁷⁴ Francisco Sánchez, *op. cit.*, p. 70.

⁷⁵ Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 225.

taxistas, los choferes de los camiones, los cabarets, los delincuentes, las ficheras, las rumberas, el bajo mundo de la ciudad, este México nocturno.

Entonces, “ese es el cine, más interesante de ese período y directores como Gavaldón, como Galindo, son los directores importantes de ese momento, Ismael Rodríguez con *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*. Aunque todavía el cine mexicano no se desprende de esta parte rural, ahí está el caso de *Dos tipos de cuidado*, que es una película del '52, por ejemplo. La comedia ranchera va de *Allá en el Rancho Grande* a *Dos tipos de cuidado*, definitivamente.”⁷⁶

Pero para conocer las cualidades de dicha época en nuestro cine, primero debemos involucrarnos con quien fue el autor y protagonista de ella. Lara nació en la ciudad de México en 1897, y murió el 6 de noviembre de 1970. Durante sus años de mayor producción musical, de 1925 a 1935, sus canciones se estrenaban constantemente, ocasionando con ello que se dudara de su creatividad, lo acusaban de comprar canciones a compositores desconocidos, para luego hacerlas suyas; sin embargo, la acusación nunca estuvo lo suficientemente probada.⁷⁷

El éxito del “flaco de oro” se debió a que sus canciones no estaban dirigidas a un público específico —o por lo menos así se percibía—, podían ser escuchadas en el hogar, sin aspavientos, a pesar de que sus letras estaban impregnadas del perfume extravagante de aquellos personajes de salón que la sociedad rechazaba indignada. Lara opinaba, en el libro ya citado de Paco Ignacio Taibo I, que la música ‘es del mundo del corazón y eso lo tenemos todos’.

Las canciones de Lara contenían ya todo un argumento, además interesante, por lo que despertó en los productores un afán inversor. Ahora los argumentistas se enfrentaban a la dificultad de convertir el argumento musical a un argumento cinematográfico. Para Lara, el hecho de que se hicieran filmes con el ambiente del cabaret capitalino apoyados en su música, era natural y hasta conveniente.

⁷⁶ Entrevista propia con Rafael Aviña, *op. cit.*

⁷⁷ Cfr. Paco Ignacio Taibo I. *La música de Agustín Lara en el cine*. Filmoteca UNAM, México, 1984, p. 11.

Por regla general se hace la película cuando ya la canción es famosa y se canta en todas las estaciones de radio y en todos los espectáculos. Los guionistas eran los profesionales sometidos a más presiones en estos casos y algunos de ellos eligieron una salida sencilla: la canción que daba título al filme, no participaba, verdaderamente, del argumento, sino en forma tangencial y por los pelos. (...)

Que se use el título de una canción como título de película, no significa siempre que la letra del cantar haya inspirado el hilo argumental del filme. En ocasiones, el guionista no encuentra en la canción los elementos necesarios y el título es solamente un gancho de taquilla.⁷⁸

Algunos ejemplos de canciones de Lara que se hicieron filmes son: *Santa, Novillero, Adiós Nicanor, Noche de ronda, Distinto amanecer. Palabras de mujer, Pervertida, Humo en los ojos, Carita de cielo, Pecadora, Señora tentación, Revancha, Aventurera, Víctimas del pecado, Solamente una vez, y La faraona*. Unas con mayor éxito que las otras, por supuesto, pero todas con la sensibilidad inconfundible de su autor.

A partir de 1936 el cine compra a Lara sus canciones, y en 1938 se comienza a utilizar su música en filmes internacionales, como *Tropic Holiday* de Theodore Reed, y en dos películas mexicanas, una de ellas, *Mientras México duerme* de Alejandro Galindo. En 1944 Walt Disney utiliza “Solamente una vez” en *Los tres caballeros* y Carlos Ramírez canta “Granada” en *Escuela de sirenas*. En 1947, José Díaz Morales volvió a emplear la misma canción en *Señora tentación*; de nuevo, en 1950, Fernando A. Rivero en *El pecado de ser pobre*, y aun aparece esta misma canción en *La vida de Agustín Lara*, de 1958.⁷⁹

Según la apreciación de Paco Ignacio Taibo I, una fecha clave en el desarrollo posterior de la moda de la década de los años cincuenta, es el 25 de febrero de 1949, día en que se estrena en la capital de nuestro país el filme *Salón México*, dirigido por Emilio Indio Fernández, con un argumento de Mauricio Magdaleno. “El llamado Salón México tenía ya una literatura e, incluso, una música que lo situaba dentro de los mitos populares de la ciudad...”⁸⁰

...Convirtiéndose éste en inspiración para la que podría ser, sin temor a exagerar, la obra más representativa de la época que Agustín Lara traería al cine mexicano, en la que

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 19 y 25.

⁷⁹ *Cfr. Ibidem*, pp. 12, 13, 51 y 52.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 15.

involucra sin duda toda su sensibilidad y su visión del comportamiento de la sociedad mexicana —al menos en la capital— en ese entonces.

Meses antes de morir, Agustín Lara entregó a Paco Ignacio Taibo I unas anotaciones para lo que podría ser un cortometraje sobre una de sus canciones. La idea era hacer varios de ese tipo sobre sus canciones, pero la única que escribió fue sobre “Gotas de amor”. Aquí se presenta un diálogo preparado por Lara y Taibo I para un programa de televisión que nunca se grabó:

¿Qué es el cine?

— *Una ventana.*

¿Abierta a qué mundo?

— *Al mundo al que se asoma la ventana de todo espectáculo: hacia el público.*

¿Qué prefiere, el cine en blanco y negro o en color?

— *Según, hermano. Para mis canciones quisiera siempre un mundo de grises o de tules muy suaves, de colores tenues. Lo que chilla me irrita.*

Cuando en la pantalla cantan sus canciones ¿usted qué hace?

— *Cierro los ojos y escucho.*

¿Qué película le hubiera gustado a usted hacer?

— *La película de una canción.*

¿A qué va al cine; a reír o a llorar?

— *A olvidar.*⁸¹

⁸¹ *Ibidem*, pp. 63-66.

CAPÍTULO 3

NUESTRO CINE Y SU MÚSICA: DECLIVE Y *FUGA*

En este tercer capítulo, se continúa con la historia del cine mexicano. Ahora, desde una época de estancamiento, también sobre los filmes censurados, la época de López Portillo como presidente de México, Alberto Isaac a cargo del cine nacional, los tiempos del presidente De la Madrid hasta Zedillo, sobre el llamado “Nuevo cine mexicano” e incluso se indaga un poco acerca del cine documental.

* * *

3.1 Estancamiento

1952 es el año en el que culmina el mandato de Miguel Alemán, y también en el que inicia una época funesta para la industria cinematográfica nacional. Un período de estancamiento que se extendió por aproximadamente dieciocho años, durante el cual el cine mexicano se enredaría en una crisis que marcaría la forma de hacer películas en nuestro país.

Esta etapa se caracteriza por dos vertientes: por un lado, se acentúa la ausencia de nuevos directores y la ambición de los productores privados que, frente a un mercado cautivo, se olvidan del cine de calidad; y por el otro, se realiza un cine con obras que pierden interés por parte del público al paso de los años y que, sin embargo, no se quedan del todo en el olvido gracias al contraste de calidad contrapuesto a la otra vertiente.

Respecto a la primera característica, algunos autores le llaman un “fenómeno de clonación”, de argumentos repetidos:

Se estableció como un quehacer cotidiano la excreción de un largo chorizo de obras mediocres que sólo obedecían, en su diseño y hechura, a unos pocos patrones o recetas argumentales, ya muy manidos. Es decir, los productores se convirtieron en

“reproductores”. Así, mientras el mundo entero se movía y se transformaba —y con él la expresión cinematográfica de todas partes—, aquí un mismo partido político ganaba todas las elecciones y, consecuentemente, el cine nacional se mantenía detenido, o sea empeñado en filmar siempre la misma película. ¡Fue el gran fenómeno de clonación!⁸²

Es en este punto donde surge un género cinematográfico como reflejo de la gran popularidad que su tema adquirió en la cultura mexicana, promovida sobre todo por la televisión mexicana: la lucha libre. Sin embargo, para desgracia y suma al declive del cine nacional, dicha temática no se supo tratar de manera que su calidad artística fuera correspondiente al amplio público ávido de ver a sus héroes en la pantalla grande. Quizás, simplemente la balanza se inclinó hacia la ambición comercial de los productores.

Tres sexenios abarcó este género, y en ninguno se vio mejora, incluso en la música que acompañaba, literalmente, estos filmes: siempre en función de segundo plano, del mismo tipo y tono, como *copia y pega* en cada obra. “Así, en tributo de la televisión, y con el apoyo frecuente de la máscara (eso parece solicitar la reflexión sociológica), los géneros de la violencia empezaron a ser muy aceptados por el público menos exigente del cine nacional.”⁸³

Asimismo, otros dos géneros acompañaron al de las máscaras: el de horror y el del western (confundible en México con las aventuras rancheras). Sin embargo, a pesar de la variedad, en palabras de Jorge Ayala Blanco: “El cine mexicano no ha sido una empresa artística que se distinga por el desbordamiento de la capacidad imaginativa. Lo insólito, como categoría de la poesía cinematográfica [...] es y sigue siendo un terreno baldío.”⁸⁴

Del mismo período, saltó a la pantalla el *rock and roll*, y México se llenó de *covers* norteamericanos, de sus estereotipos, de sus *looks*, de sus modos (paso esperado por el intercambio cultural con nuestro vecino y su influencia en prácticamente todos los ámbitos, aunque no con los mismos efectos para cada lado, por supuesto), con el toque especial de nuestros intérpretes.

⁸² Francisco Sánchez, *op. cit.*, p. 91.

⁸³ Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 193.

⁸⁴ Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 209.

La balada juvenil se abría su propio espacio en la mente de los mexicanos. Alberto Vázquez, Enrique Guzmán, César Costa, entre otros, lo encontraban en los corazones de las jóvenes de entonces, con el soporte de la pantalla en casi todas las películas de este género, y Johnny Laboriel sólo con alguna participación con su voz detrás de cámaras, en algún *sound track*. Se sabe bien de la influencia marcada de este género, como una época. Quizás un pequeño respiro para el cine mexicano, por su asimilación; en cuanto a su buen tino en calidad y originalidad, no se puede asegurar nada.

Posteriormente, crece en México la tendencia que ocasionó el triunfo de *El bueno, el malo y el feo*, de Sergio Leone. Se hacen historias de balazos en las que apuntalan figuras (en quienes surge la imagen del héroe que hoy llena de sangre nuestras mentes, aquel valiente, insubordinado y sometido a sus propias leyes), como Joaquín Cordero, Gastón Santos, por supuesto los hermanos Almada, y particularmente Antonio Aguilar —cuyas canciones adornaban sus películas, como en su tiempo lo hizo Pedro Infante y posteriormente Vicente Fernández, quien vio impulsada su carrera gracias a la producción cinematográfica.

Las películas se vuelven más comerciales, llega el color, son películas totalmente intrascendentes, de fórmulas y géneros muy populacheros, para fines de segunda, tercera y corrida; había todavía un cine interesante, pero era el menos. Este cine populachero, las películas de caballitos, las películas de luchadores, las películas de los cantantes rockeros... Estamos hablando entre mediados de los cincuenta y finales de los sesenta. Pero al mismo tiempo aparece un cine alternativo, independiente, experimental, que surge con el concurso de cine experimental en el '64-'65, la creación del CUPEC en el '63, coincide también con la obra de Luis Alcoriza que debuta como director, ese tipo de cine que se empieza a hacer a finales de los sesenta y que empiezan a aparecer productoras como Cinematográfica Marte, que aparecen películas como *Los Caifanes*, directores como el Perro Estrada, como Jorge Fons, Julián Pastor, toda una nueva generación de actores y directores, Jodorowsky también.⁸⁵

En breve se hablará a detalle sobre este desarrollo. Por el momento, es importante resaltar que es en la música vernácula donde el cine mexicano ha encontrado un punto de

⁸⁵ Entrevista propia con Rafael Aviña, *op. cit.*

apoyo efectivo, según lo ha comprobado su misma historia. En la memoria de nuestro pueblo, han quedado bien impregnadas las voces de los tres artistas ya mencionados. Aún hoy, no faltan sus canciones en los festejos improvisados y en los más formales. Generaciones lo han heredado desde hace ya tiempo, desde aquellas que vieron el nacimiento de estas melodías. Todo alimentado y enaltecido gracias al alcance de la pantalla grande, y de ésta a la chica.

A pesar de la calidad poco estimada en el cine de esta época y precisamente, en contraposición a ella, por la gran aceptación y popularidad de parte del público, algunos compositores mexicanos y españoles muestran interés en desarrollar su talento en el seno de esta industria, particularmente en las obras de Luis Buñuel, Emilio Fernández y Luis Alcoriza.

En el caso del *Indio* Fernández, colabora en diversas ocasiones con Antonio Díaz Conde, por ejemplo, en *La Perla* y *Pueblerina*; lo hace también con Francisco Domínguez en *Flor Silvestre* y *Río escondido*, entre otras; con Raúl Lavista en *Bugambilia*, y con Eduardo Moncada, en *Enamorada*, por mencionar los más representativos. Todos ellos “demuestran un temperamento romántico y un conocimiento del folclor mexicano indispensables para habitar los melodramas de Fernández”, con formas de intervención musical “más descriptivas que significativas e influidas por el cine norteamericano.”⁸⁶

Por su cuenta, Luis Alcoriza, con su trilogía de *Tlayucan*, *Tiburoneros* y *Tarahumara*, rescata la atención a provincia, a la sierra, al mar, al panorama más intrínseco y menospreciado de nuestra tierra. Trabaja con Serio Guerrero y Rubén Fuentes, ambos inclinados a la evolución musical desde la perspectiva compartida con Alcoriza. También recurre a Raúl Lavista.

En cuanto a Buñuel, trabaja del lado de Manuel Esperón en *Gran Casino*, *El gran calavera* y *La hija del engaño*; también lo hace con Gustavo Pittaluga en la que es quizás su obra más representativa, *Los olvidados*, en *Subida al cielo* y *Viridiana*. Asimismo, con el prolífico Raúl Lavista en *Real*, *Una mujer sin amor*, *El bruto*, *Abismos de pasión*, *El río* y la

⁸⁶ Francisco Sánchez, *op. cit.*, p. 64.

muerte y Simón del desierto; con Luis Hernández Bretón en *Robinson Crusoe, Él y La ilusión viaja en tranvía*; con Jorge Pérez en *Ensayo de un crimen*, y con Jesús Zarzosa en *La joven*.⁸⁷

A pesar de la vasta producción, y en desaprovechamiento de los talentos compositores que empezaban a proliferar —algunos ya con una carrera bien cimentada—, en México se adopta un estilo de hacer música para cine que incrementaría el declive ya previsto. Nicolás Echevarría lo resume de esta manera:

En México había cesado mucho la tradición de componer música para orquesta en películas, pasó por una época muy desafortunada en donde la música se menospreció enormemente en el cine mexicano [...] en comparación con la época de los treinta, los cuarenta, los cincuenta, donde había músicos increíbles como Raúl Lavista, que es tío de Mario, que hizo más de trescientas películas, pero hacía soundtracks para orquesta, digamos. Había incluso una sala en Churubusco que estaba dedicada exclusivamente a eso y había mucho trabajo para reunir orquestas completas, componer; músicos como Lavista, bueno, en otra época el mismo Revueltas, quien fue otro de los grandes compositores de la música del cine mexicano. Pero, desgraciadamente, esta tradición de escribir música para gran orquesta o para grupos de cámara, se acabó (...) y le siguió una época muy desafortunada, en donde se empezaron a utilizar organitos o sintetizadores de muy baja calidad, música hecha de computadora, digamos, que vino a acabar con esta gran tradición de músicos y de música para cine en México.⁸⁸

En respuesta a la tendencia de este cine llamado de estancamiento, es de esperarse que saltaran a escena otras ideas, a las que se les van sumando adeptos. Surgieron entonces, también, otros destellos de inspiración como complemento de aquella respuesta. Se abrieron los primeros cine-clubes y críticos especializados de tiempo completo; nació el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y entre 1964 y 1965, se organizó el Primer Concurso de Cine Experimental, certamen que sirvió de catarsis masiva para todos aquellos que acudieron.⁸⁹

El primer lugar del concurso se lo llevó el mediometraje *La fórmula secreta* de Rubén Gámez, una cinta netamente experimental, que algunos críticos la identifican como el *perro andaluz* mexicano, con un texto de quien tuviera la visión, la más profunda al parecer de

⁸⁷ Cfr. Carlos Colón Perales, *op. cit.*, p. 198.

⁸⁸ Entrevista propia con Nicolás Echevarría, productor, director y documentalista mexicano. Realizada en su estudio, en México, D.F., el 11 de octubre del 2011.

⁸⁹ Cfr. Francisco Sánchez, *op. cit.*, pp. 109 y 110.

quien escribe, de la realidad más íntima de México, la más guardada y más olvidada, la del campo... Juan Rulfo. Cuenta también con la participación de Jaime Sabines en la lectura de algunas líneas.

El segundo lugar del concurso lo obtuvo *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac, aquel personaje que marcó una etapa, para muchos importante, en la historia del cine mexicano, de la que se detallará más adelante. En este filme participa Luis Buñuel, quien interpreta al sacerdote del pueblo, y Leonora Carrington, como una de las mujeres que escuchan misa.

Por último, el tercer lugar fue para *Amor, amor, amor* cinta en la que Manuel Barbachano Ponce expresa su interés por la literatura mexicana contemporánea, y en la que se integran cinco filmes, con textos de Carlos Fuentes (*Un alma pura*, de Juan Ibáñez; *Las dos Elenas*, de José Luis Ibáñez), de Juan García Ponce (*Tajimara*, de Juan José Gurrola), de Inés Arredondo (*La sunamita*, de Héctor Mendoza) y de Gabriel García Márquez (*Lola de mi vida*, de Miguel Barbachano Ponce).

Dicho certamen* dio frutos benéficos para el cine nacional, no sólo sirvió para reconocimiento de muchos talentos al margen de las estructuras convencionales, sino que las ideas ahí expuestas no estuvieron peleadas con la taquilla. Además, también por ese entonces, en 1966, se organizó el Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos, del cual resultó que sólo uno de los textos llegaría a rodarse, *Los caifanes*, de Juan Ibáñez, por lo menos.

Surgió entonces un movimiento que tuvo en Alexandro Jodorowsky a su principal exponente, quien logró impactar en la juventud de entonces por medio de sus dos primeras experiencias filmicas: *Fando y Lis* y *El Topo*, al lado de su fotógrafo Rafael Corkidi —quien posteriormente rodaría sus propias obras. La primera estrenada en 1968, ya por demás un año de expresiones contestatarias en el país.⁹⁰ Pero antes de indagar acerca de esta etapa,

* El jurado estuvo compuesto por Efraín Huerta (por PECIME), Francisco de P. Cabrera (por el Banco Cinematográfico), Jorge Ayala Blanco (por Técnicos y Manuales), Luis Spota (por la Sociedad de Escritores), José de la Colina (por la UNAM), Adolfo Torres Portillo (por Autores y Adaptadores), Rolando Aguilar (por Directores), Manuel Esperón (por Compositores), Huberto Batis (por el INBA), Fernando Macotella (por la Dirección General de Cinematografía), Carlos Estrada Lang (por la Ampec) y por Andrés Soler (por la ANDA), quien además fungió como presidente del jurado.

⁹⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 113.

es preciso tratar sobre el fin de un estilo de cine que ha quedado bien guardado en la memoria de los mexicanos, el del ranchero-revolucionario.

La comedia ranchera, como otros llaman a este tipo de películas, perdió la fuerza con la que inició, naturalmente, incluso su molde original. En las últimas inscritas en el género se percibe un olvido de las reivindicaciones sociales para colarse al “modelo *holliwoodense* o para conformarse con la comodidad y limitaciones del folletín... Los orígenes de Fernando de Fuentes quedaban atrás y, en esta bajada en tobogán, resultó que en las películas posteriores sobre la revolución uno podía encontrar de todo, menos contenido revolucionario.”⁹¹

Cuando el nacionalismo ya no era una moda, cuando ya los músicos no componían de esa manera, el cine mexicano siguió adoptando esa música como su música oficial en el cine. Claro, coincide con la Época de Oro, en donde se hicieron muy buenas películas de reafirmación de la cultura y de ciertos valores mexicanos, aunque fueran totalmente ficcionados, como en las películas del *Indio* Fernández, cuyos indios no tienen nada que ver con los indios; en ese entonces el cine se nutrió de músicos muy importantes, y esta onda nacionalista continuó en el cine cuando ya no continuaba en la sala de conciertos. Pienso que los momentos más afortunados de la música del cine mexicano fueron éstos, los momentos de los músicos nacionalistas, después ya vinieron otros [...]⁹²

3.2 Filmes censurados

Si el tobogán en el arte del cine mexicano parecía ya trágico, esa tendencia tenía que rematar con una tragedia real, cruda, salvaje, inhumana. Una ola de sacudidas sociales que pasó por Francia, Estados Unidos, Alemania, Checoslovaquia, China, Suecia, entre otros, llegó también a México e inició su propio clímax oscuro en Tlatelolco. En el cine sólo se pudo tratar el tema en el ámbito primero de la clandestinidad y posteriormente en un estilo de ficción.

⁹¹ *Ibidem*, p 59.

⁹² José Navarro, “El diseño musical cinematográfico: entrevista con Nicolás Echevarría”. José Navarro, *et al. Música para cine. Cuadernos de estudios cinematográficos 4*, CUEC-UNAM, México, 2011, pp. 75-76.

El grito (primer largometraje del CUEC, documental dirigido por Leobardo López Aretche):

Que capturó esa represión brutal a cargo del Estado. Ellos salieron con las cámaras como armas y tuvieron que trabajar de manera clandestina. De hecho, en las escenas que se hicieron en Ciudad Universitaria cuando el ejército toma CU, la cámara iba dentro de una cajuela, quitaron la calavera para que la cámara pudiera captar todo eso. La película no se estrenó sino hasta el '76, o sea hasta que acabó el gobierno de Luis Echeverría se pudo ver la película. Claro, se vio de forma clandestina en algunos lugares, pero nunca se había visto con un público que no fuera el de la universidad.⁹³

También hubo dos películas que trajeron la atención al tema de la matanza del '68: *El cambio* (1971) de Alfredo Joskowicz, y *Canoa* (1975) de Felipe Cazals. Veintiún años después, llega a la pantalla grande la película *Rojo amanecer* (1989), dirigida por Jorge Fons. Como es de esperarse, su exhibición no fue autorizada de inmediato, incluso intentaron prohibirla. Sin embargo, como precedente sustantivo en la búsqueda de la libertad de expresión, la SOGEM determinó por unanimidad amparar jurídicamente la obra. Se logró exhibir.

En el cine mexicano, lamentablemente –y no es el único–, existe una característica que ya tiene un arraigo importante en la memoria del pueblo, y que parece ya costumbre: los filmes prohibidos. Y el cine independiente no se salva de esa transgresión. La película *El Brazo fuerte*, de Giovanni Corporal, pretendía hacer ver a todos el caciquismo rural y tuvo que esperar quince años para ser exhibida.

Otro caso, más grave aún, es el de *La sombra del caudillo*, filmada en 1960 y congelada durante treinta años. Con cinco presidentes como cómplices, en 1990 por fin se logra exhibir, mientras ya en todo ese largo período, su “condena” se vio minimizada gracias a que encontró un camino amplio a través del mercado negro y se convirtió en el título más solicitado.⁹⁴

Otro filme también censurado y tema de este trabajo es *Cabeza de Vaca* (1991), cinta con la que el director Nicolás Echevarría debutó en el cine de ficción, quien por fin la

⁹³ Entrevista propia con Rafael Aviña, *op. cit.*

⁹⁴ Sobre los filmes mencionados que sufrieron censura, cfr. Francisco Sánchez, *op. cit.*, pp. 138-140 y 142.

logró filmar “...al cabo de más de seis años de complicados preparativos y demoras inicuas ([...] un burócrata impidió la producción de la cinta en 1986). La cinta resultó no sólo un espectáculo rico, bello, original y sorprendente, sino un agudo atisbo de la paradoja del conquistador conquistado.”⁹⁵ —Se trata a profundidad más adelante.

Por otro lado, es imprescindible referirse aquí a una película que, aunque no pertenece a la misma época, es pionera al ser la primera en tratar por su nombre cada cosa, y, por supuesto, con su propia censura o castigo. *La Ley de Herodes* de Luis Estrada es casi un emblema nacional, lamentable y vergonzoso por la realidad de nuestro país. Se basa en un guion de Luis Estrada, Jaime Sampietro, Fernando León y Vicente Leñero, fechada en 1999.

A principios de noviembre de 1999, en un intento desesperado por parar en seco la expectación que la película estaba causando, unilateralmente, sin consultar a Luis Estrada ni a la coproductora Bandido Films ni a nadie, el titular de Imcine decidió dar un “albazó”, estrenándola por su propia cuenta en sólo dos salas, con pésimas copias y casi sin publicidad. Su intención era obvia: “quemar” la cinta.

[...] Finalmente, se acordó que Imcine vendería (a crédito, por supuesto) su parte a Estrada para que éste pudiera manejar con entera libertad la explotación de la película. De esta manera, ya distribuida por una empresa privada, el 18 de febrero de 2000, *La ley de Herodes* se estrenó sin cortes y con éxito de público en doscientas salas de todo el país.⁹⁶

Después de una dura represión, es de esperarse que los artistas fueran más cautelosos en su cinematografía. Entonces crece el ímpetu por realizar cine independiente, universitario, con cineastas como Felipe Casals, Jorge Fons, Paul Leduc, Arturo Ripstein, Alberto Isaac, entre otros; y se hacen experimentos con el cine de Alejandro Jodorowsky y Rafael Corkidi, por ejemplo. Parecía que aquella etapa de estancamiento veía su fin.

La administración entrante en el gremio cinematográfico, de Rodolfo Echeverría Álvarez,* proclamaba una apertura democrática, aunque entre los artistas cinematográficos

⁹⁵ Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 359.

⁹⁶ Francisco Sánchez, *op. cit.*, pp. 143 y 144.

* Actor y sindicalista en el gremio artístico, fue diputado en dos ocasiones, de 1952 a 1955 y de 1958 a 1961. Luis Echeverría, siendo presidente, lo nombró director del Banco Nacional de Cinematografía, cargo que ejerció de 1970 a 1976.

persistía el temor. Sin embargo, el apoyo a los cineastas en la autonomía de sus obras parecía por fin estar por encima de la voluntad de los que ostentaban el poder...

En ese momento, en los años setenta hay otra nueva visión del Estado de transformar. Fue como decir: "sí, la regamos", y el propio Echeverría, que fue uno de los principales conspiradores para la matanza del 2 de octubre, pensó que tomando una apertura en el cine eso iba a ayudar mucho y darles como voz y voto a los nuevos cineastas, algunos egresados del CUEC. Así es que aparece este llamado cine *echeverrista* que fue muy importante porque, además, en efecto, el Estado se encargó del cine, les dio como manga ancha para filmar a todos los jóvenes que estaban debutando que salían de las escuelas de cine, ya no eran directores que se habían fogueado en los foros de manera empírica, sino eran estudiantes que eran ya egresados de la única escuela de cine que había y por eso se crea la otra escuela de cine, que es el CCC, y además se crea la Cineteca en el '74.⁹⁷

El cine mexicano tuvo una promoción importante tanto en el propio país como en el ámbito internacional durante ese tiempo. En prácticamente todos los festivales y muestras había películas mexicanas. *Mecánica Nacional*, *La otra virginidad*, entre otras, eran recompensadas en las taquillas. Mientras tanto, Arturo Ripstein, con un guion de José Emilio Pacheco, mostraba el grado de madurez creadora de la nueva promoción en *El castillo de la pureza*, y Felipe Casals cerraba el sexenio con tres filmes exitosos (*Canoa*, *El apando* y *Las Poquianchis*).

3.3 Época de López Portillo

Para muchos, mejor dicho, para los amordazados y cegados durante el sexenio de José López Portillo, y para los que se han ocupado en desvelarlo, ésta fue la época del miedo. La hermana del presidente era puesta a cargo del cine nacional, cuando por todo lo que oliera a cine sentía desprecio. Retiró el apoyo estatal a los nuevos directores, detuvo los avances conseguidos por su antecesor, intentó cerrar la escuela de cine, acabó con el Banco Nacional

⁹⁷ Entrevista propia con Rafael Aviña, *op. cit.*

Cinematográfico y, como en todos los casos de la politiquería mexicana, puso en puestos clave a amigos y conocidos. En palabras de Paul Leduc, se trataba de una “labor de desmantelamiento.”⁹⁸

Precisamente durante su gestión, el 24 de marzo de 1982 las instalaciones de la Dirección de Cinematografía y de la Cineteca Nacional, en los estudios Churubusco, quedaron destruidas por un incendio. No sólo se perdió un acervo cinematográfico importante de la nación, sino, lo que es más lamentable, la muy probable pérdida de vidas humanas, “pues la impunidad oficial no dejó que se conociera la magnitud del siniestro.”⁹⁹

Dentro de toda esta persecución –incluso con detenciones de funcionarios capaces como Fernando Macotela, Bosco Arochi, Carlos Velo, Jorge Hernández Campos, entre los más castigados al lado de Rafael Corkidi,* entre otros–, alzó la cabeza un solo ciudadano para denunciar y exigir públicamente la renuncia de la “señora Margarita”. Esfuerzo de gran valor, que no quedó sin sus represalias correspondientes. No se dio dicha renuncia.

Se comenzó entonces a realizar cine sencillo, sin tramas intelectuales profundas, con la responsabilidad devuelta a los empresarios de cumplir con su cuota anual de películas. Sólo algunas producciones de calidad se colaron entre las productoras oficiales, pero a partir de julio de 1979 se acabó con esa iniciativa. Muchos cineastas se quedaron sin trabajo, algunos buscaron financiamiento privado, otros acudieron a cooperativas, aun a universidades y grupos políticos. Es decir, se realizaba cine independiente.

La gestión de Margarita López Portillo resultó calamitosa. Rodeada de consejeros culturales con una muy inculta idea del cine, una idea atrasada y desdeñosa, y de otros movidos por voracidades inconfesables, la directora de RTC dio por segura la incompetencia de los nuevos realizadores mexicanos. Trató por ello de propiciar un retorno a la llamada época de oro con un cine “familiar” que ya no iba con los tiempos [...] También creyó en la salvación del cine mexicano por famosos realizadores extranjeros invitados a filmar en el país. No logró contratar a Federico Fellini, como se propuso, pero sí a otros que hicieron en México películas tan costosas como inútiles para el cine nacional (Campanas rojas y Antonieta). Mientras tanto, se oponían grandes obstáculos a las carreras de los mejores cineastas del país.¹⁰⁰

⁹⁸ Cfr. Francisco Sánchez, *op. cit.*, pp. 174 y 175.

⁹⁹ Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 306.

* Acusados por medio del amarillismo informativo, la amenaza y la persecución. Tiempo después fueron exonerados y rehabilitados en el régimen de Miguel de la Madrid.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 304 y 305.

3.4 Alberto Isaac a cargo del cine mexicano

Para muchos, se abría la oportunidad de una nueva esperanza para el cine mexicano. El presidente Miguel de la Madrid era paisano y amigo de Alberto Isaac, en quien se ponía todo el ánimo de impulsar, ahora sí, la producción cinematográfica nacional.

Sin embargo, la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) se le encargaría a un total desconocido en el ámbito del cine: Jesús Hernández Torres. Mientras a Alberto Isaac se le delegaba a hacerse cargo de la Dirección de Cinematografía, la cual sólo tenía por función la de oficina censora. Isaac se dedicó entonces a: autorizar la exhibición de todas las películas mexicanas que habían sido prohibidas en los últimos meses del sexenio anterior, aunque se le alentaba con la promesa de que pronto se crearía un instituto de cine.

Surge entonces en los jóvenes de formación universitaria una convicción común de tomar al cine como una extensión que expresaría su rebeldía social e inconformidad con la estética de lo producido hasta entonces. Surge el Grupo Nuevo Cine, con: José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens.¹⁰¹

Juntos lanzan un manifiesto firmado por personas involucradas en el ámbito de distintas ramas, en el que consideran como objetivo principal la superación del estado deprimente del cine mexicano.

Esperan contar con el apoyo de público consciente, y lo obtienen. Para dejar bien planteadas sus diferencias con el medio periodístico que los rodea editan una revista, Nuevo Cine, que constituye la plataforma de sus ideas y se convierte en el breviario del conocedor cinematográfico a nivel mexicano [...] para imponer sus opiniones y divulgar con eficacia sus conocimientos recientemente adquiridos, no retroceden ante el uso de la provocación.¹⁰²

¹⁰¹ Cfr. *Ibidem*, p. 235.

¹⁰² Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, pp. 293 y 294.

Por fin, el 25 de marzo de 1983, se publicó en el Diario Oficial de la Federación el decreto de la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), con Alberto Isaac como su director. Un logro a medias de una idea propuesta años antes por Julio Bracho y por el Grupo Nuevo Cine, entre otros. La función principal del nuevo instituto era alentar la producción estatal (parcial o totalmente) de un buen cine.

Sin embargo, se interpusieron dos inconvenientes: el primero, la crisis económica surgida en el año anterior que llevó a bajas presupuestarias para el cine, y el segundo:

Fue asunto de miopía y voracidad burocráticas: en vez de hacer del instituto un instrumento cultural de relativa autonomía, se le subordinó a la dirección de RTC y, por lo tanto, a la Secretaría de Gobernación [...] y aun pareció que la creación de los institutos de radio y televisión, junto con el del cine, más atendía a un prurito de simetría burocrática que a una necesidad real.¹⁰³

El recién formado instituto se desmoronaba, sin lograr alcanzar los propósitos originales con los que se planeó. Pasó a ser una oficina de contabilidad, auditoría y estadística, según el descontento general, que más bien estorbaba a las empresas fílmicas estatales. Alberto Isaac presentó su renuncia, la cual no le aceptaron con el argumento de que “todo se arreglaría”.

Mientras Manuel Bartlet, Secretario de Gobernación en ese entonces, proclamaba la eficacia de la política gubernamental en comunicación, Alberto Isaac se enfrentaba a funcionarios que casi nada sabían de cine y sí mucho de politiquería. Isaac declaraba:

Nuestro país no tiene ninguna política de comunicación. En mi opinión, la forma de combatir los problemas es enfrentarlos. Hay elementos excelentes en el gobierno, pero la degradación que se ha ido dando ha sido tal que todo lo bueno se confunde con la grisura. Es la invasión del cáncer de la burocracia institucional. Hay gente buena, nacionalista, capaz, y sin embargo prevalecen los malos sobre los buenos... El nuestro es un sistema con zonas de corrupción que, por más que uno lo quiera, no es posible detectarlas, probarlas, castigarlas.¹⁰⁴

Evidentemente, aceptaron su renuncia inmediatamente después de esta declaración, sólo tuvo que esperar a su sucesor: Enrique Soto Izquierdo. Se necesitaba

¹⁰³ Cfr. Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 330.

¹⁰⁴ Francisco Sánchez, *op. cit.*, pp. 188 y 189.

alguien que siguiera el plan gubernamental. Alberto Isaac, por su cuenta, fue bloqueado financieramente, como pudo produjo algunas películas, mientras ayudaba con servicios de estudio y laboratorio, en coproducciones, etcétera. Contribuyó también a solventar experimentos de video, mantener activo el Centro de Producción de Cortometraje, incluso a detener a quienes buscaban cerrar el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y, por medio de sus gestiones, la Cineteca Nacional resurge el 27 de enero de 1984.

Asimismo, colaboró en convocar y organizar el III Concurso de Cine Experimental, competencia “de inmediato calificada por los opinantes como anacrónica, obsoleta y sucedáneo decepcionante de lo que debería ser una política real de producción, pero que en términos concretos, dadas las circunstancias, prometía dar ocasión para que muchos jóvenes burlaran la inmovilidad esterilizadora a que la crisis parecía condenarles.”¹⁰⁵ En contraposición, su sucesor, Enrique Soto Izquierdo, había declarado al recibir su nombramiento como director del Imcine, con toda franqueza, no saber nada de cine. Así las cosas.

3.5 Tiempo desde De la Madrid hasta Zedillo

Aquel cine de poca calidad y aceptación entre los críticos serios del país, el de *las ficheras*, tendría ahora en el sexenio de Miguel de la Madrid un fruto con las mismas consecuencias. Esta vez *los albures* abundaban en las pantallas del público mexicano. Aun hoy, a pesar de lo poco que aportan dichas películas, en el ámbito artístico, así como en el caso de *las ficheras*, existe un grupo lo suficientemente numeroso de espectadores que ven con agrado estas cintas.

Todavía hasta finales de los setentas se hacen cosas muy interesantes, pero ya en ese período en donde entra López Portillo y sobre todo Miguel de la Madrid, el cine fue un horror; pero destaca sin embargo el cine independiente de esos años ochenta. Aparecieron pocas películas, pero muy importantes como *Motel* de Mandoki, *Nocaut*

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 194.

de José Luis García Agraz, *Redondo* de Raúl Busters, *El costo de la vida* de Rafael Montero, *Lola* de María Novaro del '89.¹⁰⁶

Por otra parte, como una evolución de lo que ya se había hecho de cine de vaqueros y forajidos, y aprovechando la creciente suma de paisanos en el país del norte, en la pantalla grande de México empezaron a proliferar temas sobre migración, contrabando y narcotráfico. Aparecen entonces las figuras más representativas de este género: los hermanos Mario y Fernando Almada.

Podríamos preguntarnos de qué manera fue que en México creció tanto la violencia y el tema del narcotráfico y, lo que es peor, su aceptación o casi orgullo entre los jóvenes contemporáneos, al grado de querer imitar en actitudes (incluso con “el sueño” de lograr el mismo estatus social de los que burlan la ley, dan rienda suelta a sus placeres y caprichos porque pueden, porque gozan de una riqueza exorbitante).

Quiero hablar de la torpeza del gobierno. Los hechos muestran que a Miguel de la Madrid no le interesa el cine, que no sabe para qué sirve, que ignora que muchos de los problemas en los que está inmerso el país se deben al atraso y a la falta de apoyo a esta industria. No hay pueblo en el mundo más necesitado del cine para lograr su desarrollo espiritual que el mexicano.¹⁰⁷

En el sexenio de Ernesto Zedillo, vio su consumación la estrategia de desmantelamiento iniciada con José López Portillo. La Compañía Operadora de Teatros fue privatizada, los Estudios América pasaron a manos de Televisión Azteca, y los Estudios Churubusco se convirtieron, a la vista de especialistas, en el “elefante blanco” del Centro Nacional de las Artes. Aunque hubo por lo menos una acción de provecho para el cine mexicano: la Cineteca Nacional y el Imcine pasaron de la Secretaría de Gobernación a la de Educación.

Ignacio Durán Loera quedó a cargo del Imcine, por medio del cual diseñó una estrategia publicitaria para aliviar la mala imagen del cine hecho en México. La llamó: “Nuevo cine mexicano”. Lo que para muchos es en realidad un movimiento utópico, ya que en realidad “no hubo tal nuevo cine mexicano, no había una industria, las películas que se

¹⁰⁶ Entrevista propia con Rafael Aviña, *op. cit.*

¹⁰⁷ Palabras de Alejandro Galindo, cineasta, publicadas en *La Jornada* del 18 de febrero de 1988. Citado en: Francisco Sánchez, *op. cit.*, p. 200.

hacían eran diez, doce películas al año.”¹⁰⁸ El propósito fundamental era que el cine mexicano creciera en presencia en las taquillas, su fin era el *marketing*.

Desaparecen entonces las ficheras y los albures y, por otro lado, algunos cineastas buscan su progreso en otro país (como Alfonso Cuarón, Luis Mandoki y Guillermo del Toro). Se da paso al reemplazo de aquel cine “para pobres” con el de “los yuppies”, género bautizado como *light*, por su tono ligero y tratamiento superficial. Los elementos característicos del nuevo cine serían advertidos y clasificados con la película que quedó como emblema: *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1998).

Otros éxitos taquilleros del mismo grupo, y que en la opinión general de los dedicados al cine merecen una buena aceptación artística, son: *Cilantro y perejil* (Rafael Montero, 1996), *La primera noche* y *La segunda noche* (Alejandro Gamboa, 1997 y 2000, respectivamente), *Por la libre* (Juan Carlos de Llaca, 2000), *Vivir mata* (Nicolás Echevarría, 2000) y *El segundo aire* (Fernando Sariñana, 2001).

3.6 El Nuevo cine mexicano

La vida cotidiana en México, en las zonas urbanas, es muy acelerada. Bullicio, prisa, ruido, todos corren y parece que no alcanza el tiempo para nada, por lo que hay que hacer todo rápido, incluso las cosas más simples y necesarias. Todo arte refleja de manera fundamental aspectos de la vida de una sociedad. En el caso del cine, éste se proyecta ahora como reflejo no sólo de este país, sino de la característica común en el mundo: velocidad, simplicidad, practicidad. Nuestro cine se ha hecho partícipe de dicho reflejo, de manera natural.

En efecto, una nueva manera de contar historias, que finaliza con un momento clave que yo creo que son tres las películas importantes y trascendentales entre el '99 y el nuevo milenio, coincide con la llegada de Fox: Amores perros del '99, de González Iñárritu, La Ley de Herodes del '99 del hijo del Perro Estrada, Luis Estrada, y Perfume de violetas, que se empieza en el '99 y se termina en el 2000 de Maryse Sistach; eran películas sumamente realistas para hablar un poco de la nota roja cotidiana: la

¹⁰⁸ Entrevista propia con Rafael Aviña, *op. cit.*

violación, los feminicidios, todo ese tipo de temas que no estaban en el candelero todavía, o que estaban en la vida real como el caso de las muertas de Juárez, pero eran temas que no se trataban.¹⁰⁹

Este espectáculo, hablando ya en términos generales, de “vértigo y estruendo”, encuentra su predecesor, como se puede deducir fácilmente, en Hollywood. “Tenemos que aceptar que el cine estadounidense —¡ni modo! — ha formado un público con una preferencia: le gusta lo rápido. Estamos en el siglo de la velocidad.”¹¹⁰ Sin embargo, habría que pensar qué tan benéfico para la industria del cine es esta situación. ¿Cómo ha cambiado ahora la percepción de la música en una película? ¿Qué tanto se puede hablar de una evolución respecto a la música en el cine mexicano? ¿Qué impacto o funcionalidad refleja ahora la música de un filme en quien la mira?

Una de las cosas que más ha demeritado al cine en los últimos años ha sido su banda sonora. Yo veo películas de los cuarentas y están mucho mejor hechas a nivel de sonido, como diseño de sonido, que las modernas. Me atrevería a decir que la mayoría de la música de cine es bastante mala en la actualidad, en lugar de ayudar distrae, por ejemplo.¹¹¹

A pesar de la tan grande aceptación y gusto del público que se refleja en las taquillas para estos filmes, existe un punto que a la larga será una coyuntura para músicos, técnicos, incluidos directores y cineastas, y hasta para la misma industria cinematográfica no sólo a nivel nacional: cada vez es mayor la pendiente en detrimento de la industria fílmica respecto a la música. No sólo en lo que respecta a su elaboración o incrustación, sino también en la calidad musical o de banda sonora de las películas producidas y en el desarrollo profesional de los “músicos de cine”.

Ahora hay gente que se dedica a hacer música para cine, hay músicos que se aventuran en la cinematografía, pero que tú digas, hay músicos de cine, no, no puede haberlos, habría que irse a Hollywood. ¿Cómo dedicarse a la música de cine? ¿para qué, para hacer una película cada seis años? Así no puede haber gente que se dedique de manera seria, pues yo creo que un músico de cine es tan serio como un músico de concierto, el problema es que no tiene la oportunidad de trabajar de manera constante. Lo mismo pasa con los directores [...] somos artesanos, entre otras cosas, y si uno no está

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ Bertha Navarro. Citado en Francisco Sánchez, *op. cit.*, p. 267.

¹¹¹ José Navarro, “El diseño musical cinematográfico: entrevista con Nicolás Echevarría”, en José Navarro, *op. cit.*, p. 77.

trabajando en el oficio, pierde el toque. Es mucho mejor cuando hay una producción constante de películas, porque se crean realmente artistas todo el tiempo: fotógrafos, escenógrafos, directores de arte, músicos para cine, escritores.¹¹²

Actualmente, ya se han realizado esfuerzos que se pueden traducir en pequeños pasos —o muy grandes en comparación con lo que se había hecho respecto al tema de la música de cine—, como el Taller de Composición Musical para Cine que inició en 2006 y una serie de conferencias y reuniones de los involucrados en el medio que podrían derivar en una colaboración conjunta junto con las instituciones pertinentes, en busca de solventar un camino próspero para la industria cinematográfica mexicana.

Pero, ¿cómo se vislumbra el porvenir del cine mexicano?

Triste, complicado porque se ve que al nuevo gobierno no le interesa el cine, no está en sus planes, la gente que está en el área de cultura se ve que no tiene mucha idea, no solamente de cine sino de la cultura en general, entonces no creo que... Si uno ve los guiones, lo que se está haciendo, sí hay un trabajo interesante, sí hay gente que está tratando de hacer cosas importantes, el problema es que no se ve que vaya a haber mucho apoyo. Simplemente, uno de los principales, si no es que el principal festival que es Morelia, no le dieron apoyo por primera vez en este año [2019], entonces eso te habla de cómo el cine no les interesa. Entonces, la situación sí se ve triste, pero eso no quiere decir que no haya creatividad, hay mucha creatividad, hay mucha gente que está haciendo cosas muy interesantes y yo creo que esta creatividad va a tenerse que ver, justo como se ha visto en otros momentos, de forma independiente. Por ejemplo, hay películas como las de José Luis Valle, que son películas excepcionales como *Las búsquedas* o *Workers*, que son películas hechas prácticamente sin apoyos del Estado, y que son películas notables, extraordinarias.¹¹³

3.7 Cine documental

Cabe incluir este apartado como un paréntesis antes de profundizar en las formas y métodos de los protagonistas del cine tratados aquí (directores y compositores). El cine documental ha podido ir abriéndose camino en pequeños formatos y en algunos casos, en

¹¹² *Ibidem*, pp. 77 -78.

¹¹³ Entrevista propia con Rafael Aviña, *op. cit.*

ciertos grupos específicos de público, “empieza a cobrar muchísima fuerza, un festival como Morelia empieza a lanzar justamente este tipo de cine, que es el cine documental, el cortometraje y este tipo de cine de ficción en donde aparecen directores como Amat Escalante, como Reygadas, como Alan Coton. La visión del cine cambia por completo, ya es un cine que tiene que ver más con el cine independiente, experimental, contemplativo.”¹¹⁴

Como obras emblemáticas del género, en cuanto a la producción mexicana y sólo tomadas de entre otras, según su impacto en el público mexicano, se puede mencionar: *Rigo: una confesión total* (de Víctor Vío y Bosco Arochi), que trata sobre las exitosas giras del entonces cantante de moda Rigo Tovar —cabe mencionar que se trata del único largometraje documental mexicano que ha resultado un éxito en taquilla. Tiempo después, el mismo Bosco Arochi intentaría crear algo similar con el grupo, no menos famoso y exitoso, “Los Tigres del norte”, pero los populares “tigres” se sentían más atraídos por el cine convencional. Obviamente, pensando en una mayor aceptación por parte del público y una mejor distribución.

Cabe mencionar el documental de José Buil Ríos y Maryse Sistach, que sorprendió entonces, como una “reivindicación estética y testimonial del material fílmico [...] cine casero que asciende a la categoría de documento o de obra de arte”, según lo expresa Francisco Sánchez; que es una serie de vistas que José Buil Berenguer, abuelo del primero, tomó entre 1925 y 1940; el resultado: *La línea paterna* (1995).

Otros documentales que son parteaguas también para el cine documental, en este caso también por su calidad artística. *María Sabina, mujer espíritu* (1978) y *Niño Fidencio, el taumaturgo de Espinazo* (1980), ambas de Nicolás Echevarría, quien “apareció ya como un creador que hacía descansar su efectividad expresiva en un mirar capaz de develar lo mágico y lo extraordinario en la cotidianidad del mundo físico.”¹¹⁵

Existe un carácter diferente en el documental. Bueno, yo tuve muchos más recursos cuando hice la ficción, cosa que en un documental es impensable. En un documental generalmente usas música ya grabada [...] Y, claro, como la cuestión de los derechos en México todavía está medio en el aire, todo mundo se fusila a todo mundo, y se pasan los derechos por el arco del triunfo. [...] les sale mucho más barato eso que contratar a

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ Francisco Sánchez, *op. cit.*, p. 236.

un músico y hacer música original. Generalmente lo que hacen es contratar gente que musicalice la obra. En mi caso, yo he hecho las dos cosas, he hecho música original, también para documentales, pero ha sido mucho más modesta: tres o cuatro instrumentos nada más, o un grupo de cámara...¹¹⁶

Nicolás Echevarría

¹¹⁶ José Navarro, "El diseño musical cinematográfico: entrevista con Nicolás Echevarría", en José Navarro, *op. cit.*, p. 78.

CAPÍTULO 4

LOS DIRECTORES Y LOS MÚSICOS DE CINE

En este capítulo, se presentan ideas de personas que han tenido una amplia experiencia en el proceso de musicalización en el cine, tanto directores como músicos. Se inicia con las palabras de los directores, después se continúa con los músicos especializados en cine. También se indaga sobre cómo sería el cine sin música y al final se ofrece una sección en la que se cita de manera textual las opiniones de los expertos en estos ámbitos, divididas implícitamente en temas generales.

Actualmente, parece que la filmografía mexicana está abriéndose paso en la aceptación internacional, aunque existe el riesgo de que se termine por adoptar el estilo *hollywoodense*, como ya se ha hecho en otras épocas. Sin embargo, el cine mexicano sigue atravesando por una “depresión en lo que a la producción se refiere... y resulta casi una lotería el poder participar en producciones interesantes.”¹¹⁷

Sin embargo, lo alentador entre todo esto es que siguen apareciendo creativos y se sigue produciendo cine en nuestro país. En este capítulo se centra la atención en las formas y estilos de los que hacen posible la fusión de la imagen y la música: los directores y los compositores (aunque claro está que no son los únicos, pero se trata sólo de ellos por así convenir a nuestro enfoque). Incluso se vislumbran datos acerca de la personalidad de algunos de ellos y lo más importante, su perspectiva en ideas sobre la creación cinematográfica.

* * *

¹¹⁷ Lucía Álvarez, “El compositor en el teatro y en el cine”, en José Navarro, *op. cit.*, pp. 65-66.

4.1 Los Directores

Para toda persona que dedica su vida a generar obras artísticas, cada aspecto y experiencia particular en su vida es un elemento más que contribuye a darle forma y personalidad a su obra. Tenemos el caso de Nicolás Echevarría,* de quien se toma como primero por haber conjugado en su vida los dos aspectos que tratamos en este trabajo: música y cine.

Estudió dos años de arquitectura y tres de música, en sus propias palabras una increíble confusión vocacional que se le despejó al entrar directamente al cine... “Finalmente, el cine es una mezcla de arquitectura —la escenografía, el manejo del espacio— y de música.”¹¹⁸ Esta mezcla entre arquitectura y música, lo ha llevado a fomentar un buen entendimiento con los músicos con los que trabaja.

Quando entré a hacer cine, tuve la sensación de que gran parte o una etapa importante del estudio del cine yo ya la había abordado a través de la música; pienso que hay muchas cosas muy similares en estos ámbitos. Por ejemplo, todo lo que es la forma, la estructura y el análisis musical se puede aplicar al cine [...] siento que el estudio de las formas musicales se puede aplicar perfectamente a la estructura narrativa del cine, a la estructura aristotélica que divide la narración en tres partes —exposición, desarrollo y conclusión—; y obviamente eso me ayudó muchísimo para poder trabajar con los músicos [...]¹¹⁹

Siguiendo la idea de Nicolás Echevarría, para él es fundamental que un director de cine conozca muy bien las formas musicales, la historia de la música, el desarrollo de los instrumentos a través del tiempo, etcétera. “Pienso, pues, que el análisis musical, el estudio de las formas musicales, el estudio de la orquestación, por ejemplo, son importantes, y son cosas muy sencillas. [...] Y ya poniéndose muy estrictos, considero importante que todo director entienda lo que es la lectura musical.”¹²⁰

Quando quien estructura el filme completo tiene estas capacidades, entonces la obra resultante puede ser maravillosa, aunque contenga en ella sólo unos pequeños brotes

* Director de la película que se tomará como base en este trabajo, “Cabeza de Vaca”.

¹¹⁸ José Navarro, “El diseño musical cinematográfico: entrevista con Nicolás Echevarría”, en José Navarro, *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 68.

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 74-75.

musicales. El hecho de no utilizarla, si se cuenta con su dominio, no quiere decir que le haga falta algo al filme, por el contrario, puede significar que se le conoce tan bien que se sabe perfectamente cuándo hay que utilizarla y en qué momentos hay que prescindir de ella.

En el caso de su documental *María Sabina* (1979), el mismo Nicolás Echevarría cuenta que es un poco más difícil la musicalización de este tipo de obras, ya que se puede caer en el vicio de repetir lo que ya está muy visto, o escuchado, porque existen muchos estereotipos. Sin embargo, Echevarría, junto con Mario Lavista (quien alguna vez fue su profesor de música), han querido darle la vuelta a eso.¹²¹

En el siguiente capítulo, que trata sobre la película *Cabeza de Vaca*, se podrá notar esa insistencia en no repetir los estereotipos de filmes sobre la época prehispánica. Parecería muy difícil lograr salirse de la misma tendencia, pero ése es el reto “irse a lo más contemporáneo, a lo más moderno, para describir algo que es muy antiguo, una música muy antigua.”¹²²

Otro caso particular, es el de Santiago Ojeda, quien señala la importancia de que el director, aunque con pocos conocimientos musicales o nulos, como en el caso de Luis Estrada, permanezca en constante comunicación con el musicalizador, atento siempre a los momentos del filme en los que no se incluirá música, en los que se debe acentuar y también en inevitable discusión en los que sí se incluiría.

El mismo Ojeda se refiere a Alejandro Gamboa, como alguien a quien “le gusta estar ahí, aunque él sí tiene más contacto con la música porque de chavo tenía su grupo, no estudió, pero tocaba, y es una persona muy musical. Y él sí tiene más claro lo que quiere, me da ideas: me remite por ejemplo a música de otros compositores, como Danny Elfmann, que hace mucha música para cine y a él le gusta mucho. Entonces escuchamos música, me pone discos y me dice: ‘Me gustaría algo como esto’...”¹²³

Entonces, con una conclusión bastante simple, pero que resume el trabajo en conjunto del director con el musicalizador:

¹²¹ Cfr. Entrevista propia con Nicolás Echevarría, *op. cit.*

¹²² *Ibidem*, p. 71.

¹²³ José Navarro, “Coloreando escenas con sonido: entrevista con Santiago Ojeda”. José Navarro, *et al. Música para cine. Cuadernos de estudios cinematográficos 4*, CUEC-UNAM, México, 2011, p. 35.

Y, bueno, las cosas específicas, la instrumentación, por ejemplo, la hago yo. Pero con Alejandro sí trabajo más sobre propuestas tuyas concretas, como un tempo más bien rápido para una secuencia o un tempo lento. Y aunque con Luis la comunicación se daba en un nivel más abstracto y en el caso de Alejandro en términos más concretos, hay un común denominador: terminamos quitando cosas.¹²⁴

Ahora bien, como es de esperarse, existen distintos puntos de vista acerca de los alcances de un director según los mismos músicos. Para algunos, como Joaquín Gutiérrez Heras, no es necesario que el director deba poseer un conocimiento profundo del lenguaje musical. Lo que sí debe caracterizarlo, es un buen instinto auditivo, no sólo para la música, sino para todos los sonidos de su película. Aunque, naturalmente, el escuchar música de todo tipo es una gran ayuda.¹²⁵

Y como debe esperarse, no es sencilla la relación profesional entre dos artistas. Lo único que los une es el filme y aquellos rasgos compartidos en su personalidad, o un lazo amistoso:

Gutiérrez Heras:

El trabajo con el director es una especie de tanteo entre ambas partes. La situación más molesta para mí se da cuando el director quiere una copia de alguna música que ha oído o que está de moda. Los verdaderos estímulos no provienen del director, sino de la película misma (en el mejor de los casos).¹²⁶

Antonio Zepeda:

Mi 'tipo ideal' de director es aquel que confía en ti lo suficiente como para no estarte atosigando y que tenga la suficiente claridad como para guiarte en un momento dado. Algo importantísimo que debe tener es espíritu musical, o por lo menos muy buena disposición [...]

Los colaboradores con que pueda contar un cineasta son importantísimos, pueden ser definitivos; encontrar quién le interprete correctamente el pensamiento es fundamental para un director, hay demasiados factores en juego, hay demasiada gente

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ Flavio González Mello, "Entrevista a Joaquín Gutiérrez Heras". José Navarro, *et al. Música para cine. Cuadernos de estudios cinematográficos 4*, CUEC-UNAM, México, 2011, pp. 7-8.

¹²⁶ *Idem.*

involucrada. No debe haber errores en ningún departamento, porque un error conlleva a otro irremediablemente.¹²⁷

4.2 Los Músicos de cine

La música en un filme pertenece a éste, sin importar si fue escrita especialmente para él o tomada de algo ya grabado, ya que cumple un propósito dentro de la película. Sin embargo, existe controversia respecto a qué es lo mejor en el quehacer cinematográfico. Para poder tener mejor claridad y un punto de vista más preciso, se debe citar a los expertos en ello.

Según Juan Mora, resulta fácil seleccionar piezas o pedazos de ellas e insertarlos en la película, a manera de que lo señala como una actitud un tanto conformista o simplista. Para él, con una decisión así se ignora que esas piezas tomadas son obras artísticas terminadas y completas en sí mismas, que no fueron pensadas para acompañar una cierta imagen... “probablemente dentro de esa estructura musical haya elementos que nos funcionan, pero hay elementos que van a ir en contra: empieza la canción conocida y cuando va a cantar el vocalista, desaparece rápidamente el sonido y el espectador que conoce esa canción se queda esperando.”¹²⁸

Por otro lado, existe otra postura respecto al uso de obras musicales ya grabadas. Para varios compositores y musicalizadores, no existe conflicto en ese tema, en el filme mismo se pueden encontrar las necesidades musicales, sean compuestas específicamente para esa obra o como una pieza totalmente desvinculada con la obra cinematográfica. Entre los que concuerdan con esta idea se cuenta a Fernando Eimbcke¹²⁹, por ejemplo.

Lo adecuado para cierto filme no se puede encapsular en reglas o en un recetario, es siempre creativo, tiene que ver más con la intuición y sensibilidad de quien coloca la música y de quien decide al final su inclusión. Así que todo depende en primera instancia

¹²⁷ José Navarro, “El sonido prehispánico en el cine: entrevista con Antonio Zepeda”. José Navarro, *et al. Música para cine. Cuadernos de estudios cinematográficos 4*, CUEC-UNAM, México, 2011, p. 27.

¹²⁸ José Navarro, “El ambiente sonoro de un espectáculo audiovisual: conversación con Juan Mora”. José Navarro, *et al. Música para cine. Cuadernos de estudios cinematográficos 4*, CUEC-UNAM, México, 2011, p. 87.

¹²⁹ Benito Espinosa, “Hacia la integración audiovisual de la música: tres entrevistas (entrevista a Fernando Eimbcke)”. José Navarro, *et al. Música para cine. Cuadernos de estudios cinematográficos 4*, CUEC-UNAM, México, 2011, p. 112.

del filme en sí: “Todo lo que miras en una producción te está diciendo algo, incluso hay que darle su espacio al silencio, hay escenas que tienen más efectividad si transcurren en silencio.”¹³⁰

Como ya se ha dicho, es un trabajo en conjunto, muy fino por el impacto que tiene. Idea que Andrea Borbolla sostiene: “Es muy importante para mí que la música sea un apoyo, no que se dispare y se vuelva algo con una complejidad que no viene al caso, entonces sí es importante irlos guiando, al mismo tiempo que ellos te vayan aportando, porque al fin y al cabo ellos son los músicos, no tú; es por tanto un trabajo en conjunto.”¹³¹

Ahora, el resto de la colaboración para realizar un filme consiste en la manera en que se coordinan ambos protagonistas. Existen casos, como el de Nicolás Echevarría y Mario Lavista, en los que naturalmente surge una conexión funcional artística que resulta en una necesidad de trabajar juntos siempre o en repetidas ocasiones, ya que ambos llegan a conocer muy bien las inclinaciones de cada uno.

Javier Álvarez:

Cuando le pusimos música a la película, utilizamos discos. Memo [Guillermo del Toro], por ejemplo, decía: ‘Aquí necesitamos algo lento’, y yo decía: ‘No, necesitamos algo rápido, o más lento.’ Y los dos escogimos los discos, la música; algunos eran trozos de composiciones mías, algunos eran fragmentos de Agustín Lara, de música de otras películas, pero lo hicimos juntos. Además, lo hicimos juntos y decidiendo dónde iba cada pedazo de música; y no creas que estuvimos de acuerdo siempre; en general el desacuerdo fue, curiosamente, que Memo quería mucha más música de la que yo quería, para superar un poco los problemas que él veía de continuidad.¹³²

Flavio González Mello:

En el caso de la música compuesta específicamente, yo no quería que hubiera música aparte de la que ponen lo personajes en discos. Aunque también estaba consciente de que probablemente al final, viendo ya el corte de la película, podría sentir la necesidad de musicalizar ciertos momentos; pero de entrada no quise hacerlo porque quería experimentar hasta qué punto la historia podía funcionar sin música. Cuando vi el primer corte de la película, hubo gente que me sugirió al verla que en ciertos momentos podrían enfatizarse ciertas cosas con música, y yo finalmente decidí no aferrarme a esa idea inicial si veía que en algunos momentos podía funcionar la música. Entonces llamé a Manuel Lino, con quien ya había trabajado en una obra de teatro —aunque era algo

¹³⁰ José Navarro, “El sonido prehispánico en el cine: entrevista con Antonio Zepeda”, en José Navarro, *op. cit.*, p. 28.

¹³¹ Citado por: Benito Espinosa, “Hacia la integración audiovisual de la música: tres entrevistas (entrevista a Andrea Borbolla)”. en José Navarro, *op. cit.*, p. 109.

¹³² José Navarro, “La invención de Cronos: entrevista con Javier Álvarez”. José Navarro, *et al. Música para cine. Cuadernos de estudios cinematográficos 4*, CUEC-UNAM, México, 2011, p. 15.

totalmente distinto, porque ahí eran canciones—, y como teníamos la misma formación, hablábamos más o menos en los mismos términos, yo le expliqué a grandes rasgos qué momentos pensaba que podían llevar música y qué tipo de música, y él se ciñó bastante a lo que le propuse, incluso me enseñó propuestas de música que tenía en el cajón y algunas las recuperamos y las re trabajamos porque me gustaron, otras no.

Un elemento que él retomó para trabajar fue la idea de jugar un poco con la Marcha nupcial, dado que la película trata de una boda y esa música se iba a escuchar al final. Entonces le pedí que a la manera de lo que hacen en Brazil (Terry Gillian, 1985), que todo el tiempo está sonando la misma música de distintas maneras, tomara el tema de la marcha nupcial y viéramos en qué momentos podía entrar, de maneras diferentes, siempre con una orquestación o un ritmo distintos. Y, al final, sucedió algo que según he leído y platicado sucede frecuentemente: teníamos más música de la que la música necesitaba. Entonces, quitamos algunas piezas.¹³³

4.3 El cine sin música

Resulta confuso, hasta contradictorio, que los propios músicos tan solo contemplen la idea de que no haya música en un filme, o de evitarla lo más posible. Sin embargo, se debe considerar también que no se trata sólo de colocarla arbitrariamente, sino de diseñar la manera que más convenga a las necesidades estéticas y narrativas de la obra en cuestión.

Según Joaquín Gutiérrez Heras, hace cincuenta o cuarenta años se abusaba más de la música que actualmente. Pero quizás lo que sucedió fue sólo un cambio de plataforma. Ahora la heredera es la televisión. Y recomienda a los directores incipientes: “Las posibilidades de la música en el cine, si es que no se han agotado, han sido ya suficientemente exploradas. Mi recomendación sería que experimenten más con el silencio que con la música.”¹³⁴ Y después añade: “me atrevo a decir que en muchos casos la mejor música es la que no está (como en el cine de Buñuel).”¹³⁵

El realizador ruso Andrei Tarkovski “lo apoya” al decir que teóricamente el cine bajo su forma más pura debería poder arreglárselas sin música (aunque él jamás aplicó ese principio). Sin embargo, “el tiempo del filme sería menos misterioso, menos imprevisible

¹³³ Benito Espinosa, “Hacia la integración audiovisual de la música: tres entrevistas (entrevista a Flavio González Mello)”. José Navarro, *et al. Música para cine. Cuadernos de estudios cinematográficos 4*, CUEC-UNAM, México, 2011, p. 105.

¹³⁴ Flavio González Mello, “Entrevista a Joaquín Gutiérrez Heras”, en José Navarro, *op. cit.*, p. 10.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 9.

[...] En los filmes en que la música está ausente o apenas presente, se echaría en falta lo que ésta también aporta: su silencio.”¹³⁶

Sin embargo, existe también la postura que se contrapone. Para Juan Mora no es creíble que la mejor música de cine es la que no se escucha, más bien piensa que debe evitarse distraer al espectador de la percepción de la película: “la música es parte integral y debe ser tratada como eso; claro, para la función que se le asigne. Y su función no es corregir los defectos de la imagen: que como en la escena la actuación resulta poco dramática, entonces le metemos unos violines para que quede claro que es romántica, no, ésas son cuestiones que hay que resolver visualmente.”¹³⁷

Siguiendo el ejemplo de Tarantino, algunos realizadores tienden cada vez más a vestir sus películas, de manera parcial o total, con música ya existente, de entre la más popular. Algunos teóricos se preguntan alarmados: ¿Se trata de una moda efímera o de un rechazo a la creación musical original? Lamentablemente, ésa es la realidad. Se está perdiendo cada vez más el provecho de talentos musicales de composición para el medio que es, me atrevería a decir, el más importante o por lo menos el más costoso y lucrativo en la sociedad; además, el que más influencia ejerce en los espectadores, por las ideas impregnadas en las historias ahí contadas.

Si se trata de comprender la razón, pues se puede concluir que no es más que la consecuencia del estilo de vida que nuestra civilización ha ido adoptando desde hace ya tiempo. Ahora se trata de que todo lo producido salga de la fábrica lo más rápido posible y que haya retribución en un alto porcentaje al menor tiempo, con la menor inversión y el mayor impacto en quienes los consumimos.

Sin embargo, aún quedan quienes le otorgan a la música cinematográfica original la dignidad que se merece. Se trata de un actor más, según compositores franceses, que aporta una poesía suplementaria al universo de un cineasta.¹³⁸ A algunos de ellos todavía

¹³⁶ Michel Chion, *op. cit.*, pp. 32-33.

¹³⁷ José Navarro, “El ambiente sonoro de un espectáculo audiovisual: conversación con Juan Mora”, en José Navarro, *op. cit.*, pp. 87-88.

¹³⁸ *Cfr. Idem.*

les interesa la música original, ya sea por crear un sentimiento específico, que una música ya grabada haga recordar otra cosa.¹³⁹

4.4 De la propia voz de los expertos

Parece pertinente ahora, con toda la información de la que hemos participado, abrir una sesión de sugerencias y opiniones de aquellos que han dedicado su vida al tema que tratamos de escudriñar. Así que por el momento se habrá de “callar” para escuchar de su propia voz los puntos que, de manera general, pueden guiar en la comprensión del ritmo, tono y timbre de la música de cine:

“En el cine, el compositor debe ser un hombre abierto a todas las culturas”. Así definía Nino Rota, hermano de creación y doble musical de Fellini, su estatuto: el de un creador, músico, que debe ser capaz de expresarse a través del universo de otro creador, realizador.

(Stéphane Lerouge)¹⁴⁰

Aunque el trabajo del músico de escena comienza cuando la obra ha sido montada o cuando la película ha sido filmada, es importante involucrarse en el proyecto desde el principio del mismo; esto nos permite digerir ampliamente el libreto, el cual es conveniente leer y releer varias veces, contagiarse con las indicaciones del director y la presencia de todos los demás elementos; debemos conocer los antecedentes y comenzar a dar forma a nuestro trabajo...

(Lucía Álvarez)¹⁴¹

El proceso de composición comienza desde la primera mención del proyecto... cualquier frase del guion, cualquier imagen, cualquier sugerencia del director, puede ser el gatillo de la imaginación.

(Antonio Zepeda)¹⁴²

Es deseable que el músico de escena realice lecturas muy profundas de sus libretos y guiones para poder determinar una serie de factores que lo llevarán a decidir qué clase de música desea escribir,

¹³⁹ Benito Espinosa, “Hacia la integración audiovisual de la música: tres entrevistas (entrevista a Andrea Borbolla)”, en José Navarro, *op. cit.*, p. 108.

¹⁴⁰ Stéphane Lerouge. *Música y cine: un dúo que se exporta. Una nueva generación emerge*. Disponible en: <http://www.diplomatie.gouv.fr>, “Label France” No. 36, 07/1999 Dossier, noviembre 2006.

¹⁴¹ Lucía Álvarez, “El compositor en el teatro y en el cine”, en José Navarro, *op. cit.*, p. 64.

¹⁴² José Navarro, “El sonido prehispánico en el cine: entrevista con Antonio Zepeda”, en José Navarro, *op. cit.*, pp. 27-28.

cuál será la más adecuada y establecer las normas de estilo que prevalecerán en su trabajo, aun para determinar qué instrumentación u orquestación será la más apropiada.

(Lucía Álvarez)¹⁴³

Existen otros factores que será necesario tomar en cuenta, antes de comenzar nuestro trabajo, factores como: quién es el director del proyecto y cuál es el trazo que ha seleccionado para realizarlo, qué ambientación tendrá la obra, cuál es la situación temporal que ha sido decidida, y todo aquello que nos pueda orientar y llevar de la mano, para hacer un trabajo lo más adecuado posible.

(Lucía Álvarez)¹⁴⁴

... es muy importante que tengas conocimientos de lo que es el lenguaje cinematográfico... cómo el cine sintetiza a través del corte el tiempo, cómo al haber un corte que se sucede luego de una situación, y pasas a otra situación, el espectador intuye que ha habido una transferencia de tiempo, es decir, que es el día siguiente o un día antes y no te lo necesita decir nadie, tú solo como espectador lo intuyes.

(Javier Álvarez)¹⁴⁵

... cómo justificas un corte, por ejemplo, con la música; cómo al hacer un rompimiento del tempo a la mitad de una pieza o de una nota, varían todas las características de esa toma... dónde cortar, en un tiempo fuerte, tiempo suave, tiempo semisuave; dónde dejar que entre una melodía o un instrumento importante, a la mitad de la toma, con la conciencia del movimiento del personaje; y después en la mezcla, qué tanto quiero que la escuche el espectador, que sea consciente... Yo creo que es un aprendizaje importante, porque aparte de saber sobre música, hay que aprender a hacer producción musical: saber mezclar.

(Juan Mora)¹⁴⁶

... el músico talentoso de escena es aquel que es 'adecuado', y utilizo la palabra 'adecuado' sin menoscabo de lo que esto implica, es decir: el compositor podrá ser brillante, pero adecuado; discreto, pero adecuado; invariablemente debe caminar con la obra y no fuera de ella, con todas las libertades y limitaciones que ella le imponga y aun así permanecer siempre 'adecuado'.

(Lucía Álvarez)¹⁴⁷

¹⁴³ Lucía Álvarez, "El compositor en el teatro y en el cine", en José Navarro, *op. cit.*, pp. 60-61.

¹⁴⁴ *Idem.*

¹⁴⁵ José Navarro, "La invención de Cronos: entrevista con Javier Álvarez", en José Navarro, *op. cit.*, pp. 18-19.

¹⁴⁶ José Navarro, "El ambiente sonoro de un espectáculo audiovisual: conversación con Juan Mora", en José Navarro, *op. cit.*, p. 93.

¹⁴⁷ Lucía Álvarez, "El compositor en el teatro y en el cine", en José Navarro, *op. cit.*, pp. 60-61.

Si un músico te dice: 'A ver, tú pásame la película y yo te entrego la partitura en dos semanas', ¡por favor!, ¡no, gracias! Mejor la compongo yo, sería más sencillo. Porque sí es necesaria una colaboración, un respeto mutuo...

(Juan Mora)¹⁴⁸

Lo ideal es trabajar con un director que está seguro de lo que quiere realizar, que en realidad coordine el trabajo con conocimiento, de ahí su gran responsabilidad.

(Lucía Álvarez)¹⁴⁹

Todo compositor sabe que sobre una melodía determinada no puede cantar letras totalmente opuestas, o en todo caso diferentes. No por ello la música deviene sospechosa de arbitrariedad, ya que, en este caso, es la asociación particular de música y libreto lo que crea un sentido preciso, y no una especie de identidad entre la música en sí y el contenido del libreto.

(Michel Chion)¹⁵⁰

... siento que uno puede ser un músico con una formación y que esa formación no te sirve mucho a la hora de hacer cine, o te sirve y a la vez no te sirve; es como tocar guitarra acústica y guitarra eléctrica: no tienen nada que ver y sin embargo las dos se afinan igual y tocando una podrías tocar la otra. Pasa lo mismo con la composición de música para cine: por supuesto que tienes que saber música, pero ya a la hora de hacer la música como que tienes que pensar distinto...

(Santiago Ojeda)¹⁵¹

... la experiencia te enseña mucho, te empiezas a enterar cómo es todo... tú puedes cuidar ciertas cosas en cuanto al arreglo, o en cuanto a la mezcla, y finalmente, a la hora de armar las pistas, de conjuntar la música, los incidentales y el diálogo, de pronto la música queda tan allá, que todo tu esfuerzo no se nota. Son cosas que vas aprendiendo.

(Santiago Ojeda)¹⁵²

La diferencia fundamental estriba en la forma de canalizar la imaginación; cuando uno hace música para un documental o una película de ficción, existen necesidades específicas de duración de la música, del ambiente que debe tener, a veces hay que grabar los sonidos contra imagen, quizá ya el director tiene una idea de cómo debe ser la música, en fin, muchísimos detalles deben ser considerados.

(Antonio Zepeda)¹⁵³

¹⁴⁸ José Navarro, "El ambiente sonoro de un espectáculo audiovisual: conversación con Juan Mora", en José Navarro, *op. cit.*, p. 91.

¹⁴⁹ Lucía Álvarez, "El compositor en el teatro y en el cine", en José Navarro, *op. cit.*, pp. 60-61.

¹⁵⁰ Michel Chion, *op. cit.*, p. 29.

¹⁵¹ José Navarro, "Coloreando escenas con sonido: entrevista con Santiago Ojeda", en José Navarro, *op. cit.*, p.36.

¹⁵² *Ibidem*, p.37.

¹⁵³ José Navarro, "El sonido prehispánico en el cine: entrevista con Antonio Zepeda", en José Navarro, *op. cit.*, p. 26.

Tal vez el mejor aprendizaje sea sentarse en una sala de conciertos y escuchar a Wagner, a Mozart o a Penderecki.

(Juan Mora)¹⁵⁴

Como el actor, el compositor de cine es reclamado a menudo para lograr un efecto que alguien ha apreciado en una obra anterior suya, efecto que no tiene ninguna razón para no volver a utilizar. Y como también sucede con el actor, a veces se encasilla, por su propio éxito, en un perfil que no forzosamente corresponde a la paleta de sus capacidades.

(Michel Chion)¹⁵⁵

Aunque es curioso, hacer música para cine no tiene nada que ver con componer obras musicales, sea música seria y elaborada, una canción, o un arreglo, pues en el cine tienes que tomar en cuenta la imagen... no puedes hacer algo muy elaborado, muy rico, musicalmente, si eso va a distraer de las escenas.

(Santiago Ojeda)¹⁵⁶

... en la práctica hay música pobre o mal hecha que puede 'funcionar' en combinación con la imagen cinematográfica, y esto propicia la aparición de muchos compositores para cine cuyos productos no valen gran cosa.

(Joaquín Gutiérrez Heras)¹⁵⁷

... en algunas ocasiones he desarrollado en obras de concierto ideas que surgieron al escribir música de cine. Casi todas estas ideas provienen de películas documentales...

(Joaquín Gutiérrez Heras)¹⁵⁸

Lo padre de la música para cine es que aunque queda muy bien en el contexto de una película, finalmente si la separas lo que queda es música: muy elaborada, poco elaborada, o simple, pero es música.

(Santiago Ojeda)¹⁵⁹

¹⁵⁴ José Navarro, "El ambiente sonoro de un espectáculo audiovisual: conversación con Juan Mora", en José Navarro, *op. cit.*, p. 93.

¹⁵⁵ Michel Chion, *op. cit.*, p. 307.

¹⁵⁶ José Navarro, "Coloreando escenas con sonido: entrevista con Santiago Ojeda", en José Navarro, *op. cit.*, p.36.

¹⁵⁷ Flavio González Mello, "Entrevista a Joaquín Gutiérrez Heras", en José Navarro, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ José Navarro, "Coloreando escenas con sonido: entrevista con Santiago Ojeda", en José Navarro, *op. cit.*, p.39.

El compositor, en la realidad... no está ahí para complacer a nadie ni para realizar servilmente una idea todopoderosa nacida del cerebro de otro. Está ahí para contribuir a una obra de la que nadie, incluido el autor-director, es capaz de conocer totalmente sus contornos por adelantado, sino que tiene vida propia y tiende hacia un objetivo.

(Michel Chion)¹⁶⁰

... cuando se tiene toda la libertad creativa, uno puede optar por cualquier alternativa e irse en cualquier dirección según lo dicte la inspiración. Paradójicamente, esto último no necesariamente es lo mejor. A veces las limitaciones te obligan a tomar ciertas directrices por las que uno no optaría y que a la larga se convierten en todo un filón creativo al obligarte a hacer ciertas cosas que normalmente no harías.

(Antonio Zepeda)¹⁶¹

... creo que para otros compositores podría ser también un campo de investigación, sobre todo por sus características sociológicas, por las relaciones que se generan dentro de la producción de una película, que te enseñan a volverte más humilde y a entender que no nada más es tu arte lo que importa, sino que tu arte es una pieza más en el trabajo colectivo.

(Javier Álvarez)¹⁶²

... en México había una tradición increíble de músicos de cine: Raúl Lavista, Díaz Conde..., había grandes músicos; grababan con orquestas, contra pantalla, había toda una tradición, música fantástica, hasta que llegaron los improvisadores: les echaban la película e improvisaban con un organito, ahí contra pantalla, y eso le dio en la madre a toda esta producción maravillosa.

(Nicolás Echevarría)¹⁶³

Así pues, el creador de la música de cine es a menudo poco conocido, y no se le concede forzosamente el mérito de su investigación y evolución, como a un actor que desaparece detrás de sus cambios de papel.

(Michel Chion)¹⁶⁴

Obtener una propuesta de calidad, musicalmente hablando, se transforma en un reto fascinante o en ocasiones desquiciante. Hay que aprender a salir victorioso con lo poco que se pueda conseguir, no caer en depresiones o frustraciones desgastantes y enfrentarnos con anticipación a las siguientes preguntas: ¿cuánto se va a tener de presupuesto total?, ¿cómo se va a distribuir?, ¿cuántos músicos puedo emplear?, ¿qué sala de grabación será la más conveniente?, ¿cuánto

¹⁶⁰ Michel Chion, *op. cit.*, p. 304.

¹⁶¹ José Navarro, "El sonido prehispánico en el cine: entrevista con Antonio Zepeda", en José Navarro, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶² José Navarro, "La invención de Cronos: entrevista con Javier Álvarez", en José Navarro, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ Michel Chion, *op. cit.*, p. 308.

tiempo invertiré en grabar, mezclar y ecualizar mi trabajo?, ¿usaré sonido acústico, electrónico o mixto?
(Lucía Álvarez)¹⁶⁵

... en las películas siempre hay una necesidad fundamental que es la de los productores. Y, bueno, es muy válido, porque finalmente es su cuello el que está bajo la guillotina, y el del director.
(Javier Álvarez)¹⁶⁶

En nuestro medio laboral y en nuestra realidad económica, los proyectos teatrales y cinematográficos salen adelante casi de milagro. En nuestro país, tanto el cine como el teatro no son una industria, no existe la oferta y la demanda como en los países industrializados, también debemos estar conscientes de que no lograremos sobrevivir dedicados sólo a esta profesión.
(Lucía Álvarez)¹⁶⁷

... México es muy diferente, por ejemplo, a Hollywood. En Hollywood un director más o menos conocido recibe muchos guiones, una cantidad enorme, y se da el lujo de escoger entre quince o veinte proyectos. En México no es así, no hay realmente una industria, cada película es una aventura. Tampoco hay gran cantidad de músicos, ni de guionistas, ya no digamos de fotógrafos. Pienso que en México la solución a este problema es que uno encuentre gente afín con la cual trabajar muy bien.
(Nicolás Echevarría)¹⁶⁸

¹⁶⁵ Lucía Álvarez, "El compositor en el teatro y en el cine", en José Navarro, *op. cit.*, p. 65.

¹⁶⁶ José Navarro, "La invención de Cronos: entrevista con Javier Álvarez", en José Navarro, *op. cit.*, pp. 17-18.

¹⁶⁷ Lucía Álvarez, "El compositor en el teatro y en el cine", en José Navarro, *op. cit.*, p. 65.

¹⁶⁸ José Navarro, "El diseño musical cinematográfico: entrevista con Nicolás Echevarría", en José Navarro, *op. cit.*, pp. 70-71.

CAPÍTULO 5

CABEZA DE VACA, EL PARADIGMA

En este último capítulo, se trata de plasmar de manera progresiva la relevancia de la película *Cabeza de Vaca* y su análisis y reflexión sobre las características que la hacen paradigmática en el cine mexicano. Para iniciar, se describe la manera en que fue concebida la obra por parte del director; después, se indaga sobre el contexto y los preparativos en la realización del filme. Posteriormente, se abre un tema como entre paréntesis, en el que se esboza acerca de la época de la Conquista española en tierras americanas y el libro en el que está basada esta película.

Se continúa enseguida con una descripción en palabras del propio director acerca de lo que ocurre con el filme al darse por terminado. Para concluir lo referente a la realización de la obra, se presentan los argumentos que respaldan llamar a esta obra como un paradigma. A continuación, se indaga en dos teorías como base para ampliar el análisis sobre la película en cuestión: El sentido de la música en el cine, de Sergei M. Eisenstein y La fusión de horizontes, de Hans-Georg Gadamer.

Y, por último, se propone una interpretación personal de parte de quien escribe, a manera de diálogo entre la música, los diálogos y acciones de los personajes, sobre algunos episodios del filme que se consideran esenciales para comprender lo profundo del mensaje.

* * *

En la historia del cine mexicano se han producido filmes que bien pueden ser dignos de tomarse en cuenta como modelos o precursores de estilos y formas estéticas representativas de nuestra cinematografía. Sin embargo, existen casos particulares que, por sus características, circunstancias, cualidades, incluso por el mensaje implícito en ellas y su impacto a nivel internacional, merecen un reconocimiento especial.

Entre ellos, *Cabeza de Vaca* se distingue por diversos aspectos, los cuales se desglosan a lo largo del presente capítulo y por medio de su reflexión en cuanto a nuestro tema central que es la música cinematográfica y a las necesidades de nuestro cine como industria, el lector podrá deducir el motivo por el que esta película es tomada como un caso muy especial. La cual aporta al cine mexicano un punto de referencia para las producciones posteriores y principalmente para los involucrados en los procesos de elaboración de un filme.

5.1 La inspiración

Nicolás Echevarría nació en Tepic, Nayarit. Desde los 14 años empezó a mostrar interés por la música, en esa primera etapa con clases de piano, y eso, la música, lo llevaría consigo durante toda su carrera, marcando su formación y estilo como el “documentalista del mágico mundo indígena de nuestro país” —como lo nombra José Navarro.¹⁶⁹

En su vida se conjugan distintas formas de expresión artística, plástica, incluso espiritual, con las que se armaría de las herramientas necesarias para amalgamar en un estilo propio, homogeneizar y nutrir su particular enfoque de contemplación de la realidad, en una madurez de expresión, lo cual ha llevado a horizontes de los que se puede suponer jamás imaginados.

Su primer alimento más sólido fue la Arquitectura, carrera que sólo cursó por dos años y de la que desertó debido a su impulso por la música... “mi madre me compró un piano eléctrico, de lo cual ella se arrepintió toda su vida porque según ella esto fue lo que causó mi deserción de la escuela de arquitectura.”¹⁷⁰

¹⁶⁹ José Navarro, “El diseño musical cinematográfico: entrevista con Nicolás Echevarría”, en José Navarro, *op. cit.*, p. 67.

¹⁷⁰ Entrevista propia con Nicolás Echevarría, *op. cit.*

Se trasladó entonces a la ciudad de México con la firme convicción de que su profesión era la música e ingresó al Conservatorio Nacional, en el taller de composición de Carlos Chávez...

Al principio fue un poquito frustrante porque la mayoría de los estudiantes que estaban en el Conservatorio tenían una educación ya muy avanzada, muchos de ellos eran jóvenes, mucho más jóvenes que yo, que sabían mucho más que yo, que habían tenido un entrenamiento previo mucho más que yo, y bueno, yo me tuve que apurar mucho, no estaba tan preparado como ellos. Pero finalmente, después de un año de estudiar en el Conservatorio y de siempre estar convencido de que mi carrera en la música iba a ser de compositor, me inscribí, me aceptaron más bien, en el taller de composición...¹⁷¹

Se trataba como de un grupo de élite dentro del mismo Conservatorio. El director de dicho taller era entonces Héctor Quintanar y fue ahí donde Echevarría conoció a quien sería su compañero de profesión en muchos trabajos hasta la actualidad: Mario Lavista, quien fungía como asistente de Quintanar, además de ser su maestro en algunas materias. Juntos formaron un grupo de improvisación de música contemporánea, en el que tocaban “instrumentos convencionales de una forma no convencional”, al que llamaron “Quanta”.

Posteriormente, el entonces joven Nicolás decidió no dedicarse más a la música y viajó a Nueva York... ahí “fue que yo empecé a realizar, a hacer cinematografía y demás, pertencí a un taller de cine que se llamaba ‘Millenium’ y ahí empecé a filmar, primero en 16 mm, en las calles, haciendo de alguna manera como ensayos sobre fotografía, etcétera.”¹⁷² Lamentablemente, ese material se perdió.

A su regreso a México después de un año de experiencia en Nueva York, realizó su primer cortometraje documental y su primera colaboración con Mario Lavista, el resultado fue *Judea, Semana Santa entre los Coras* (1973).

Como yo no llevaba sonidista en esta filmación de *Judea*, Mario y yo decidimos generar todos los sonidos de esta película en el laboratorio de música electrónica del Conservatorio Nacional de Música, que en esta época estaba recién inaugurado... aprovechamos los dos esta deficiencia de que no habíamos realmente grabado música en locación y toda la música se hizo en el laboratorio de música electrónica, y fue un experimento que yo creo muy afortunado, yo pienso que mi primera película es una de

¹⁷¹ *Idem.*

¹⁷² *Idem.*

las mejores películas que yo he realizado... y creo que una de mis mejores colaboraciones con Mario.¹⁷³

Al parecer, desde el principio ambos, Echevarría y Lavista, se acomodaron muy bien en el trabajo mutuo, lo que los llevó después a colaborar en muchos trabajos más, entre ellos: *María Sabina, mujer Espíritu* (1979), como su primer largometraje y *Niño Fidencio, taumaturgo de Espinazo* (1981). Con estas dos obras, “Echevarría demostró que el documental sí puede tener aceptación masiva, toda vez que ambas cintas se exhibieron con éxito en salas comerciales.”¹⁷⁴

La obra de este arquitecto-músico-cineasta comprende en su mayoría el género documental, como, además de los ya mencionados: *Hikuri Tame, peregrinación del peyote* (1975), *Hay hombres que respiran luz* (1976), *Los conventos franciscanos en el antiguo señorío Teochichimeca* (1976), *Flor y canto* (1978), *Teshuinada, Semana Santa tarahumara* (1979), por la que le fue entregado el Ariel por mejor documental en 1980; así como *Poetas campesinos* (1980), *Los enemigos* (1989), *De la calle* (1989), *De película* (1989) y *La pasión de Iztapalapa* (1994).

En 1983 fue becado por la “Rock Foundation” con el fin de realizar una serie de televisión de cinco documentales, en conjunto con el antropólogo Alan Lomax, para la Universidad de Columbia, sobre la diversidad cultural de Estados Unidos. Asimismo, realizó también, para Televisa, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, en colaboración con Octavio Paz, y para editorial Clío *Madero vivo*, *La sucesión presidencial* y *La Cristiada*.¹⁷⁵

Gracias a su formación musical, incursionó también en la realización de la música y el sonido con Claudio Isaac para *El día que murió Pedro Infante* (1982). En 2001 dirige la que es su más reciente película de ficción *Vivir mata*, en la que trabajó el guion junto con Juan Villoro. En 2004 se encargó de la elaboración de una serie de tres documentales titulada *Maximiliano y Carlota: I El sueño imperial; II El poder y la alcoba, y III Tragedia en*

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ José Navarro, “El diseño musical cinematográfico: entrevista con Nicolás Echevarría”, en José Navarro, *op. cit.*, pp. 67-68.

¹⁷⁵ *Cfr.* Manuel González Casanova y Virginia Medina Ávila, *Escritores del cine mexicano sonoro*. En: <http://escritores.cinemexicano.unam.mx>. (Página dedicada a reunir la información de los escritores del cine mexicano desde 1930 a 2000), septiembre 2019.

Querétaro.¹⁷⁶ Y en 2014 realizó su documental más reciente: *Eco de la montaña*, una mirada más a los pueblos autóctonos de nuestro país.

En la mayoría de sus trabajos, Nicolás Echevarría permite que se vislumbre su inclinación por retratar o tratar de comprender el nexo que existe entre las personas, sobre todo las de grupos aborígenes, con Dios, con lo Divino. Se puede interpretar que mientras este artista muestra en la pantalla la necesidad religiosa del hombre, al mismo tiempo él mismo intenta descubrir su propio camino en el entendimiento de lo atemporal, de lo elevado, de lo más profundo de nuestro ser, de lo eterno e inefable... de aquello que nos motiva a mirar hacia arriba en busca de respuestas o de consuelo.

Se puede decir que la formación de Echevarría lo ha llevado a una madurez en su perspectiva y su proyección de las formas, de los fondos, los tonos, los ritmos y melodías, colores y matices de la realidad que cada uno percibimos, pero que, sin embargo, la mayoría no alcanzamos a explicar y expresar de una manera que podamos mostrarle a alguien más cómo se ve la realidad desde nuestro lugar.

5.2 Contexto y procesos

Nicolás Echevarría:

*Un músico, sobre todo en esta época, debe conocer la música. El que un músico de repente se ponga a improvisar y piense que puede innovar con la ayuda de los instrumentos modernos... es engañoso pues son recursos muy limitados cuando el músico no tiene una técnica realmente muy fundada.*¹⁷⁷

En 1985, al regresar de sus colaboraciones en Estados Unidos para la Universidad de Columbia, Nicolás Echevarría dirigió *San Cristóbal, monumentalidad de la plástica mexicana*, y en el mismo año le fue otorgada la beca de la Fundación “John Simon Guggenheim”, con el proyecto de realizar el que fuera su primer largometraje de ficción y,

¹⁷⁶ José Navarro, “El diseño musical cinematográfico: entrevista con Nicolás Echevarría”, en José Navarro, *op. cit.*, pp. 67-68.

¹⁷⁷ *Ibidem*, pp. 72-73.

en palabras de él mismo, “el trabajo más importante”¹⁷⁸ que ha realizado junto con Mario Lavista: *Cabeza de Vaca. El conquistador conquistado*, llevada a término hasta 1990.

Para su elaboración, participaron distintas instancias productoras, tales como “IMCINE, Producciones Iguana, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, la Cooperativa José Revueltas, los gobiernos de Nayarit y Coahuila, Radio y Televisión Española, Fundación del V Centenario de España y el Canal 4 de Inglaterra, entre todas lograron reunir un presupuesto de 900 mil dólares, contra los 400 millones de pesos que iba a aportar CONACINE en un inicio.”¹⁷⁹

Por los años que tardó en realizarse y los contras en tratar de conseguir su financiamiento, *Cabeza de Vaca* fue un logro especial:

Finalmente, mi caso era ya casi un caso patológico de dignidad; siempre había alucinado que iba a terminar sentado en una banca de los Estudios Churubusco y que todo el mundo iba a comentar: “Mira, ese es el de *Cabeza de Vaca*, lleva quince años haciéndola y no puede empezarla”. El hecho de que el curso de la película fuera tan nefasto ya comenzaba a ser un tema de sarcasmo y de broma. A alguna gente le daba mucha tristeza, porque es un proyecto que acumuló mucho cariño; pero también había otros que ya me tomaban casi por loco.¹⁸⁰

Incluso, por su temática y la búsqueda de adecuar un estilo de música propio y que además reflejara el tiempo y lugar de la trama, se trata también de un logro:

Fue un reto para ambos. Y en el caso de Mario el reto era crear, dentro de la música, este choque de dos culturas totalmente diferentes, en esta atmósfera, por un lado de la música española, digamos, en una forma no muy obvia, en una forma muy original pienso yo y también por otro lado, este encuentro con el mundo prehispánico, que está muy bien representado también en la música.¹⁸¹

Cada artista tiene un estilo propio de trabajo. En el caso de Mario Lavista y Nicolás Echevarría, para el momento en que se empieza a filmar *Cabeza de Vaca*, tienen ya la suficiente experiencia de trabajo mutuo por sus proyectos anteriores, para contar ya con

¹⁷⁸ Entrevista propia con Nicolás Echevarría, *op. cit.*

¹⁷⁹ Manuel González Casanova y Virginia Medina Ávila, *Escritores del cine mexicano sonoro, op. cit.*

¹⁸⁰ Leonardo García Tsao, “La Conquista según Nicolás Echevarría. Entrevista de Leonardo García Tsao”, En revista *Dicine* No. 38, México, marzo, 1991, p. 8.

¹⁸¹ Entrevista propia con Nicolás Echevarría, *op. cit.*

las bases necesarias en la colaboración y buen entendimiento de los puntos de vista de cada uno.

Mario Lavista comienza a trabajar desde el guion a la par con Echevarría, sobre el que discuten y el que cambia mucho, como es de esperarse, durante la elaboración de la película, al grado de que “lo que se había considerado en un principio como el arranque de la película, después no fue el principio, al igual que lo que era el final ya no fue el final. Gran parte de la película se diseña en el guion, buena parte cuando la película ya está armada y luego viene el ajuste final.”¹⁸²

Mario y yo hemos tenido nuestro propio aprendizaje con respecto al cine. Casi nunca hemos hecho música contra pantalla; a veces yo veo una secuencia, él la mide, hace sus cálculos, se graba, hay que reajustar la música y volverla a sincronizar; en ocasiones una música que estaba pensada para alguna cosa, funciona para otra [...] Las primeras discusiones son sobre la cantidad de música que debe ir en una película. A Mario no le gusta meter mucha música en las películas. En sus primeros comentarios, lo cual a mí me da mucha risa, en lugar de decir ‘Aquí va música’, lo que hace es decir ‘Aquí no va música. Aquí no va música. Aquí no va música’; más bien se dedica primero a decidir dónde definitivamente no puede ir música, y luego a tratar de investigar dónde sí va a ir música. Una vez que se ha decidido esto, viene un poco el definir el color y el carácter de la música, de los instrumentos que van a entrar [...] Trabajamos en una forma muy *sui generis*, a veces me da una composición que me gusta y yo edito contra la música porque me gusta mucho la pieza; a veces sucede al revés, yo le doy algo a él y él escribe específicamente para una secuencia.¹⁸³

Para Echevarría, un músico “...necesita saber cómo se hace una película, entender muy bien lo que es la edición, porque lo tiene que tener en cuenta cuando está componiendo para una película, tiene que tomar en cuenta que la música que está realizando se puede adaptar, cortar, ajustar a tiempos determinados, se puede alargar, y este conocimiento le da cierta flexibilidad.”¹⁸⁴

Ahora bien, ya se ha tratado un poco sobre la colaboración entre Nicolás Echevarría y su músico de cabecera, Mario Lavista; sin embargo, antes de ahondar más en su trabajo conjunto, es necesario en este punto conocer más acerca de este gran músico de nuestro

¹⁸² José Navarro, “El diseño musical cinematográfico: entrevista con Nicolás Echevarría”, en José Navarro, *op. cit.*, p. 74.

¹⁸³ *Ibidem*, pp. 73-74.

¹⁸⁴ *Ibidem*, pp. 72-73.

tiempo, acercarnos a vislumbrar sus cualidades, las cuales dieron lugar a que dicha colaboración fuera perdurable.

¿Cómo era Mario Lavista?¹⁸⁵

Cuando Mario cuenta una historia sonrío como un niño emocionado. Mueve con delicadeza las manos en el aire, y si recuerda una canción cierra los ojos y la tararea. Habla con una sencillez que uno no imaginaría en un genio de tal magnitud. En su estudio, con olor a puro, hay una cama frente a un piano, partituras manuscritas y muchas fotos enmarcadas.¹⁸⁶

A juicio de quien escribe, una de las características más importantes es la humildad con que el compositor trataba con otros artistas, lo que le permitió seguir aprendiendo y enriqueciéndose de inspiraciones para su arte. Como él mismo lo expresó en algún momento: “Los músicos debemos recurrir a los poetas para entender más sobre nuestro entorno”.¹⁸⁷

Creo que la música es el receptáculo de la memoria del hombre. Todo hombre ha hablado y está presente en la música, desde el primer canto hasta hoy. [...] Es decir, es como la poesía, ¿por qué nos gusta la poesía? Porque nos leemos en ella, descubrimos con palabras lo que hemos pensado o intuido. En la música me pasa lo mismo. Hay música que oigo y digo: “Esto ya lo sabía o lo intuía, o me está descubriendo algo que está demasiado escondido en mi ser interior”. Si la música es un recipiente de la memoria del hombre, hay que recurrir a ella para conocernos, para conocer al mundo. No para hacernos mejores.¹⁸⁸

Es notorio, para cualquiera que se acerque a conocer el pensamiento de este gran músico de nuestro tiempo, su profunda sensibilidad y capacidad de expresarla; además de comprender el arte, especialmente la música, como inherente y necesaria para el ser humano.

¹⁸⁵ En el anexo de este trabajo se incluye una biografía de Mario Lavista.

¹⁸⁶ *Viaje acústico con Mario Lavista*. En: <https://travesiasdigital.com/noticias/entrevista-musica-mario-lavista>, febrero 2022.

¹⁸⁷ Saúl Rodríguez. *La poética en Mario Lavista*. En: <https://www.siglonuevo.mx/nota/2002.la-poetica-en-mario-lavista>, febrero 2022.

¹⁸⁸ *Idem*.

Para él, “la música, de una u otra manera, sirve para darle sentido al ser humano y al mundo”¹⁸⁹, “...es orden antes que nada. El arte, de hecho, es orden. En la música siempre se habla de la forma y el contenido. Creo que lo que cambia en el arte es la forma y que el compositor estructura un objeto, una forma que está dedicada al mundo. El contenido no me preocupa porque el arte siempre ha hablado de lo mismo. Solamente que pensemos que ahora estamos inventando sentimientos nuevos, cosa que yo no creo; siempre hablamos de la muerte, de la felicidad, de la tristeza. No creo que una renovación artística se dé a través del contenido, se da a través de la forma.”¹⁹⁰

Ahora bien, en cuanto a la composición de una obra, para Mario Lavista “la composición es una aventura del espíritu o del alma. Es una exploración que uno debe hacer internamente para expresar de una manera correcta lo que uno tiene que decir, con el lenguaje y el material adecuados”.

Mario Lavista:

Para mí el estar frente a un papel pautado en blanco siempre me provoca la misma inseguridad que sentía hace 40 años. Creo que la composición es una aventura a terrenos desconocidos, porque la posibilidad sería comenzarse a copiar a sí mismo, seguirle con lo que uno sabe que dio resultado.¹⁹¹

Nicolás Echevarría:

Bueno, Mario (Lavista) es alguien que se cita a sí mismo mucho. A lo largo de su obra siempre está utilizando citas de otras de sus obras.¹⁹²

En palabras del propio compositor, su música... “no pertenece a la música tonal, sino a otro tipo de lenguaje, de formas. No me interesa hacer una sonata para piano, una sinfonía, más bien me interesan nuevas maneras de organizar los sonidos.”¹⁹³ Para él, no se

¹⁸⁹ Mario Lavista, *la disciplina y perseverancia por la música*. En: <https://www.gob.mx/lahoranacional/articulos/mario-lavista-la-disciplina-y-perseverancia-por-la-musica>, febrero 2022.

¹⁹⁰ Saúl Rodríguez, *op. cit.*

¹⁹¹ Mario Lavista: *lo que dice la música*. En: <https://lideresmexicanos.com/entrevistas/mario-lavista-lo-que-dice-la-musica/>, febrero 2022.

¹⁹² José Navarro, “El diseño musical cinematográfico: entrevista con Nicolás Echevarría”, en José Navarro, *op. cit.*, p. 69.

¹⁹³ *Viaje acústico con Mario Lavista. op. cit.*

trata sencillamente de una profesión, sino de una forma de ser y de relacionarse con el mundo y con uno mismo.¹⁹⁴

Siempre he visto a la poesía y a la música como dos artes superiores. Dos artes que son capaces de penetrar en lo más profundo del ser humano, del alma, del espíritu del hombre. Siempre nos han acompañado. Su existencia, su nacimiento mismo, se confunde. No sabemos qué fue primero, si la palabra o el canto. Probablemente, si en un principio fue la palabra, también lo fue el canto. Ése es básicamente mi interés por la poesía. Me considero un buen lector y en mi música han tenido gran influencia los puntos de vista de poetas y escritores. Además, en algunas obras he empleado sus poesías para hacer canciones o bien para tener una especie de base literaria.¹⁹⁵

Por otro lado, en cuanto al trabajo con Nicolás Echevarría en el filme de *Cabeza de Vaca*, la relevancia de la participación de Mario Lavista influye inclusive en la admiración no sólo del propio del director, con el cual colaboró en muchas obras, sino de otros contemporáneos en el ámbito del arte y en la riqueza artística englobada como orgullo nacional. Como muestra de ello, bastan las palabras de José Emilio Pacheco a este respecto, sencillas y claras, pero con un trasfondo importante:

En un momento en que han desaparecido el interés y la benevolencia con que en otros tiempos se recibieron las producciones artísticas de México. Podría estar donde quisiera. Él ha elegido vivir y trabajar en su país. Es mucho lo que le debemos y nunca se acabará nuestro agradecimiento.

(José Emilio Pacheco, en la ceremonia de ingreso de Mario Lavista a El Colegio Nacional en 1988)¹⁹⁶

Por otro lado, de vuelta a la realización de *Cabeza de Vaca*, según Nicolás Echevarría, los cambios estructurales que se hacen al final del proceso tienen mucho que ver con la música, de ahí la importancia que, desde el principio, el músico esté presente, tomando decisiones, modificando, quitando, etcétera. Para la musicalización de la película,

¹⁹⁴ Cfr. Saúl Rodríguez, *op. cit.*

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ Mario Lavista: por qué fue famoso el destacado compositor mexicano. En: <https://www.infobae.com/america/entretenimiento/2021/11/04/mario-lavista-por-que-fue-famoso-el-destacado-compositor-mexicano/>, febrero 2022.

tanto el director como el músico, juntos comenzaron desde el diseño de los instrumentos convenientes.

En cuanto a la ambientación del filme, la época se centra en la Conquista española del “Nuevo mundo”. Entonces, durante esa etapa de decisiones preliminares en cuanto a la música, debatían si se respetaría el timbre de la época o tomarían una forma de musicalizarla sin esa limitación y por otro lado, tenían que resolver la manera de ambientar la vida de los conquistados, de los aborígenes.

Optaron por tratar de que la música española de la época no influyera en toda la película, así que “la interpretación de la época, y la música, se convirtió en algo muy libre”. Entonces surgió la idea de una melodía para ambos mundos: “Existe el choque entre, por un lado, la música occidental, la música española, y por otro lado la música indígena, una música mucho más abstracta, mucho más estridente, en un intento de buscar combinaciones tímbricas que le dieran cierta extrañeza, para crear un sonido no muy ortodoxo.”¹⁹⁷

Lavista era muy consciente de no inscribirse en un discurso mexicanista o nacionalista. Eso no quiere decir que no se considerara mexicano. Decidió no adoptar referencias que pudieran percibirse como mexicanas inmediatamente, tanto para un escucha nacional o internacional que estuviera buscando esos símbolos colorísticos. Fue una decisión acertada. Si nos preguntamos de dónde viene Lavista, de su contexto histórico, encontramos que otros compositores anteriores a él sentían una especie de apego por cuestiones nacionalistas. Lavista presenta otro tipo de mexicanidad poco conocida a nivel internacional. Como el canon de la música occidental está tan centrado en la producción europea o norteamericana, todo lo que no fuera dentro de esos centros se catalogaba como “lo otro”. Había una expectativa exoticista. Lavista planteó que la raíz de esta cuestión es colonialista, racista y discriminatoria. Él planteó una mexicanidad abstracta, cosmopolita y que dialoga espiritualmente con una tradición internacional. A nivel de escritura musical, pocas son las ocasiones que él utilizó instrumentos autóctonos mexicanos. Sin embargo, su trabajo colaborativo con el cine de Nicolás Echavarría planteó otro tipo de situaciones.¹⁹⁸

Originalmente Echevarría no capturó el audio, entonces Lavista inventó una paleta sonora de música electrónica que dialoga con ese ritual cora. Ahí incluyó ciertos

¹⁹⁷ Ambas citas del párrafo: José Navarro, “El diseño musical cinematográfico: entrevista con Nicolás Echevarría”, en José Navarro, *op. cit.*, pp. 68-69.

¹⁹⁸ Gerardo Antonio Martínez. “Mario Lavista no componía para sí mismo”, *entrevista con Ana Alonso-Minutti, biógrafa del compositor*. En: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/mario-lavista-no-escribia-para-si-mismo-entrevista-con-ana-alonso-minutti-biografa-del-compositor/>, febrero 2022.

instrumentos de viento autóctonos. Jamás vi partituras completas de las obras que trabajó con Echevarría. El proceso fue muy orgánico y rápido. Lo hicieron al momento. No es tan característico en la obra de Lavista pero sí un compromiso de aportar una profundidad del pensamiento que se considera mexicano.¹⁹⁹

Como se puede suponer, una vez decidido el estilo de la música, ahora tocaba señalar las partes en las que se incluiría, qué instrumentos se utilizarían y sobre los momentos en que era importante que la música tenía que ir apoyando la imagen con un énfasis especial. Para conseguir los propósitos ya enunciados, se recurrió a músicos igualmente poco ortodoxos, que dieran el timbre que se buscaba.

Contrataron un grupo pequeño de cámara, percusionistas y solistas. Los involucrados fueron: el Cuarteto Latinoamericano, Horacio Franco y Tambuco. Con los que se buscó crear una atmósfera de orquesta de cuerdas, de maderas y percusiones. En el caso de Franco, por ejemplo, “hizo una combinación muy padre de muchas flautas, haciendo efectos que crean casi una sensación como de pájaros, incluso de muchedumbres sonoras, flautas de muchos tipos.”²⁰⁰

“O sea era gente de primera, en donde gracias mucho a la grabación se le pudo dar cuerpo a este grupo de cámara y que sonara realmente como una orquesta”²⁰¹ “...como el presupuesto no daba para realmente grabar con orquesta, pues recurrimos a una cosa que en México todavía se puede hacer, que los músicos se graban unos encima de otros, y un cuarteto de cuerdas puede sonar como una orquesta de cuerdas”²⁰² “...que yo creo que es importante porque en México había cesado mucho la tradición de componer música para orquesta, digo, en películas.”²⁰³

De este modo, se puede notar la riqueza musical con la que *Cabeza de Vaca* fue realizada. Talentos de distintos tipos se conjugaron en un mosaico artístico que es reflejado en una banda sonora atípica (para el momento de su elaboración), que suena sencilla por no ostentar una música estruendosa o pomposa, pero que se adecuaba en una sincronización

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ José Navarro, “El diseño musical cinematográfico: entrevista con Nicolás Echevarría”, en José Navarro, *op. cit.*, p. 70.

²⁰¹ Entrevista propia con Nicolás Echevarría, *op. cit.*

²⁰² José Navarro, “El diseño musical cinematográfico: entrevista con Nicolás Echevarría”, en José Navarro, *op. cit.*, p. 70.

²⁰³ Entrevista propia con Nicolás Echevarría, *op. cit.*

muy complementaria con lo que se percibe en el resultado final. Es fácil para el espectador sentirse dentro de cada escena, ser empático con lo que los personajes están viviendo y sobre todo, con los sentimientos y emociones que comparte el filme.

5.3 La conquista

Cabeza de Vaca está basada en un libro llamado “Naufragios”, el cual es una crónica del conquistador español Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, quien fue tesorero de Carlos I de España, y en el que narra sus experiencias durante la expedición a Florida a cargo de Pánfilo de Narváez, que se llevó a cabo en los primeros años de la conquista española, particularmente entre los años de 1527-1528.

Álvar Núñez fungía como tesorero y alguacil mayor de la expedición, la cual tenía como objetivo la conquista de Florida y la búsqueda de la Fuente de la eterna juventud. Dicha expedición naufragó en las costas entre Texas y Louisiana y él junto con otros tres, fueron hechos prisioneros. Vivieron entre los aborígenes durante ocho años como esclavos, comerciantes y curanderos y atravesaron a pie el suroeste de Estados Unidos y el norte de México, hasta 1536, cuando lograron volver al territorio bajo control español, la colonia Nueva Galicia, dentro del virreinato de la Nueva España.

Un dato importante que suma la relevancia de *Cabeza de Vaca*, es que al libro se le considera la primera narración histórica sobre el territorio actual de Estados Unidos; además de que aparecen por primera vez en lengua castellana algunas palabras tomadas de lenguas americanas y en él se encuentran las primeras observaciones etnográficas de las poblaciones indígenas de territorio mexicano.²⁰⁴

Cabeza de Vaca fue una película “rara”, en palabras de Nicolás Echevarría, porque se han hecho muy pocas sobre la Conquista, debido a que es un tema difícil en su

²⁰⁴ Reseña del libro *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, disponible en: www.ellibrototal.com/ltotal/ficha.jsp?idLibro=5647, septiembre 2019.

producción, o por lo menos lo era en la época en la que fue hecha; ahora ya se cuenta con medios digitales que facilitan la tarea. Además, en el país hubo restricciones,

Había un veto provocado por esta conjunción de protagonistas muy incómoda para los mexicanos, que fue un Cortés, la Malinche, Moctezuma, Cuauhtémoc, Pedro de Alvarado, etcétera; que es un gran reparto, parece una ópera increíble o una película increíble, pero a los políticos mexicanos, en una época, les preocupaba muchísimo estas figuras, estereotipadas por la historia oficial. El personaje de Cortés como una especie de cruel conquistador, violador de una indígena traidora, seductora, que fue la Malinche; o un emperador mexicana que fue Moctezuma, etiquetado como un cobarde, medio paralizado, que nunca supo, dudoso, decidioso, que nunca entendió y nunca supo manejar bien esta situación de la llegada de los españoles; otro personaje que es Cuauhtémoc, que fue el defensor hasta la destrucción, digamos, de la ciudad de Tenochtitlan, pero finalmente también fue un individuo que fue derrotado... en varios intentos de gente como, creo que Orson Wells, Michael Douglas, quisieron hacer películas sobre la Conquista y simplemente no tuvieron ni los medios ni el permiso, a lo mejor, para hacerlo.²⁰⁵

La conquista de México por los españoles ha sido un tema recurrente de discusión y de interpretación en distintos foros de expresión —lamentablemente, como ya se ha visto, no tanto en el cine mexicano—; sin embargo, no se puede dejar de lado la evidente polémica que ha suscitado este tema, sobre todo entre españoles y mexicanos, por supuesto.

Esto ha generado posturas contrapuestas, no sólo en su interpretación actual, sino también en el mismo tiempo de ocurrido. Esta idea es bien planteada y definida en *Cabeza de Vaca*: por un lado, el conquistador que ve frustrado su propósito y vive con ese remordimiento; por otro, el hombre que llegó a conquistar, pero terminó por ser conquistado él mismo, como si llegara a encontrar su verdadero camino.

En medio de ambos el pueblo conquistado, pero los tres aislados uno de otro: “*Cabeza de Vaca* acierta al dejar correr sus parlamentos, la mayor parte en dialectos indígenas, provocando con ello una angustia y un distanciamiento análogos a los de los españoles incrédulos o a los del propio protagonista que hurga en esa cultura ajena.”²⁰⁶

²⁰⁵ Entrevista propia con Nicolás Echevarría, *op. cit.*

²⁰⁶ Rafael Aviña, “Cabeza de Vaca”, En revista *Dicine* No. 38, México, marzo, 1991, p. 12.

Aunque en este filme se rescata la vida de Álvaro Núñez y sus compañeros de travesía que tuvieron una actitud opuesta, Nicolás Echevarría también tomó su inspiración, quizás, de otra historia similar: la de Jerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero, dos sobrevivientes de otro naufragio, quienes vivieron entre los mayas por siete años antes de la llegada de Cortés.²⁰⁷

El primero, Gonzalo Guerrero, por su cuenta, no quiso unirse a Cortés, terminó uniéndose a los mayas y casándose con una princesa maya; tuvo los primeros hijos mestizos y fue muerto en una batalla. En el otro extremo, Jerónimo de Aguilar, quien se convirtió en el traductor de Cortés junto con la Malinche.

Entonces, el que murió defendiendo a los pueblos aborígenes se parece en mucho a Cabeza de Vaca, como otro “convertido” que comprendió el mundo indígena, sea por su situación de convivir con ellos durante años o por su estado de esclavitud, o quizás por haber sido después asistente de un chamán... “al menos eso pasa en mi película y también pasó, creo yo, en la vida real, el que él al final de su vida reprobó la manera como los españoles, finalmente, habían tratado a los indígenas, y él de alguna manera tuvo esta actitud que muy pocos españoles tuvieron.”²⁰⁸

Nicolás Echevarría:

Entonces, digamos que en el mundo este de Gonzalo Guerrero, de Cabeza de Vaca, de Martín Cortés mismo, el hijo de Cortés, se empieza ya a gestar la independencia y la creación de un hombre nuevo, que no es ni español ni indígena.²⁰⁹

La aventura de un hombre que de explorador se transforma en sobreviviente y luego en una especie de médico-brujo que llega a ser respetado por los indígenas. Un hombre que más que realizar un viaje físico cuantificado en kilómetros... hace un viaje interno, un viaje místico, una renovación espiritual, surgida al alejarse de su cultura materna y fundirse con las culturas indígenas.²¹⁰

Un camino. La historia de Cabeza de Vaca puede ser trasladada a nuestras propias vidas: cuando encontramos un propósito profundo y la satisfacción de haber sido colocados

²⁰⁷ Cfr. Entrevista propia con Nicolás Echevarría, *op. cit.*

²⁰⁸ *Idem.*

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ Patricia Vega, “El día 14 empieza el rodaje de Cabeza de Vaca”. Citado en: Manuel González Casanova y Virginia Medina Ávila, *Escritores del cine mexicano sonoro, op. cit.*

o llevados, a veces contra nuestra propia voluntad, a un destino que no esperaríamos que fuera el que nos correspondería, pero en el que encontramos nuestra verdadera esencia y el sentido de nuestra existencia. Entonces podemos concluir la trascendencia de haber transitado ese camino.

5.4 El final

“El punto de vista de Echevarría, más que heroico o magnificante, se inclina hacia la visión de los vencidos y la mirada del conquistador conquistado, horrorizado por la devastación hecha en nombre de la fe.”²¹¹

— Álvaro Núñez Cabeza de Vaca termina, a fin de cuentas, obligado, llevado...

— *Sí, y lo mandan atado a lo que es ahora Argentina, Uruguay, este es el relato de su segundo libro, que se llama “Los comentarios”. Realmente por esta situación de simpatía y de tolerancia hacia los indígenas él es regresado encadenado a España y, bueno, murió en el olvido, creo que en Sevilla. Y como muchos españoles que participaron en la Conquista, tuvieron un final pues terrible.*

— Me imagino que es la misma impotencia que usted sintió cuando dejó todo ese mundo mágico en el que encontró algo importante.

— *No, yo lo que hice fue ir y venir, no me imagino yo quedándome a vivir en una comunidad indígena, ni convertirme en uno de ellos, para nada. Me imagino la*

²¹¹ Rafael Aviña, “Cabeza de Vaca”, En revista *Dicine*, op. cit., p. 12.

experiencia de haberme sumergido en ese mundo, de haber vivido de forma intensa ese mundo y regresar a mi mundo, pero no regresar encadenado, ni a fuerzas. Digo, yo finalmente pertenezco a este otro mundo.

— Con *Cabeza de Vaca*, intuyo que usted ha cerrado un ciclo, no sólo profesional, sino también en cuanto a su propia vida y expresión artística. Ya no habrá algo en su obra que se le acerque.

— *Bueno, yo no estoy diciendo que no voy a volver a hacer una película, ojalá tenga la oportunidad; de hecho, estoy trabajando ahorita en un proyecto que se asemeja en cierta manera un poco a ‘Cabeza de Vaca’, que es un bandido del siglo XIX que fue aliado de los indígenas y encabezó una rebelión indígena contra el ejército liberal. Y que también, de alguna manera, en la leyenda de este personaje está la iniciación chamánica por parte de los huicholes, etcétera. Entonces me interesa mucho eso también... espero tener la oportunidad de hacer esta película. Ahora, yo estoy marcado por todo ese mundo. Yo soy lo que soy y sigo teniendo, no sé, una simpatía enorme con todo este mundo.*

— Quizás con *Cabeza de Vaca*, en México se hayan abierto oportunidades importantes para producir filmes de calidad.

— *...fue una idea, un proyecto que yo tardé ocho años en realizar, con muchas dificultades, que estaba muerto y que fue resucitado por la coincidencia con el quinientos centenario, y finalmente España decidió entrar en coproducción con México en esta obertura. Precisamente por*

eso, porque ellos tenían recursos destinados para trabajos realizados sobre la Conquista. Y bueno, lo único que yo repruebo es que esto haya sido un accidente y no una constante, digamos, en el cine mexicano.

— ¿Cómo marcó esa etapa en su vida como artista?

*— Digamos que esa época, que culmina con ‘Cabeza de Vaca’, fue para mí una muy afortunada... creo que fue muy interesante, de muchas aventuras, como un intenso descubrimiento del mundo interior, de una vida espiritual que yo compartí con amigos, experiencias, etcétera. Fue realmente muy interesante.**

5.5 El paradigma

En 1994, la revista *Somos* publicó una edición especial como conmemoración de su edición número 100. Fue dedicada a las 100 mejores películas mexicanas.²¹² Entre los 25 especialistas invitados para la tarea, se encontraban críticos destacados, como Jorge Ayala Blanco, Nelson Carro y Tomás Pérez Turrent; entre los historiadores, Eduardo de la Vega Alfaro y Gustavo García; y además se contó con el tino de Carlos Monsiváis y Gabriel Figueroa.

El criterio para que un largometraje pudiera participar fue que su producción haya sido total o mayoritariamente mexicana. Por su autenticidad como ejercicio y por la confianza y prestigio de los jueces que participaron, se considera como una buena referencia para sopesar la calidad en la filmografía nacional.

* Todos los fragmentos son parte de la entrevista con Nicolás Echevarría en su estudio, realizada por quien escribe.

²¹² Cfr. “Top 100 cine mexicano (revista SOMOS)”. En: <https://www.imdb.com/list/ls069310147>, septiembre 2019.

Dentro de esos 100 lugares, *Cabeza de Vaca* se encuentra en el número 61. Podría no ser tan impactante como para prestar mayor atención a este filme. Pero veamos a detalle:

1. Si se toma en cuenta el inicio del movimiento que le dio vida de nuevo al cine mexicano (a partir de 1989) entre esas películas contemporáneas, sólo hay tres en posiciones más altas. Las cuales son: Núm. 45 *Danzón* (1991) de María Novaro, Núm. 52 *El bulto* (1991) de Gabriel Retes y Núm. 56 *Como agua para chocolate* (1992) de Alfonso Arau.²¹³

2. Premios recibidos por cada filme:

Danzón (1991) de María Novaro

4 nominaciones en Premios Ariel: Mejor película, Mejor dirección, Mejor guion original y Mejor tema musical.

El bulto (1991) de Gabriel Retes

Premio Ariel por: Mejor edición.

3 nominaciones en Premios Ariel: Co-actuación masculina, Actriz de cuadro y Música de fondo.

Como agua para chocolate (1992) de Alfonso Arau

Premios Ariel por: Mejor película, Mejor dirección y Mejores interpretaciones masculina y femenina.

Premios Goya: Nominada a Mejor película extranjera de habla hispana.

Globos de oro: nominada a Mejor película extranjera.

3. En cuanto al tema de esta investigación, la música cinematográfica, la primera de ellas cuenta con una nominación en mejor tema musical, y la segunda una nominación en mejor música de fondo.

Con lo anterior no se pretende señalar a *Cabeza de Vaca* como la mejor entre las películas mencionadas. La intención de hacer dicha comparación es para tomar en cuenta

²¹³ "Más de 100 años de cine mexicano". En: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx>, noviembre 2014.

que de entre los mejores filmes mexicanos, la que nos ocupa tiene algunos rasgos que la distinguen y por los que es digna de considerar como un caso muy especial.

Tuvo 4 nominaciones a Premios Ariel: Mejor fotografía, Mejor ambientación, Mejor ópera prima y Mejor banda sonora. Aquí un detalle importante: de entre las películas señaladas de dicha lista, *Cabeza de Vaca* es la única con una mención en cuanto a la banda sonora en su conjunto, no sólo por algún elemento en particular como el tema o la música de fondo.

Asimismo, este filme de Nicolás Echevarría tuvo un impacto por su calidad artística no sólo en México, sino que fue seleccionada para representar a nuestro país en distintos foros internacionales. Fue seleccionada por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas para competir como Mejor película extranjera en la 63ª edición de los Premios Óscar en 1991.

También ganó el primer Gran Premio *Makila de oro* a Mejor Película y *Makila* al Mejor Actor en el Festival de Cine de Biarritz, Francia; fue la selección oficial para el Festival Internacional de Cine de Berlín; ganó el premio a Mejor Película de *L'Organisation Catholique Internatinal du Cinema et de l'Audiovisuel* (Organización Católica Internacional de Cine, OCIC), en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana; el premio a Mejor Actor en la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York, y el premio DICINE de la Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara.²¹⁴

Bueno, la película ha tenido mucho éxito. En Europa, por ejemplo, acaba de estrenarse, después de veinte años; en Francia estuvo cinco meses en cartelera; en Estados Unidos tuvo mucho éxito, todas las universidades utilizan la película como ejemplo del encuentro este de dos mundos. Realmente, parte quizá por los méritos de la película, pero en parte también porque tampoco hay muchas películas sobre la Conquista, entonces mi película es una de cuatro o cinco que existen. Y bueno, también el hecho de que *Cabeza de Vaca* fue el pionero en el descubrimiento de algunos territorios que pertenecían a México, pero ahora son de Estados Unidos: Nuevo México, la Florida, Texas, Arizona, toda esa parte; fue el primer blanco que cruzó todos esos territorios, entonces por otro lado también, este personaje es de mucho interés para los americanos, porque fue uno de los primeros descubridores de los territorios.²¹⁵

²¹⁴ Cfr. Manuel González Casanova y Virginia Medina Ávila, *Escritores del cine mexicano sonoro*, op. cit.

²¹⁵ Entrevista propia con Nicolás Echevarría, op. cit.

Para muchos críticos, se trata de una película poco convencional, inquietante, sobresale de todas las realizadas en la época contemporánea. Es innegable su calidad artística, y no únicamente de algún elemento aislado; es decir, tanto la fotografía, la música por supuesto, los diálogos y la poesía en ella, la representación del personaje histórico, los mensajes implícitos, etcétera; y ya mencionamos su trascendencia en espacios públicos.

De boca del crítico de cine, Rafael Aviña:

Es una película que es como un garbanzo de a libra, como fuera de serie, porque no era un tema como le llaman ahora *mainstream*, no era un tema corriente, comercial, para nada. Entonces sí es un paradigma porque es una película que realmente rompe con todas, está muy alejada del tipo de cine que se hacía. Aunque el cine *echevarrista* tenía estas películas como muy espectaculares algunas de ellas. En los noventa, si uno piensa en las películas que se hicieron en ese momento o las que uno recuerda o las que aparentemente todo el mundo recuerda, es *Cronos*, *Sólo con tu pareja*, *Danzón*, o sea era el tipo de cine, de este nuevo cine mexicano, y sin embargo, *Cabeza de Vaca* es una película que para la gente está borrada porque era un película digamos histórica, cuando ese tipo de cine ya no se hacía... sí es una película paradigmática en ese sentido, rompió muchos esquemas, y es una película que se estrenó tiempo después también, pero yo creo que a la distancia sigue siendo una de las grandes películas históricas de nuestro cine y yo creo que sin duda la mejor película de Nicolás Echevarría.²¹⁶

Aún más, se puede hablar de ella como una perspectiva profunda del impacto para ambos lados de la Conquista. “Más que una propuesta histórica rigurosa, el filme de Echevarría plantea una visión plástica del mundo americano del siglo dieciséis. Al recurrir a la creación de comunidades indígenas probables de esa época -ninguna de ellas históricamente cierta- el cineasta sintetiza la visión imperante en ese mundo y, sobre todo, la incompreensión del europeo ante esa nueva realidad... el filme es un verdadero poema lírico y visual sobre el encuentro de los europeos con América.”²¹⁷

Se nota ese trabajo espectacular a nivel visual, a nivel de puesta en escena y también a nivel sonoro. Por ejemplo, esa escena en la que van cargando esa cruz gigantesca, que es de las escenas que más recuerdo, que me impactó mucho —una película que vi hace décadas, pero la recuerdo perfectamente esa escena-, y recuerdo la música, las percusiones sonando en ese momento, era algo impactante verlo sobre todo en

²¹⁶ Entrevista propia con Rafael Aviña, *op. cit.*

²¹⁷ “Más de 100 años de cine mexicano”, *op. cit.*

pantalla grande, porque esa película definitivamente es un tipo de cine para ver en pantalla grande.²¹⁸

Se le ha comparado con otros filmes que pretenden plasmar la misma temática, pero su distinción es involucrarse en el mundo mágico, invisible y por lo tanto casi impenetrable del encuentro de dos mundos totalmente diferentes...

Todos los elementos de creación cinematográfica confluyen en *Cabeza de Vaca* para crear una propuesta visual de proporciones épicas. Música, imágenes, sonidos, movimientos de cámara y actuaciones: todos ellos construyen un filme enigmático e inquietante que se convierte en un poema visual sobre la Conquista.²¹⁹

Incluso penetra en lo más hondo del ser humano al confrontarse a una situación de cambio inesperado, no sólo en el suceso histórico. Su trascendencia se interna y se eleva, toca fuerte a quien contempla este filme. El hombre continúa en busca de algo que llene el vacío de su existencia, no muchos lo han encontrado. *Cabeza de Vaca* nos conecta con esa necesidad que cada uno de nosotros contenemos, y es por eso que este filme se coloca muy adentro, por tratar de abrir una comprensión o un acercamiento al sentido de la vida de un hombre, a encontrar aquello por lo que cada uno ha sido creado.

No sé si estoy pecando de falsa modestia o lo que sea, pero sí siento que en México hemos perdido esta afición por hacer películas con cierta trascendencia, con medios, en donde le demos oportunidad al músico, a grandes directores de arte, a retratar nuestra propia historia, y hemos descuidado por décadas todo eso. Hay tantos temas en la historia de México tan increíbles. Bueno, lo más tratado, digamos, ha sido la Revolución, pero viene la época de Maximiliano, la Conquista misma, la Colonia, en donde hay historias fabulosas, y en México nos ha interesado muy poco llevar estas grandes historias. Claro, implican cierta espectacularidad y producción y todo, pero el cine en parte se trata de eso, y le hemos dado la espalda a esta maravillosa historia que tenemos en este país.²²⁰

²¹⁸ Entrevista propia con Rafael Aviña, *op. cit.*

²¹⁹ "Más de 100 años de cine mexicano", *op. cit.*

²²⁰ Entrevista propia con Nicolás Echevarría, *op. cit.*

5.6 El sentido de la música en *Cabeza de Vaca*

En el primer capítulo de este trabajo, específicamente en el apartado sobre las ideas de Sergei M. Eisenstein, se recogieron seis postulados para tomarlos como base en el análisis del filme en cuestión. Por lo tanto, en el apartado actual, se abordan cada uno de ellos para observar más a fondo y desde una perspectiva crítica, la música en *Cabeza de Vaca* y su sentido para el filme y para el espectador.

1. Las películas se enfrentan con la tarea de presentar no sólo una narración lógicamente coordinada sino con el máximo de emoción y poder estimulante.

Como se aclaró en el apartado correspondiente, el máximo de emoción y poder estimulante se refiere, no a una música intensa e impactante, sino a aquella casi perfectamente adecuada a la escena o al filme en general, haciendo en ambos elementos, música e imagen, una combinación que genera en el espectador la emoción más apegada a la intención del autor o a lo que el mismo autor sintió durante el proceso y término de la obra.

Ahora bien, desde la perspectiva de quien escribe, de manera general, la música en *Cabeza de Vaca* es adecuada a las escenas y ayuda a involucrar emocionalmente al espectador en la narración. Asimismo, hay algunas escenas en las que, con la ayuda de la música, la emoción adquiere una fuerza que lleva al espectador a sentirse totalmente identificado, como si se estuviera experimentando las escenas en carne propia.

Por lo tanto, para dar respuesta a este postulado, se puede deducir que en general la música de *Cabeza de Vaca* alcanza el objetivo de ser adecuada, inclusive tener algunos momentos de emoción exaltada. Sin embargo, también se puede percibir que hay otros momentos en los que no se alcanza un máximo de emoción y poder estimulante. Aunque existen otros elementos que confieren a este filme de una fuerza importante en la perspectiva del espectador, cuando entran en juego gestos y palabras de los personajes.

2. Dos elementos de cualquier clase colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad.

Durante la película, se puede vislumbrar este postulado en dos aspectos o dimensiones:

- Banda sonora e imagen.

Aquí se incluye no sólo la música, sino también las expresiones en palabras o gestos de los personajes, la música intrínseca en la narración que los propios personajes ejecutan, los sonidos ambientales, etc. Gracias a esta conjunción de la banda sonora con la imagen, cada escena se puede experimentar como algo completamente auténtico, único, que nos transmite su propia definición y se percibe como un solo mensaje unificado.

- El conquistador y El conquistado.

En Álvaro, el personaje principal, se testimonian ambas experiencias. Al final, resulta una nueva persona: ya no es ni el tesorero al servicio de la corona española que llega a nuevas tierras, ni el curandero inmerso en su propia misión. Álvaro termina siendo una conjunción de ambos aspectos de su realidad, ahora es el resultado de las dos experiencias, es otro hombre.

3. La imagen de una escena, de una serie, o de una creación completa, no existe como algo fijo y ya hecho. Al contrario: tiene que surgir, tiene que desplegarse ante los sentidos del espectador.

Una cualidad importante y muy interesante de la película, es que realmente va llevando al espectador a identificarse con Álvaro. De manera paulatina y en una secuencia dinámica, no acartonada, el espectador es testigo de la transformación del protagonista: llega como náufrago, es capturado y hecho esclavo, se gana la confianza de sus captores hasta el punto que acompaña al mismo curandero en sus servicios, se vuelve un iniciado, un discípulo, llega a convertirse en un curandero, realiza proezas increíbles, es arrebatado

del mundo mágico y vuelto a su “normalidad”, pero ya no es el mismo. Se vive junto con el protagonista cada etapa en la que se va involucrando.

4. El fin último de un filme es la experiencia compartida, unificada por las dos percepciones: la del autor y la del espectador.

Durante todo el proceso por el que es sometido el protagonista, tiene momentos de profunda reflexión y asimilación de cada etapa, transmite en palabras y gestos sus sentimientos y la manera tan abrupta en la que su vida va cambiando. Por esta expresión de parte del protagonista y por el atestigüamiento de su proceso de cambio, desde la perspectiva como espectador, se vive junto con Álvaro su nostalgia, desesperación, frustración, tristeza, resignación, empatía con las personas que lo rodean sin importar su raza, etcétera.

El filme logra que el espectador se identifique con el protagonista y surja una complicidad profunda en las decisiones que éste toma. Ambas percepciones son realmente unificadas.

5. Para elegir el material de montaje que ha de fusionarse en tal o cual imagen particular, debemos estudiarnos a nosotros mismos.

Este punto es interesante, ya que, como se ha podido confirmar a lo largo de este trabajo, el mismo Nicolás Echevarría, director de *Cabeza de Vaca*, ha compartido su experiencia en la realización de este filme, en la que según ha contado, ha imbuido en él sus conocimientos de música, arquitectura y cinematografía adquiridos en su juventud.

Además, es evidente según sus propias afirmaciones, su propia identificación con el personaje de Álvaro. Es decir, se puede inferir que este filme es producto de manera muy importante de las experiencias, reflexiones y conceptualizaciones a las que ha llegado a lo largo de su vida el director Nicolás Echevarría. Y logra hacer que el propio espectador se vea involucrado; con lo que *Cabeza de Vaca* es el resultado de un estudio profundo de nosotros

mismos, a nivel personal en el caso del director, en un nivel de grupo étnico en cuanto a tratar de comprender el impacto de la invasión española en los pueblos depredados, y aun en un nivel de humanidad al hacer que cualquier espectador se vea conmovido con la visión desde los vencidos.

6. A través de dicha fusión, y de la fusión entre la lógica del tema fílmico con la manera más elevada en que este tema puede ser modelado, se logra la revelación total del significado del filme.

En términos generales, este punto ha sido alcanzado por el filme de *Cabeza de Vaca*, ya que, como ya se ha tratado en los postulados anteriores, se vislumbra un significado profundo y afín a las emociones humanas más elevadas. La búsqueda del sentido de la propia existencia es un tema que involucra a cualquier persona sin importar sus rasgos externos. En esta película se puede identificar todo aquel que se encuentra en dicha búsqueda, lo cual es el significado profundo que transmite.

5.7 Los horizontes en *Cabeza de Vaca*

Con el fin de complementar de una manera más amplia la apreciación del filme de Echevarría, *Cabeza de Vaca*, se pretende utilizar también un método esbozado por Hans-Georg Gadamer en 1960: la *fusión de horizontes*. Se trata de una teoría que, al igual que la tratada previamente de Eisenstein, implica conceptos que nos pueden ayudar a acercarnos más profundamente a comprender la historia en dicha película y sus implicaciones tanto respecto de la experiencia del director, como de la del espectador.

Como se puede observar, Eisenstein ya hablaba acerca de dos elementos de cualquier clase que, colocados juntos, se combinan en un nuevo concepto, en una nueva cualidad. En este sentido, la fusión de horizontes puede llevar esta nueva cualidad a otro

nivel, o a otro estadio de comprensión en varios niveles. Para empezar, trataremos de manera somera los conceptos generales.

En primer término, para Gadamer, el esfuerzo de la comprensión lleva a cabo precisamente una fusión entre el sujeto y su objeto en la que toda distancia queda excluida:

La tesis de Gadamer es que cuando buscamos comprender alguna cosa (digamos *otro horizonte*) siempre comprendemos, al menos en parte, a partir de nuestro propio horizonte, pero sin que siempre seamos expresamente conscientes de ello. Así, la comprensión ejecuta una *fusión* de horizontes, el del intérprete y el de su objeto, fusión en la que no siempre se puede distinguir aquello que determina la posición de uno o del otro.²²¹

Por otro lado, es común entender el “horizonte” como un límite circular en la visión para un observador que está en el centro, o como el equivalente a un punto de vista personal o subjetivo. Se podría deducir que cada individuo tiene su propia visión de las cosas. Sin embargo, el sentido que Gadamer da a *horizonte* es aquello que vemos desde un punto de vista. En otras palabras, se puede ganar un horizonte, por ejemplo, por medio de la formación y la educación.

Ahora bien, la fusión de horizontes “...es también ocasión de un *nuevo nacimiento* que evidenciará el carácter único y de acontecimiento del comprender, así como la transformación que la comprensión implica.”²²² Es decir, dos ideas, tradiciones o conceptos que al ser fusionados surge algo nuevo, la comprensión, en la que invariablemente hay una transformación. El sujeto ya no es el mismo, en sentido metafórico, ha cambiado.

En el caso de una obra de arte, para Gadamer, la experiencia es siempre un encuentro (entre el espectador y la obra), que ayuda a descubrir la esencia de las cosas, aquello que permanece. Pero, no se puede descubrir esta esencia a menos que exista una transformación, es decir, debe ser una experiencia de verdad, que, cuando tome la forma de un encuentro trascendente, se acompaña desde ese momento de una transformación.

²²¹ Mariflor Aguilar Rivero y María Antonia González Valerio (coordinadoras). *Gadamer y las Humanidades. Volumen I. Ontología, Lenguaje y Estética*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, D.F., 2007, 287 pp.

²²² *Ibidem*, p. 28.

Aunque, la obra de arte en sí misma no se puede ejecutar o comprender como sea, ya que impone, dicta el ritmo, pide una respuesta.

No se trata de que el sujeto deba desplazarse hacia un horizonte totalmente diferente cuando trata de comprender. Según Gadamer, la comprensión no es una transportación psíquica o empática hacia un mundo completamente separado; comprender, es más bien entrar en el juego de lo dicho, del objeto; es algo que llega, que se produce, que tiene el carácter de un acontecimiento: “Una luz se ilumina, hay fusión, uno comprende.”²²³

Escucho un canto, contemplo una flor, ojalá no se marchiten.

Nezahualcóyotl.

A continuación, se enumeran algunas ideas tomadas de la fusión de horizontes de Gadamer, las cuales se desarrollan en un análisis posterior:

1. Cuando se busca comprender algo (otro horizonte), siempre se comprende a partir del propio horizonte. La comprensión ejecuta una fusión de horizontes, el del intérprete y el de su objeto; fusión en la que no siempre se puede distinguir lo que determina la posición de uno o de otro.
2. Ganar un horizonte, que quiere decir siempre aprender a ver más allá de lo cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más grande.
3. En una fusión, es también ocasión de un *nuevo nacimiento* que evidenciará el carácter único y de acontecimiento del comprender. Dos ideas, tradiciones o conceptos de los que, al ser fusionados, surge algo nuevo.
4. La experiencia es siempre un encuentro (entre el espectador y la obra), que ayuda a descubrir la esencia de las cosas. Pero no se puede descubrir esta esencia a menos que exista una transformación.

²²³ *Ibidem*, p. 33.

Para el tratamiento de dichos puntos se han tomado en cuenta también tres niveles de análisis, los cuales nos proporcionan una perspectiva más amplia sobre los alcances ya no sólo estéticos de dicha obra, sino ahora más en cuanto a la experiencia trascendental del propio filme. Tales niveles obedecen precisamente a una fusión de horizontes en cada uno de ellos. Los niveles son los siguientes:

- Nivel dramático

Sujeto: Álvar Núñez

Objeto: Chamán

En este primer nivel, se analiza la fusión de horizontes resultante de la trama misma de la película, entre el protagonista Álvar Núñez y el Chamán que lo captura, de ahí el nombre propuesto.

- Nivel creativo

Sujeto: Nicolás Echevarría

Objeto: Álvar Núñez

En este nivel, se toma en cuenta la experiencia vivida por el personaje de Álvar Núñez, comparada con lo narrado por el director Nicolás Echevarría de acuerdo a sus propias experiencias.

- Nivel experiencial

Sujeto: Espectador

Objeto: *Cabeza de Vaca*

En este último nivel, se toma en cuenta el encuentro de tipo experiencial entre la obra *Cabeza de Vaca* y la perspectiva como espectador, en este sentido según la experiencia de quien escribe.

A continuación, se procede a desarrollar cada uno de los puntos señalados anteriormente.

- 1. Cuando se busca comprender algo (otro horizonte), siempre se comprende a partir del propio horizonte. La comprensión ejecuta una fusión de horizontes, el del intérprete y el de su objeto; fusión en la que no siempre se puede distinguir lo que determina la posición de uno o de otro.**

Nivel dramático

Álvar Núñez es llevado cautivo por un Chamán, quien lo eligió, no está claro el motivo, pero se intuye que es por la cruz que porta Álvar al cuello. Se convierte en esclavo. Ambos son extraños entre uno y otro. Desde el punto de vista de Álvar, todo es raro e injusto, se lamenta y trata de huir de su realidad; la aventura de descubrir tierras nuevas se volvió una pesadilla. Al principio, sólo es el Chamán quien observa, detenida y profundamente, lo mira directamente a los ojos; vienen de mundos totalmente distintos. Pero conforme pasa el tiempo, Álvar se vuelve más curioso sobre lo que ve en el Chamán y viceversa. Al final, ambos terminan por respetar y admirar, incluso estimar, al otro.

Nivel creativo

El proceso iniciático que experimenta Álvar Núñez, al ser esclavo y posteriormente aprendiz y hasta convertirse él mismo en chamán, temporalmente, es una experiencia que comparte Nicolás Echevarría, según lo narrado por él. Álvar tiene una historia propia en la trama, pensamientos y anhelos que lo distinguen; por su parte, Nicolás Echevarría tiene su propia historia y quizás plasmó algo suyo en el protagonista de su película, pero al final, ambos tienen una experiencia auténtica y diferenciada, aunque la identificación entre el personaje y el director de la película es notoria. Hasta cierto punto se podría intuir que Nicolás Echevarría se ve reflejado en Álvar Núñez, o en los sentimientos que el protagonista expresa a lo largo de su experiencia en la nueva tierra.

Nivel Experiencial

Cabeza de Vaca cuenta una historia basada en un libro de viaje de 1542 de un autor con el mismo nombre²²⁴, sobre un encuentro entre españoles y pueblos indígenas del Golfo de México; en el protagonista hay elementos en su personalidad y en sus acciones que fácilmente pueden hacer que el espectador se vuelva empático con él y se conmueva e identifique en ciertos aspectos. Por otro lado, desde la perspectiva de un espectador que tenga su origen en algún país o región que haya sufrido la tragedia de ser invadidos —como es en el caso nuestro—, la película reivindica una especie de “visión de los vencidos”, que trae de nuevo al recuerdo la dignidad, el orgullo y el respeto por nuestras culturas ancestrales.

- 2. Ganar un horizonte, que quiere decir siempre aprender a ver más allá de lo cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más grande.**

Nivel dramático

A la llegada de Álvaro Núñez y sus compatriotas a la tierra desconocida, desde el principio cada cultura comenzó un proceso de comprensión y asimilación de una nueva realidad. En el caso de Álvaro Núñez, es más notorio cada paso en su proceso, ya que la historia sigue su perspectiva: incertidumbre, odio, rebeldía, asombro, adaptación, respeto, asimilación y despojo. En ese orden se vislumbra su experiencia que le cambiaría la vida y su perspectiva de la misma. Por otro lado, el proceso vivido por el chamán es similar, inclusive se podría concluir que es con los mismos sentimientos, aunque en su caso no es tan evidente. La fusión en este sentido se realiza con la ganancia de un horizonte por parte de ambos durante su experiencia, aunque impuesta y obligada, pero al fin es un horizonte que adquieren.

²²⁴ Se trata del libro de “Naufragios”, escrito por Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, publicado en 1542.

Nivel creativo

El mismo proceso descrito antes según la experiencia de Álvaro Núñez, es aplicable en este punto. En el caso del director del filme, Nicolás Echevarría, tuvo una experiencia de contacto con chamanes y la cultura “mágica” de nuestros pueblos ancestrales, la cual se diferencia de la del protagonista de la película en que lo vivido por Nicolás Echevarría fue buscado por él mismo, no fue impuesto y obligado. Sin embargo, él ganó su propio horizonte con dicha experiencia, aunado a su trayectoria y otras experiencias de su vida, como sus estudios de música y arquitectura, lo que lo llevó a tener un criterio específico para la realización del filme y la reconstrucción del personaje principal. Además, los procesos de contacto con el chamanismo de ambos, provocan un cambio trascendente en sus propias vidas.

Nivel Experiencial

Como se mencionó anteriormente sobre la reivindicación de *Cabeza de Vaca* en una visión de los vencidos, desde el punto de vista de quien escribe, la experiencia que comparte la película provoca un sentimiento profundo de dignificación y respeto por nuestras culturas ancestrales, inclusive se llega a sentir satisfacción por el sometimiento de los nativos indígenas en contra de los españoles y hasta por el hecho de que Álvaro Núñez se convierta en un chamán y que él termine por sentir afecto y empatía por el pueblo invadido y vergüenza por el suyo. En estos sentimientos descritos podrían coincidir algunos al mirar la película y otros podrían tratar de defender o justificar desde el punto de vista español. La propia experiencia de vida de quien observa el filme, se puede reflejar e identificar en algún aspecto de la historia. Cada espectador gana su propio horizonte según sus conocimientos, anhelos, sentimientos e historia personal.

- 3. En una fusión, es también ocasión de un nuevo nacimiento que evidenciará el carácter único y de acontecimiento del comprender. Dos ideas, tradiciones o conceptos de los que, al ser fusionados, surge algo nuevo.**

Nivel dramático

Del contacto de la cultura española con los pueblos nativos de América surgió, evidentemente, el mestizaje, lo que también se ve tratado en el final de la película *Cabeza de Vaca*. Pero, a un nivel más oculto y profundo, la fusión de ambas culturas se refleja en el recién “nacido” chamán en el que se convierte Álvaro Núñez, un español chamán, ya ni uno ni otro, sino alguien más que hasta entonces no se había conocido, un ser nuevo. Del mismo modo, cuando “rescatan” a Álvaro Núñez sus compatriotas, pasa su autoridad chamánica a un joven nativo a quien ya le había tomado afecto. Vuelve con su pueblo de nuevo como español, pero ya no es el mismo. Ha cambiado para siempre.

Nivel creativo

Con la experiencia de Nicolás Echevarría en el mundo mágico de nuestras culturas ancestrales, y su posterior atención en el personaje del libro “Naufragios” ya citado anteriormente, surge la película *Cabeza de Vaca. El conquistador conquistado*. Surge también la reconstrucción del personaje de Álvaro Núñez y la historia del filme. Un personaje en el que se mezcla la mirada de Nicolás Echevarría con la persona recordada en aquel libro.

Nivel Experiencial

El resultado de contemplar la película de manera reflexiva y profunda, desde la perspectiva de quien observa, es una nueva historia, una nueva experiencia, la cual repercute en la memoria de nuestros pueblos invadidos y de los conquistadores, desde la mirada de los descendientes de ambos pueblos de este tiempo.

- 4. La experiencia es siempre un encuentro (entre el espectador y la obra), que ayuda a descubrir la esencia de las cosas. Pero no se puede descubrir esta esencia a menos que exista una transformación.**

Nivel dramático

El encuentro entre Álvaro Núñez y el chamán produjo en el primero una transformación profunda en su modo de ver otras culturas diferentes a la suya, es más, en su modo de experimentar su existencia. Supo que, en esencia, aunque otros vistan, hablen y se comporten de manera distinta, son personas con la misma dignidad y las mismas necesidades no sólo físicas, sino también emocionales y de búsqueda de lo trascendente. En esencia, somos iguales, nadie es superior o inferior a otro; o, en otras palabras, somos uno.

Nivel creativo

Un nuevo ser (si se permite la expresión) surgió del encuentro de Nicolás Echevarría y su propia historia, con la persona de Álvaro Núñez descrita en el libro. Este nuevo ser es el protagonista de la película resultante. Alguien que resume y mezcla características y sentimientos de ambos. Quizás sea atrevido decir que Nicolás descubrió lo esencial en la historia, pero de lo que no cabe duda es que de hecho se encontró con algo trascendente y así lo trató de expresar.

Nivel Experiencial

El encuentro del observador con el filme *Cabeza de Vaca*, no es para nada superfluo ni ocioso. Algo resulta de esta experiencia, pero ese “algo” sólo lo puede deducir o experimentar el mismo que observa. La película, coloquialmente hablando, toca fibras profundas, en todos los niveles tratados aquí: en el desarrollo de la trama del filme y sus encuentros con lo trascendente y mágico del alma humana; en lo vivido por Álvaro Núñez y al conocer la historia de Nicolás Echevarría; en lo que se conoce sobre ese período histórico de manera oficial y también en ámbitos desechados y olvidados; en un tema importante de lo narrado: la transformación. Y se podría añadir también la contemplación de lo humano en toda persona, de lo que nos identifica y une, fuera de formas superficiales.

* * *

Ahora bien, en este último postulado se ha puesto énfasis en el descubrimiento de la esencia de las cosas únicamente por medio de una transformación, fruto de la experiencia en el encuentro entre el observador y la obra. Es decir, sólo cuando existe una transformación es que es posible acceder a contemplar y/o comprender la esencia de lo observado; ese cambio es prueba de dicho acceso.

He ahí la conclusión, el fruto de la experiencia; sin embargo, debe existir también un inicio en ese camino y la puerta que abre el camino no está muy lejos del alcance de cualquier persona, inclusive no es algo inaccesible o demasiado elaborado y complejo como para pensar que sólo un erudito o un experto podría hacerlo. Cada uno de los que experimentan un acercamiento a una obra de arte pasa por ello, quizá sin darse cuenta.

Es inevitable que quien observe, busque algo en aquello que observa a lo que es afín. Algo llama la atención y desde ahí, empiezan a sucederse todas las sensaciones y las ideas posteriores. En otras palabras, la puerta que abre el camino de la experiencia contemplativa es el interés, el cual tiene como base las experiencias y conocimientos adquiridos hasta ese momento. Es este punto el que reúne en una acción nuestro horizonte.

La obra en sí misma conlleva su propio horizonte, en la intencionalidad del autor, basada en sus propias experiencias y conocimientos, además de que lleva también consigo una expectativa de lo que pretende efectuar en el observador. Entonces, el interés en algún elemento de una obra observada, sea cual fuere, está ya implícitamente ligado al interés del autor, en el sentido de que ambos lo comparten como algo propio. Y es ahí en donde surge, se recrea y desarrolla la fusión de horizontes.

...al interesarnos por un tema en particular, el asunto sobre el cual reflexionamos nos ofrece inmediatamente el horizonte dentro del que nos debemos mover incesantemente. Es en este horizonte en que reposan todas las experiencias y vivencias individuales relacionadas de diversas maneras con este tema propiamente y es así, en este encuentro activo en que nos confrontamos con el esbozo de totalidad de la obra. Es este el punto en que se abre el espacio donde se produce la fusión de horizontes que activa el círculo hermenéutico de la comprensión.²²⁵

²²⁵ Gustavo Javier Medina Riera. "La interpretación del repertorio histórico a través de la hermenéutica filosófica." *Revista Música Hodie*, V.15 - n.2, Goiânia, Brasil, 2015, p. 217.

Álvar Núñez tenía una personalidad profunda, meditativa, tenía un algo de sabio y espiritual, de ahí que el chaman se sintiera atraído o curioso, ése es su punto de encuentro. Nicolás Ehevarría se vio interesado en asuntos sobre el mundo mágico de las tradiciones ancestrales de nuestras tierras y experimentó en carne propia algo de su influjo, lo que comparte con el protagonista de *Cabeza de Vaca*, el contacto con el chamanismo y su transformación profunda al adoptar en sí mismo esa magia.

Quien escribe, ve reflejada en el filme la transformación profunda de alguien que encuentra un sentido en su vida y un propósito trascendentes, lo cual obliga tanto al protagonista como al director a externar, compartir su experiencia: ya no son los mismos. La idea sobre pueblos originarios depredados por los invasores contada desde la crudeza y verdad de los vencidos, y también sobre el cambio profundo de una persona buscadora de sí misma, de lo trascendente; ambas conforman en el interés por ello, el encuentro que enciende y del que surge y crece la experiencia contemplativa y transformadora de la fusión de horizontes.

5.8 La magia

— *Haber vivido tantos años entre estos salvajes...*

Abre así el recuerdo en la vida de alguien de una etapa que significó el centro y el sentido de su caminar en el mundo. Un fragmento de tiempo devastador en la memoria y en las entrañas. Su vida entera, años, la eternidad en un instante de retrospectión. ¿Quién no querría regresar a ese momento? Simplemente se tiene que continuar.

TAMBORES ANUNCIAN EL INICIO DE LA BATALLA.

No hay otro camino para un cambio trascendente. Cada día libramos batallas contra nosotros mismos, pero hay un momento especial en el que la lucha es más grande de lo que

alcanzamos a anticipar y en la mayoría de los casos no estamos preparados para combatir, y ése fue el caso de Álvar.

Su historia y la de Nicolás se separan por cientos de años, pero son una misma, en otros tiempos y circunstancias, y con finales distintos. Cada uno su propia lucha. Una historia que se repite a lo largo de las eras y cuenta lo que en el fondo todo hombre busca: respuestas y afirmaciones. Entre sus mensajes, uno que es ineludible: para pasar al otro lado, es decir, al estado que se busca, se debe morir al que le precede. No hay otra forma.

Álvar queda náufrago en las costas de Florida, junto con otros compañeros de viaje. No saben cuál será su destino y tampoco si sobrevivirán, pero tratan de mantenerse en pie y, sobre todo, de no perder la cordura. No todos lo logran. Uno de ellos delira y balbucea mientras los demás lo callan por miedo a caer en la misma locura.

— *¡Tierra... un lugar para morir!*

Nada más preciso para anunciarles lo que les depararía. Pero sólo en Álvar se cumpliría en el sentido más sublime y profundo. La cruz en su pecho lo marcaría para confrontar cara a cara la lucha espiritual en la que se descubriría verdaderamente a sí mismo como el hombre a convertirse y para el que nació. Por fin sus pies tocan suelo, pero uno totalmente extraño. Perdido.

SU VIDA HA DADO UN GIRO COMPLETO, AHORA ES UN PRISIONERO. LAS FLAUTAS ACOMPAÑAN LA DESOLACIÓN DE SU ALMA Y NOS HABLAN DE UN ESTADO DE CAMBIO, DE TRANSICIÓN A OTRO.

MIENTRAS TANTO, LAS CUERDAS NOS RECUERDAN QUE NO SABEN LO QUE PASARÁ CON ELLOS.

Es apartado de sus compañeros y de lo último que le queda de su tierra. Un chamán lo eligió, quizás por la cruz que Álvar portaba, o porque algo presintió aquel hombre hechicero. Como sea, era su destino; por ahora convertirse en esclavo. Ya algunos pueblos autóctonos veían en una cruz un signo de lo Divino, entonces también puede ser el motivo por el que aquel chamán la arrebató del pecho de su prisionero y tal vez pensara que su

nuevo sirviente era un hombre religioso o de espiritualidad más notoria que los demás hombres.

Lo que sí se percibe en la personalidad de Álvaro es una cierta diferencia de los demás, en cuanto a su cercanía y sentimientos hacia otros. Por los mismos motivos, él es curioso y se muestra muy interesado en todo lo que hace quien desde el momento de su primer contacto y hasta su última interacción sería su maestro, sin que ninguno se dé cuenta, por el momento.

— *¡Dios!, ¿qué hago yo aquí en esta tierra, en este mundo?*

Exclama frustrado y agotado después de un intento por escapar y sólo haber corrido en círculos, entre el llanto de su alma...

— *Soy más humano que vosotros... Tengo un mundo y un Dios... creador del cielo y de la tierra.*

Es en este reclamo y grito desesperado en el que más tarde Álvaro encontraría la coyuntura con su pasado y con los suyos, con todo lo que sabía y conocía, con las ideas que él mismo había visto familiares, aunque nunca las compartiera. Es en ese momento en el que su lucha tendría más claridad, su lucha en la que tenía que dejarse morir, entre llanto...

— *...yo soy la semilla, esto el suelo...*

...y ahí su alma se quedaría plantada hasta el fin de sus días. Brotó entonces su humanidad y su boca la cantaba en poesía y recuerdos. Entre melancolía...

*Estaba la mar en calma,
la luna estaba crecida,
moro que en tal signo nace*

*no debe decir mentira
...siendo yo niño y muchacho
mi madre me lo decía
que mentira no dijese,
que era grande villanía:
por tanto, pregunta, rey,
que la verdad te diría.*

*Yo te lo diré, señor,
aunque me cueste la vida,*

*Si tú quisieses, Granada,
contigo me casaría...**

Su cuerpo abatido se aferra al suelo, su llanto alcanza el corazón del hechicero y lo obliga a mirar, a contemplar ahora sí a un hermano, aunque no de sangre ni de piel, como a un igual que también llora y extraña. Conmovido el chamán, o tal vez a sabiendas de que aquel hombre abatido por fin estaba listo para ser iniciado, ahora ya se había dejado morir a lo que era. Se puede suponer que desde entonces lo acepta y Álvaro se convierte a partir de ese momento en un discípulo.

VIOLINES Y OTRAS CUERDAS AMBIENTAN LA PRIMER SANACIÓN DEL NUEVO DISCÍPULO.

Involuntariamente, como si algo trabajara por medio de sus manos, Álvaro sana a un hombre de la comunidad. El maestro contempla admirado sin juicio, sólo observa y acepta el impulso de aquella fuerza. Le reconoce. Todo mal físico es reflejo de un mal espiritual o puede curarse espiritualmente, así nos lo enseña.

* Fragmentos de *Romance de Abenámár*. Antiguo romance anónimo.

Una vez soltado de ese espíritu, el discípulo se recupera y ahora con un gesto de respeto, el chamán le regresa y cuelga su cruz en el cuello, le despide ahora como otro curandero. Libre, sus primeros pasos titubean, pero ya no corren ni buscan escapar. Esta vez él tiene que buscar su propio camino. Es ya un hombre renacido. Se aleja poco a poco sin voltear la mirada siquiera un momento y decir adiós a su capataz que ya le ha querido...

(Nicolás): — *...en el fondo realiza procesos de iniciación, que es haber sido esclavo, haber sido privado de la comida, haberse alejado de su gente, haberse aislado de la gente; haberse prácticamente olvidado del español en tantos años que estuvo ahí caminando como errante. Lo obligó a comportarse como un chamán y finalmente terminó siéndolo.*²²⁶

Una cueva es ahora su morada. Fatigado y afectado todavía por el nuevo cambio, deja reposar su cuerpo, pero no descansa. Todavía hay sentimientos escondidos en lo profundo de sí que deben ser confrontados. Pero no está solo. El fraile que los acompañó en el naufragio lo conduce y protege en esta otra lucha más íntima.

Visualiza en un ancestro la crueldad y malicia que él ya de tiempo atrás había aborrecido. Aquel personaje grita en reclamos y rencor, confiesa estar en el infierno por su sed de conquista y ambición sin límite ni pisca de piedad. Teme, se puede suponer, que en él fluye la misma sangre y se avergüenza de ello. Se lastima por pecados que él no ha cometido, pero los reconoce en su propia gente.

Álvar siempre ha sido diferente. Ahora puede hacer algo por sí mismo, puede ser él mismo, sanar y consolar con ello a otros. Así como sucedió con él, ha encontrado a alguien que heredará su conocimiento y sus facultades. Lo acompaña. Llegan al entierro de una joven mujer, pero algo motiva al chamán a hacer algo por ella.

²²⁶ Entrevista propia con Nicolás Echevarría, *op. cit.*

Sólo él, su discípulo y su compatriota Dorantes, que se coló para hablarle, se encuentran en la catacumba. El español intenta convencerlo de irse, pero Álvar está en trance y reza...

— *Ave Maria gratia plena, Dominus tecum...*

...de lo hondo de sí mismo exclama invocaciones y oraciones. La mujercita se levanta y sale a la admiración de la multitud y a contemplar y habitar de nuevo el mundo de los vivientes. Una gran alegría que se ve turbada por una pintura escalofriante que alarma al chamán, que conoce bien los métodos de la que un tiempo fue su gente, la crueldad de los que una vez los contaba como los suyos.

— *Tendremos que contar mentiras.*

“El nuevo mundo” lo aleja de su misión. La búsqueda de la “Fuente de la eterna juventud” crea un agujero inmenso que lo separa del anhelo de su corazón, del mundo que había adoptado como propio y al cual tenía que dejar si quería evitar la muerte de más hermanos adoptivos, pero los más cercanos en lo profundo. Así que entrega el cetro que lo reconocía como chamán a su sucesor.

DE NUEVO, DESOLACIÓN. PÉRDIDA. RENUNCIA. LOS MISMOS VIOLINES LLORAN.

Se despoja de su vestidura de chamán y vuelve a ser el conquistador, pero aquel que logró la conquista de sí mismo, de su anhelo que no conocía. Otra vez, su camino se tuerce y lo deja sin comprender, o más bien, resignado por conservar únicamente un recuerdo más, el mejor.

UNA BATALLA MÁS. IGUAL INTERNA Y PROFUNDA, PERO AL MISMO TIEMPO DE CARNE Y SANGRE. SE ACERCAN MÁS CONQUISTADORES CON PERCUSIONES QUE AVISAN DE SUS INTENCIONES Y MANERAS.

En su propia tierra y en celdas de materiales nacidos de ella, los anfitriones son asaltados por sorpresa, tomados en esclavitud. Álvar se encuentra de nuevo en su realidad. ¡Qué hermoso sueño, pasaje que se esfuma demasiado pronto, la verdad de su corazón, pero ilusión de vuelta a su normalidad! Todo es un recuerdo y sin cadenas él atado.

— *...ofende más a la fe que propio a mí.*

— *¿De qué fe me habláis, Álvar?*

¿De ésa, o de la nuestra, la cristiana, la de España?

— *La única. La fe.*

¿Esto es España?

*La muestra de vuestra justicia la he visto yo en
todos los caminos de esta tierra...*

...de esta tierra.

Hace ocho años... hace ocho años era bella.

Del otro lado de la historia, Dorantes, quien tiempo atrás pedía a Álvar huir, se yergue y vanagloria como el hombre que abre las puertas de una nueva tierra para España. Cuenta de un mundo de fantasía, de existencias sin realidad...

(Estebanico): — *¿Ciudades de oro?*

(Álvar): — *¿Mujeres de tres tetas?*

¿Contar mentiras como ellos?

Estebanico, ¿por qué no contamos la historia?

CASCABELES Y PERCUSIONES GRAVES INSPIRAN A ÁLVAR, PERO TAMBIÉN EN SU VOZ TRAEN
DESGRACIA.

De una carreta jala a quien fue su ayudante y sería su sucesor, asesinado.

LAS CUERDAS EN LLANTO TODAVÍA. LAMENTAN LA CRUELDAD Y LA MUERTE. SE DETIENEN POR UN MOMENTO PARA ESCUCHAR LAS ÚLTIMAS PALABRAS DEL CONQUISTADO Y NUEVO HERMANO.

Lo reposa en sus brazos. Recoge su antigua cruz del brazo inerte. Pesa mucho, el dolor, la impotencia, la carga de culpa por las acciones de su pueblo que él mismo no entiende...

— *¿Por qué?*

Pesa también la cruz que ha cargado el pueblo indígena, demasiado. Han sido sometidos a marchar al paso de quien toca el tambor de guerra. El mismo cielo trueno por la crueldad, la maldad, por la muerte.

CUERDAS Y VIENTOS TAMPOCO COMPRENDEN, EN SU CANTO OTRA VEZ DESOLACIÓN, INCERTIDUMBRE, TAMBIÉN CONSUELO Y QUIZÁS ESPERANZA. TODO HA CAMBIADO. ¿DÓNDE ENCONTRAR SENTIDO?
SÓLO MELANCOLÍA.

(Nicolás): — *Yo fui partícipe de una cultura de esa época de los setentas... conquistar el espacio interior... una nueva visión del descubrimiento del ser humano hacia el interior... Todo eso me iba llevando a, finalmente, cerrar este ciclo, con la película de Cabeza de Vaca, en la cual yo me identifico con el personaje.*²²⁷

²²⁷ *Idem.*

CONCLUSIONES

Hemos ya transitado por una pequeña parte de la gran partitura del cine mexicano. Y, como en palabras de Nicolás Echeverría “fue realmente muy interesante”, pero no sólo como algo curioso, sino más como la mirada que se queda ensimismada al contemplar, en silencio hacia afuera, pero con una sinfonía completa en el interior. Un vistazo profundo.

Es inevitable que, al poner atención en algo por mucho tiempo, se quede algo de aquello en quien observa. En este caso, no se trató de sólo palabras. En la vida e ideas de los que nos han dejado ver un poco de ellos alguien más puede encontrar un haz de sentido a su propia existencia, y en este contexto, para bien del arte en el cine mexicano.

A continuación, se enuncian las deducciones o argumentos consecuentes a los objetivos e hipótesis planteados, de manera ascendente, para culminar con el que es el móvil de este acercamiento a la filmografía mexicana con su música. Incluso, como añadidura, se podrán observar algunas ideas conclusivas que, aunque no fueron comentadas como hipótesis, surgieron durante la indagación en el tema y se toman para complementar el mensaje que se pretende dar a conocer con este trabajo.

1. En el primer capítulo se han descrito las bases técnicas y teóricas acerca de la música de cine en general. Los conceptos y términos que ayudan a familiarizarse con el lenguaje de la música para el cine. De cualquier modo, al final se dispone un glosario con algunos de ellos, para su consulta.
2. En los capítulos segundo y tercero, se ha intentado ahondar en la historia de la música en el ámbito del cine nacional. Su evolución, vaivenes, etapas de prosperidad y también de toque de fondo; así como su intermedio, de indiferencia o comodidad.

En México, muchos cineastas, connacionales y extranjeros, han encontrado una visión inspiradora para plasmarlo en su arte. Entre ellos, Sergei Mijailovich Eisenstein —

quien soñó con un cine sin tiempo, seducido por los escenarios mexicanos—, y el exiliado Buñuel, entre otros. Con el sonoro y la música irrumpiendo en el cine, en México éste llegó a la cumbre; se comprueban las palabras de Chaplin, sobre cuánta falta le hacía la música a aquella “función de vistas”, para otorgarle la posibilidad de tocar con mayor firmeza la sensibilidad del espectador.

Es esta etapa, ya avanzado el quehacer fílmico nacional —la de charros a caballo, la que narraba la vida del campo y de las personas con las que nos identifican a los mexicanos en el mundo, del melodrama ranchero o comedia ranchera—, para gusto de quien escribe, la más importante y más prolífica en cuanto a la música de nuestro cine, por su trascendencia fuera de nuestras fronteras, especialmente en América Latina. Matilde Landeta lo afirma, al ubicar la auténtica “Época de Oro” del cine nacional en los años treinta.

En adelante, el filme mexicano pasa por distintas etapas, una de miras hacia las calles y la clase media, al salón y baile, a la comicidad ante nuestro espejo, a la canción vernácula por parte del ídolo “del rigor de la improvisación y precursor del *spanglish*” (como llamaría Carlos Monsiváis a *Tin-Tan*), hacia las costumbres de la gente de piso como la lucha libre hasta el *rock n’ roll*. Pasa incluso por héroes de balazos y fama de valientes, de los que surgiría ahora la sangre de nuestros pueblos con el narco al final de la “cadena alimenticia” mexicana.

También desfilan épocas de estancamiento artístico de la mano de los no comerciables, independientes y, lamentablemente, castigados, pero que aún hoy siguen alzando la voz. Entre ellos, algunas personas preocupadas en verdad por colaborar en el crecimiento de la industria cinematográfica mexicana, como Alberto Isaac, quien abrió las puertas según sus posibilidades, entre otros.

El vicio creció o fue aumentado. También proliferaron historias de ficheras y albuces, de poca calidad, pero buena aceptación en el público. No parece descabellado pensar en una intención deliberada de distraer con lo que sea, con tal de que la gente no renuncie a su comodidad implementada y se quiebre la cabeza en reflexiones infructuosas para los de posiciones sociales arriba. Y esto sigue y sigue. Parece, y podríamos decir que es evidente, que la pérdida de conciencia de lo que es benéfico para el hombre y su prosperidad (no en

términos de riqueza sino de una manera íntegra), es contrario a los intereses de quienes “manejan los hilos” desde más arriba incluso que los gobiernos.

Por otro lado, habría que pensar: ¿Cómo ha cambiado ahora la percepción de la música en una película? ¿Qué tanto se puede hablar de una evolución respecto a la música en el cine mexicano? ¿Qué impacto o funcionalidad refleja ahora la música de un filme en quien la mira?

Todo arte refleja de manera fundamental aspectos de la vida de una sociedad. Bullicio, prisa, ruido, todos corren y parece que no alcanza el tiempo para nada, por lo que hay que hacer todo rápido, incluso las cosas más simples y necesarias. En el caso del cine, éste se proyecta ahora como reflejo no sólo de este país, sino de la característica común en el mundo: velocidad, simplicidad, practicidad.

La respuesta es clara. Lo que no cuenta con un apoyo industrial y sistemático de nivel masivo, es casi imposible que logre apuntalarse como una constante, inclusive como un estilo de vida. Cada vez es mayor la pendiente en detrimento de la industria fílmica respecto a la música. No sólo en lo que respecta a su elaboración o incrustación, sino también en la calidad musical o de banda sonora de las películas producidas y en el desarrollo profesional de los “músicos de cine”.

En palabras de Nicolás Echevarría: “... en México había cesado mucho la tradición de componer música para orquesta, digo, en películas, pasó por un época muy desafortunada en donde la música se menospreció enormemente en el cine mexicano, en relación, por ejemplo, en comparación con la época de los treintas, los cuarentas, los cincuentas, donde había músicos increíbles... esta tradición de escribir música para gran orquesta o para grupos de cámara, se acabó (...) y le siguió una época muy desafortunada, en donde se empezaron a utilizar organitos o sintetizadores de muy baja calidad, música hecha de computadora, digamos, que vino a acabar con esta gran tradición de músicos y de música para cine en México”.

Pero no todo ha sido malo. Surgieron algunos elementos que han enriquecido y sostenido el cine nacional, a la par con la industria musical del cine. Nació el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y entre 1964 y '65 se organizó el Primer

Concurso de Cine Experimental. Sus frutos fueron, el reconocimiento de muchos talentos al margen de lo convencional, que no tuvieron desprecio en taquilla. También, en la misma etapa se llevó a cabo el Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos, con frutos similares.

También, en la época de Rodolfo Echeverría al frente del cine nacional se inauguró el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y la Cineteca Nacional, con una política sustentada en el apoyo a la producción. Incluso, por esos motivos, para no poca gente del medio, la verdadera “Época de Oro” del cine mexicano se da en esta etapa. En el mismo tono, en el tiempo de Alberto Isaac en un puesto público, dio como resultado mantener activo el Centro de Producción de Cortometraje, detuvo a quienes buscaban cerrar el CCC y la Cineteca Nacional renace en 1984; asimismo, colaboró en la organización del III Concurso de Cine Experimental.

3. En el cuarto capítulo, se ha presentado el testimonio de algunos expertos en el tema. Sus experiencias y aprendizajes. Las formas y estilos de los que hacen posible la fusión de la imagen y la música.

Como puede suponerse, la relación profesional entre dos artistas, en el caso que nos ocupa el director y el músico, no es sencilla, lo único que los une es el filme y aquellos rasgos compartidos en su personalidad, o un lazo amistoso. Ambos terminan quitando cosas. Al final, cuando naturalmente surge una conexión funcional artística, resulta en una necesidad de colaborar juntos siempre o en repetidas ocasiones, ya que ambos llegan a conocer muy bien las limitaciones de cada uno.

Para ello, el primer punto fundamental que deben tomar en cuenta es que la música pertenece al filme, sin importar si fue escrita especialmente para él o tomada de algo ya grabado, ya que cumple con un propósito dentro del mismo. Una vez bien cimentada esta idea, tanto el director como el músico (en general tanto para el compositor como el que selecciona música) pueden aportar cada uno su arte.

Se ha dicho que para toda persona que dedica su vida a generar obras artísticas, cada aspecto y experiencia particular en su vida es un elemento más que contribuye a darle forma y personalidad a su obra. Tal es el caso de, por ejemplo, Nicolás Echevarría, quien tuvo a lo largo de su trayectoria formación en arquitectura, música y cine, elementos que ha aprovechado al máximo en cada una de sus obras.

A partir de esta idea, se ha planteado la hipótesis de que las personas involucradas en la creación de cine utilizan preponderantemente su sensibilidad, talento y creatividad, por encima de sus conocimientos técnicos al respecto, aunque sin dejarlos del lado completamente. A lo cual, ya se han señalado diferentes posturas al respecto de parte de los expertos.

Una de ellas, por ejemplo, es que es innegable la importancia y la utilidad de que un director de cine tenga conocimientos musicales, incluso que sepa sobre estilos y facetas musicales de todo el mundo. Cuando quien estructura el filme completo tiene estas capacidades, entonces la obra resultante puede ser maravillosa, aunque contenga en ella sólo unos pequeños brotes musicales.

Por otro lado, Antonio Zepeda afirma que lo adecuado para cierto filme no se puede encapsular en reglas o en un recetario, es siempre creativo, tiene que ver más con la intuición y sensibilidad de quien coloca la música y de quien decide al final su inclusión. Así que todo depende en primera instancia del filme en sí.

A la par de lo planteado, se ha logrado vislumbrar otros aspectos que pueden tomarse como conclusiones adherentes. Es el caso de que, en palabras del mismo Antonio Zepeda, “todo lo que miras en una producción te está diciendo algo, incluso hay que darle su espacio al silencio, hay escenas que tienen más efectividad si transcurren en silencio”.

El hecho de no utilizar música, si se cuenta con su dominio, no quiere decir que le haga falta algo al filme, por el contrario, puede significar que se le conoce tan bien que se sabe perfectamente cuándo hay que utilizarla y en qué momentos hay que prescindir de ella. Aunque, por otro lado, algunos realizadores tienden cada vez más a vestir las películas de música ya existente, y los teóricos se preguntan ya alarmados si se trata de una moda efímera o de un rechazo a la creación musical original.

Lamentablemente, es la realidad. Se está perdiendo cada vez más el provecho de talentos musicales de composición para el medio que es, me atrevería a decir, el más importante o por lo menos el más costoso y lucrativo en la sociedad; además, el que más influencia ejerce en los espectadores, por las ideas impregnadas en las historias ahí contadas.

Si se trata de comprender la razón, pues se puede concluir que no es más que la consecuencia del estilo de vida que nuestra civilización ha ido adoptando desde hace ya tiempo. Ahora se trata de que todo lo producido salga de la fábrica lo más rápido posible y que sea retribuible en un alto porcentaje al menor tiempo, con la menor inversión y el mayor impacto en quienes los consumimos. Sin embargo, aún quedan quienes le otorgan a la música cinematográfica original la dignidad que se merece. Se trata de un actor más, según compositores franceses, que aporta una poesía suplementaria al universo de un cineasta.

4. En el último capítulo, como búsqueda principal, se ha pretendido resaltar la relevancia de la obra *Cabeza de Vaca*, de Nicolás Echevarría, por su calidad artística en cuanto a la composición de todos sus elementos y la labor de quienes participaron en su elaboración; su origen e inspiración; sus cómo y porqués, etcétera.

Según las propias palabras de Echevarría, los cambios estructurales que se hacen al final del proceso de elaboración tienen mucho que ver con la música, de ahí la importancia de que, desde el principio, el músico esté presente, y en esta obra, tanto el director como el músico comenzaron juntos desde el diseño de los instrumentos convenientes.

En la vida del director se conjugan distintas formas de expresión, amalgamadas, durante todos los años de su trayectoria, en un estilo propio que le han dado su propio enfoque de contemplación de la realidad. Debido a los años que tardó en consumarse la realización de esta obra, se considera un logro especial. Además, en ella se encuentra una manera auténtica de musicalizar ambos “lados” de la Conquista, el de los españoles y el de los pueblos autóctonos.

Ahora bien, se ha planteado esta obra artística como un paradigma del quehacer cinematográfico mexicano contemporáneo, por su aportación estética que, se afirma, permanecerá ejemplar y en competencia con los mejores estándares de calidad durante mucho tiempo.

Como ya se observó, es una de las pocas películas contemporáneas que aparecen en la lista de las 100 mejores de la historia. En el capítulo correspondiente se tiene a detalle lo que la distingue frente a los otros filmes, también pocos, que se cuentan como parámetros.

Según algunas opiniones de críticos, se trata de una película poco convencional, inquietante, que sobresale de todas las realizadas en la época contemporánea. Es de resaltar su calidad artística, y no únicamente de algún elemento aislado; tanto la fotografía, la música, los diálogos y la poesía en ella, la representación del personaje histórico, los mensajes implícitos, etcétera.

Otro punto planteado como hipótesis es que se ve en ella una coyuntura en la manera de hacer cine en México, ya que sus elementos artísticos, de contenido y de acercamiento a la realidad no tienen símil anterior con todo ello en conjunto, tampoco uno posterior; por conservar en ella la herencia de incluir música original y grabada a modo de gran orquesta (no literalmente como ya se pudo observar) y mostrarlo con un ritmo propio, auténtico. Con las opiniones de expertos e involucrados, vertidas en el capítulo correspondiente, se puede tener una idea clara respecto a este punto.

Asimismo, se ve en este filme la peculiaridad de ser uno entre pocos que cuentan la historia de “la Conquista” que había sido vetada en nuestro país, desde el punto de vista de los conquistados o, mejor dicho, de los invadidos. Eso la coloca entre las películas más significativas y ejemplares para las generaciones posteriores. Se trata de un modelo para contar la historia de México con un arte que sobrepasa los moldes programados.

Cabeza de Vaca fue una película rara, como ya lo “escuchamos” del propio director, porque se han hecho muy pocas sobre la Conquista, debido a que es un tema difícil en su producción, o por lo menos lo era en la época cuando fue hecha. Además, en el país hubo restricciones y, a fin de cuentas, se realizó únicamente por la intervención económica de España, que sí se interesaba por esta historia, como es de esperarse.

Se puede hablar de ella también como una perspectiva profunda del impacto para ambos lados de la Conquista. Se le ha comparado con otros filmes que pretenden plasmar la misma temática, pero su distinción, de boca de los que saben, es involucrarse en el mundo mágico, invisible y por lo tanto casi impenetrable del encuentro de dos mundos totalmente diferentes, lo cual no han logrado las demás, al menos no con la misma profundidad artística.

En opinión de expertos: “Más que una propuesta histórica rigurosa, el filme de Echevarría plantea una visión plástica del mundo americano del siglo dieciséis. Al recurrir a la creación de comunidades indígenas probables de esa época -ninguna de ellas históricamente cierta- el cineasta sintetiza la visión imperante en ese mundo y, sobre todo, la incompreensión del europeo ante esa nueva realidad, el filme es un verdadero poema lírico y visual sobre el encuentro de los europeos con América”.

De manera adicional a las hipótesis planteadas anteriormente, se suman otros argumentos a la relevancia de *Cabeza de Vaca*. El primero de ellos es que el libro base del que se genera, es considerado como la primera narración histórica acerca del territorio actual de Estados Unidos, y en él aparecen por primera vez en castellano algunas palabras tomadas de lenguas americanas y las primeras observaciones etnográficas de las poblaciones indígenas de México.

Como otro comentario adicional, el filme tiene un sello más de autenticidad en un tema que implica a todos. En distintas épocas y circunstancias, ha existido en la vida de cualquier hombre la necesidad de encontrar el sentido profundo de su estadía en el mundo. No se le puede concebir como un caminar efímero en el que sus ideales y sueños sean sólo pasajeros. Tiene que haber algo más.

Debe haber una razón sublime por la que se existe. Una misión o propósito por el que se es enviado a habitar en este tiempo y lugar... Un camino. Y en *Cabeza de Vaca*, se puede encontrar simpatía e identificación con esa búsqueda que el hombre lleva necesaria e intrínsecamente, además motiva al pensar que no se es el único que reflexiona sobre “esas cosas”.

5. Por último, como objetivo general se ha buscado dar a conocer un bosquejo acerca del proceso de composición y de selección de la música en el cine mexicano contemporáneo, con el fin de destacar la labor que realizan las personas involucradas directamente en ello.

Ya a lo largo del trabajo se ha indagado en este sentido de manera amplia, pero no está de más retomar algunas ideas que se desarrollaron. Como que cuando el cine y la música se unen, y más de una persona aporta su sensibilidad, este juego se convierte en algo sublime, pero cada uno con su impacto natural propio: las artes del espacio estimulan la vista y las del tiempo al oído (Lucía Álvarez), y sin ambos nos perdemos. Por dicha razón, en el mundo del cine no existe música insignificante o inútil. “Todo toma un sentido, todo resuena...”

Por otro lado, la música en un filme no está sólo para recrear emociones sino también para mantenerlas, controlarlas según la trama de una película, para conducir al público al clímax, o a donde se pretenda que lleguen. De este modo, la música está en constante comunicación con el resto de los elementos del filme, “habita con los personajes”.

* * *

Éstas son sólo algunas ideas que tratan de manera general los puntos que al parecer de quien escribe son los que revelan de mejor manera el propósito de este trabajo. Sin embargo, para el lector puede haber muchas más entre las líneas del mismo, según su propia experiencia. Por lo tanto, no se toma como algo definitivo, sino como un procurado intento de asomo al vasto y colorido panorama del arte del cine mexicano respecto a su música, junto con sus artífices, para quienes están dedicadas estas notas, a quienes tan merecidamente alcance un profundo “¡Gracias!”.

¿Qué entiende usted por buen cine?

El que hace sentir. El que mueve mi corazón. El que me sitúa en la cumbre de mis emociones. Un cine, también, que habla de los míos y de mi tiempo. Me gusta el cine que se expresa como una canción. Creo que el cine debe cantar, pero eso no quiere decir que debe ser un cine alegre. Se puede cantar llorando...

Agustín Lara

GLOSARIO

Altura: Es una cualidad del sonido que permite distinguir un sonido agudo de uno grave.

Armonía: Se trata de un elemento más de la música, y éste se entiende como la parte en la que se forman y combinan los acordes.

Banda sonora: Se trata de la conjunción de todos los elementos sonoros, pero vistos únicamente en el contexto del filme.

Banda sonora musical: Es la música compuesta específicamente para un filme. Su significación está basada únicamente dentro del filme.

Cadena sonora: Es una sucesión, ya planeada, de los elementos sonoros.

Continuidad sonora: todos los sonidos son percibidos conjuntamente, a la par con las imágenes.

Continuo visual: Es la sucesión que manifiestan tanto las imágenes como todos los elementos sonoros en conjunto.

Cortometraje: Película cinematográfica de duración inferior a 35 minutos.

Discontinuidad perceptiva: Es en la que se distinguen tres elementos: escucha musical (música), escucha causal o anecdótica (ruido) y escucha lingüística (habla), los cuales son confrontados por el cine al situarlos sobre un mismo soporte

Efecto anempático: Es aquel en el que, al contrario del efecto empático, la música sigue su curso normal percibiéndose indiferente a la escena expuesta, está marcada a menudo por cierta regularidad rítmica y cierta ausencia de contrastes de intensidad.

Efecto empático: Es aquel por medio del cual la música expresa directamente un sentimiento sugerido por la escena.

Elementos sonoros: Se trata de todos aquellos sonidos perceptibles en un filme: habla, ruido y música.

Índices sonoros materializantes: Estos se perciben cuando en una emisión sonora se remite a la causa: por ejemplo, para una voz cantada, puede tratarse de una respiración, si se trata de un instrumento, la presencia del soplo del flautista, el chasquido de las llaves del instrumento, etcétera.

Intensidad: Se trata de otra cualidad del sonido que nos ayuda a diferenciar un sonido fuerte de uno suave.

Largometraje: Película cinematográfica de duración superior a una hora.

Mediometraje: Película cinematográfica de duración media (aproximadamente una hora), entre el largometraje y el cortometraje.

Melodía: Es un elemento de la música. Se trata de una sucesión de sonidos de diferente altura que expresan una idea musical.

Momento musical: Es un conjunto de sonidos que aparecen en un filme con una duración determinada. Su presencia tiene un objetivo concreto.

Música: Se puede identificar la música de una película como aquel elemento que es capaz de mantenerse fuera del contexto de la misma. Una vez vista fuera del filme, puede conservar su autonomía.

Música cinematográfica / música de cine: Es aquella música que se emplea en un filme, y que goza de validez al estudiarse fuera del contexto de la película.

Música compuesta para cine: Como el nombre lo indica, se trata de una música original que se compone especialmente para un filme.

Música diegética / música de pantalla: Se trata de aquella música de la que se percibe la fuente claramente en un filme, por ejemplo: en pantalla se toma un radio y se percibe su sonido.

Música no diegética / música de fondo: Es aquella de la que no se percibe claramente la fuente de la que emana.

Música original: Es aquella música que no ha sido copiada de otra.

Música seleccionada de una fuente preexistente: Es aquella música que se toma de una fuente preexistente, con el fin de ser empleada en un filme.

Obra musical: Es una pieza convencional de música.

Ritmo: Es el orden y la proporción en que están agrupados los sonidos basados en el tiempo. Es el último elemento de la música.

Simbiosis audiovisual: Es la conjugación de las imágenes y los elementos sonoros en un filme.

Sonido: Es todo aquello que se pueda percibir de manera auditiva.

Temporalización: Se trata del efecto mediante el cual se logra que una cadena sonora otorgue un tiempo a una imagen.

Timbre: Es la tercera cualidad del sonido, la cual nos permite distinguir los diferentes instrumentos y órganos de producción del sonido.

Valor añadido: Es el efecto mediante el cual el público percibe una emoción, una atmósfera, suscitadas por un elemento sonoro, como si emanara de ahí naturalmente.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliográficas:

- Aguilar Rivero, Mariflor y María Antonia González Valerio (coordinadoras). *Gadamer y las Humanidades. Volumen I. Ontología, Lenguaje y Estética*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, D.F., 2007, 287 pp.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. Ediciones Era, 2ª edición, México, 1979, 422 pp.
- Chion, Michel. *La música en el cine*. Paidós, Barcelona, 1997, 487 pp.
- Colón Perales, Carlos. *Historia y teoría de la música en el cine*. Alfar, Sevilla, 1997, 296 pp.
- Eisenstein, Sergei M. *El sentido del cine*. Ediciones La Reja, Argentina, 2ª edición, 1974, 198 pp.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. IMCINE/Ediciones Mapa, México, 1998, 466 pp.
- Moncada García, Francisco. *Teoría de la música. La más sencilla útil y práctica. Musical Iberoamericana*/Ediciones Framong, México, 21ª reimpresión, 1995, 209 pp.
- Navarro José, et. al. *Música para cine. Cuadernos de estudios cinematográficos 4*, CUEC-UNAM, México, 2011, 120 pp.
 - Benito Espinosa, “Hacia la integración audiovisual de la música: tres entrevistas (entrevista a Andrea Borbolla)”. José Navarro, et. al., op. cit.
 - Benito Espinosa, “Hacia la integración audiovisual de la música: tres entrevistas (entrevista a Flavio González Mello)”. José Navarro, et. al., op. cit.
 - Flavio González Mello, “Entrevista a Joaquín Gutiérrez Heras”. José Navarro, et. al., op. cit.
 - José Navarro, “El diseño musical cinematográfico: entrevista con Nicolás Echevarría”. José Navarro, et. al., op. cit.

- José Navarro, “Coloreando escenas con sonido: entrevista con Santiago Ojeda”. José Navarro, et. al., op. cit.
 - José Navarro, “El sonido prehispánico en el cine: entrevista con Antonio Zepeda”. José Navarro, et. al., op. cit.
 - José Navarro, “El ambiente sonoro de un espectáculo audiovisual: conversación con Juan Mora”. José Navarro, et. al., op. cit.
 - José Navarro, “La invención de Cronos: entrevista con Javier Álvarez”. José Navarro, et. al., op. cit.
 - Juan Mora Catlett, “La música y el montaje cinematográfico, un paralelismo artístico”. José Navarro, et. al., op. cit.
 - Lucía Álvarez, “El compositor en el teatro y en el cine”. José Navarro, et. al., op. cit.
- Reyes de la Maza, Luis. *El cine sonoro en México*. UNAM-IIE, México, 1973, 271 pp.
 - Sánchez, Francisco. *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002*. CONACULTA-Cineteca Nacional, México, 2002, 286 pp.
 - Taibo I, Paco Ignacio. *La música de Agustín Lara en el cine*. Filmoteca UNAM, México, 1984, 83 pp.

Hemerográficas:

- Gustavo Javier Medina Riera. “La interpretación del repertorio histórico a través de la hermenéutica filosófica.” *Revista Música Hodie*, V.15 - n.2, Goiânia, Brasil, 2015, p. 214-219.
- *Revista Dicine* No. 38, México, marzo, 1991.
 - Leonardo García Tsao, “La Conquista según Nicolás Echevarría. Entrevista de Leonardo García Tsao”.
 - Rafael Aviña, “Cabeza de Vaca”.

Entrevistas:

- Entrevista propia con Nicolás Echevarría, productor, director y documentalista mexicano. Realizada en su estudio, en México, D.F., el 11 de octubre del 2011.
- Entrevista propia con Rafael Aviña, escritor, crítico y cronista de cine y video. Realizada en instalaciones de la Filmoteca de la UNAM, en la Ciudad de México, el 14 de junio del 2019.

Otras:

- Ayala Blanco, Jorge. *El cine de los sesentas (1964-1970)*. Citado en: http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=79 Septiembre, 2019.
- Del Portillo, Aurelio. "El canto del cine: sobre la afectividad y efectividad de la música cinematográfica". *Babab* No. 2 05/2000. Disponible en: www.babab.com, septiembre 2019.
- Falcó, Josep Lluís I. *Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica*. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/256238358/Metodo-de-Analisis-de-La-Musica-Cinematografica-Doc-1>, septiembre 2019.
- Fragmentos de *Romance de Abenámar*. Antiguo romance anónimo.
- Gerardo Antonio Martínez. "Mario Lavista no componía para sí mismo", entrevista con Ana Alonso-Minutti, biógrafa del compositor. Disponible en: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/mario-lavista-no-escribia-para-si-mismo-entrevista-con-ana-alonso-minutti-biografa-del-compositor/>. Febrero 2022.
- Harem Laforet, Sibylle. *El rescate de la música cinematográfica mexicana*. Disponible en: www.mexicodesconocido.com.mx. Septiembre, 2019.

- Lerouge, Stéphane. *Música y cine: un dúo que se exporta. La época de los pioneros*. Disponible en: www.diplomatie.gouv.fr, "Label France" No. 36, 07/1999 Dossier. Noviembre, 2006.
- Manuel González Casanova y Virginia Medina Ávila, *Escritores del cine mexicano sonoro*. En: <http://escritores.cinemexicano.unam.mx>. (Página dedicada a reunir la información de los escritores del cine mexicano desde 1930 a 2000). Septiembre, 2019.
 - Patricia Vega, "El día 14 empieza el rodaje de Cabeza de Vaca". Citado en: Manuel González Casanova y Virginia Medina Ávila, *Escritores del cine mexicano sonoro*, op. cit.
- Mario Lavista, *la disciplina y perseverancia por la música*. Disponible en: <https://www.gob.mx/lahoranacional/articulos/mario-lavista-la-disciplina-y-perseverancia-por-la-musica>. Febrero 2022.
- Mario Lavista: *lo que dice la música*. Disponible en: <https://lideresmexicanos.com/entrevistas/mario-lavista-lo-que-dice-la-musica/>. Febrero 2022.
- Mario Lavista: *por qué fue famoso el destacado compositor mexicano*. Disponible en: <https://www.infobae.com/america/entretenimiento/2021/11/04/mario-lavista-por-que-fue-famoso-el-destacado-compositor-mexicano/>. Febrero 2022.
- "Más de 100 años de cine mexicano". Disponible en: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx>. Noviembre 2014.
- Reseña del libro *Naufragios* de Álar Núñez Cabeza de Vaca. Disponible en: www.ellibrototal.com/ltotal/ficha.jsp?idLibro=5647. Septiembre 2019.
- Saúl Rodríguez. *La poética en Mario Lavista*. Disponible en: <https://www.siglonuevo.mx/nota/2002.la-poetica-en-mario-lavista>. Febrero 2022.
- "Top 100 cine mexicano (revista SOMOS)". Disponible en: <https://www.imdb.com/list/ls069310147>. Septiembre 2019.

- *Viaje acústico con Mario Lavista.*
Disponible en: <https://travesiasdigital.com/noticias/entrevista-musica-mario-lavista>.
Febrero 2022.

ANEXOS

Entrevista a Nicolás Echevarría (fragmento)

Productor, director y documentalista mexicano.

Realizada en su estudio, en México, D.F.

Martes 11 de octubre de 2011

Yo, inicialmente, estudié arquitectura en la ciudad de Guadalajara. Tuve a lo largo de mi carrera como arquitecto, que no duró mucho, duró un par de años, la inquietud de dedicarme a la música. Desde que yo tenía unos 14, 15 años empecé a tomar clases de piano, me interesó muchísimo la música, mi madre me compró un piano eléctrico, de lo cual ella se arrepintió toda su vida porque según ella esto fue lo que causó mi deserción de la escuela de arquitectura.

Efectivamente, después de dos años de estudiar arquitectura me trasladé a la ciudad de México, al Conservatorio, a estudiar música y me... al principio fue un poquito frustrante porque la mayoría de los estudiantes que estaban en el Conservatorio tenían una educación ya muy avanzada, muchos de ellos eran jóvenes, mucho más jóvenes que yo, que sabían mucho más que yo, que habían tenido un entrenamiento previo mucho más que yo, y bueno, yo me tuve que apurar mucho, no estaba tan preparado como ellos.

Pero finalmente, después de un año de estudiar en el Conservatorio y de siempre estar convencido de que mi carrera en la música iba a ser de compositor, me inscribí, me aceptaron más bien, en el taller de composición de Carlos Chávez, éste era una especie como de institución dentro del Conservatorio, élite, en donde habían algunos distinguidos de composición que eran admitidos y becados por el Conservatorio. En esa época el director era Héctor Quintanar, del laboratorio, del taller de composición y Mario Lavista era su asistente de Quintanar.

Bueno, yo entré, estuve casi... más de un año, creo, en el taller, y ahí conocí a Mario Lavista. Mario Lavista fue mi maestro de Armonía, junto con otros, de Armonía, de Composición... Y Mario y yo formamos un grupo de improvisación musical, de música contemporánea. Tocábamos instrumentos no convencionales de una manera... o instrumentos convencionales de una manera no convencional, utilizamos los instrumentos de Julián Carrillo, de Sonido Trece, empezamos a utilizar sonidos electrónicos, ya un grupo de improvisación electro-acústica que se llamaba "Quanta".

Más adelante yo deserté del Conservatorio, decidí ya no dedicarme a la música y viajé a Nueva York, y en Nueva York fue que yo empecé a realizar, a hacer cinematografía y demás, pertencí a un taller de cine que se llamaba "Millenium" y ahí empecé yo a empezar a filmar, primero en 16 mm, en las calles, haciendo de alguna manera como ensayos sobre fotografía, etc., etc.

Pero, bueno, todo ese material se perdió, en un traslado, en una mudanza, y regresé a México después de un año, ya cuando yo había empezado a realizar películas, o a estar en contacto con el cine y fue en este regreso que yo hice mi primera película que se llama *Judea, Semana Santa entre los Coras*, ahí fue mi primera colaboración con Mario Lavista, él como compositor del *soundtrack* y yo como director de la película.

Como yo no llevaba sonidista en esta filmación de *Judea*, Mario y yo decidimos generar todos los sonidos de esta película en el laboratorio de música electrónica del Conservatorio Nacional de Música, que en esta época estaba recién inaugurado. Entonces fue muy interesante cómo Mario... aprovechamos los dos esta deficiencia de que no habíamos realmente filmado en locación, grabado, perdón, grabado música en locación y toda la música se hizo en el laboratorio de música electrónica, y fue un experimento que yo creo muy afortunado, yo pienso, sigo pensando, que mi primera película, ésta *Judea*, es una de las mejores películas que yo he realizado en mi primera... y creo que una de mis mejores colaboraciones con Mario.

Realmente es un ensayo, es un ensayo audiovisual muy audaz, muy inocente, muy naif por otro lado, pero el resultado es muy interesante. Estoy por digitalizar esa película porque acabo de recuperar los negativos... Entonces ésta fue mi primera colaboración con Mario, después yo con Mario realicé películas como *María Sabina mujer Espíritu*, *El niño Fidencio*, y bueno, he colaborado con él en algunas series de televisión también, y sobre todo, el trabajo más importante que hemos realizado juntos es *Cabeza de Vaca*.

Cabeza de Vaca fue una película que fue un reto para ambos, y en el caso de Mario el reto era crear, dentro de la música, este choque de dos culturas totalmente diferentes, en esta atmósfera, por un lado de la música española, digamos, en una forma no muy obvia, en una forma muy original pienso yo, y también por otro lado, este encuentro con el mundo prehispánico, que está muy bien representado también en la música en la película.

Para este propósito se contrató a un grupo pequeño de cámara, de percusionistas, Tambuco, al Cuarteto Latinoamericano, y se creó una atmósfera de orquesta de cuerdas, de maderas, atmósferas de percusiones, que yo creo que es importante porque en México había cesado mucho la tradición de componer música para orquesta, digo, en películas, pasó por un época muy desafortunada en donde la música se menospreció enormemente en el cine mexicano, en relación, por ejemplo, en comparación con la época de los treinta, los cuarenta, los cincuenta, donde había músicos increíbles como Raúl Lavista, que es tío de Mario, que hizo más de trescientas películas, pero hacía *soundtracks* para orquesta, digamos.

Esto, había incluso una sala en Churubusco que estaba dedicada exclusivamente a eso y había mucho trabajo para reunir orquestas completas, componer, músicos como Lavista, bueno, en otra época al mismo Revueltas, quien fue otro de los grandes

compositores de la música del cine mexicano. Pero, desgraciadamente, esta tradición de escribir música para gran orquesta o para grupos de cámara, se acabó (...)

(...) y le siguió una época muy desafortunada, en donde se empezaron a utilizar organitos o sintetizadores de muy baja calidad, música hecha de computadora, digamos, que vino a acabar con esta gran tradición de músicos y de música para cine en México. Entonces, en Cabeza de Vaca trabajaron grandes solistas... Horacio Franco, y bueno, solistas como el Cuarteto Latinoamericano, Tambuco, etc., etc. O sea era gente de primera, en donde gracias mucho a la grabación se le pudo dar cuerpo a este grupo de cámara y que sonara realmente como una orquesta.

El método de trabajo entre Mario y yo fue básicamente, pues ver un primer corte e ir decidiendo entre él y yo en qué momento era como muy importante que la música tenía que ir apoyando a la imagen, y Mario, en un momento dado, él es muy renuente a utilizar demasiada música en las películas. Entonces, bueno, en este caso fue muy interesante el hecho de primero decidir en dónde iba la música, con qué instrumentos se iba a tocar, etc., etc., y claro, tener una versión ya editada, bastante cerca de la versión final, por estos detalles, de que la música coincidiera perfectamente contra la imagen.

Entonces, en el caso por ejemplo de *María Sabina* es muy diferente porque es música muy sutil, grabada básicamente para flautas, en *El niño Fidencio* igual. En otros trabajos que hemos realizado, se ha realizado también música para orquesta de cámara. Pero bueno, yo siento que la relación entre Mario Lavista como músico y yo como cineasta ha dado muchos frutos ya, hemos hecho muchas cosas juntos. Ahora, ¿sí es una pena que en un momento dado el cine mexicano haya perdido cierta espectacularidad digamos no?

Entrevista a Rafael Aviña

Escritor, crítico y cronista de cine y video.

Realizada en instalaciones de la Filmoteca de la UNAM, en la Ciudad de México. Viernes 14 de junio de 2019

—Bueno, primero, en relación a la música, sí es muy interesante el trabajo que ha hecho Mario Lavista con Nicolás Echevarría. Yo creo que el éxito de sus películas, sobre todo de sus primeras películas, que son documentales, *Poetas campesinos*, *El niño Fidencio*, *María Sabina*, este trabajo en conjunto con Mario Lavista porque hay una búsqueda experimental, por un lado en el caso de Mario, los sonidos, utilizar sonidos de la naturaleza, incluso instrumentos cotidianos, ya sea por ejemplo en los pueblos en el caso de *Poetas campesinos*, o en el caso de *María Sabina*; o este tipo de instrumentos prehispánicos en el caso de *Cabeza de Vaca*.

Entonces sí hay un trabajo muy importante de uno y de otro, y por otro lado una parte también experimental. Yo pienso que la música para *Cabeza de Vaca* es como una

suma de todo ese trabajo de los dos, que siempre han trabajado en conjunto, precisamente porque siendo ésta una película grande, una producción muy cara, comparada con otras películas que había hecho, pues sí se nota ese trabajo espectacular a nivel visual, a nivel de puesta en escena y también a nivel sonoro.

Por ejemplo, esa escena en la que van cargando esa cruz gigantesca, que es de las escenas que más recuerdo, que me impactó mucho –una película que vi hace décadas, pero la recuerdo perfectamente esa escena-, y recuerdo la música, las percusiones sonando en ese momento, era algo impactante verlo sobre todo en pantalla grande, porque esa película definitivamente es un tipo de cine para ver en pantalla grande.

Cabeza de Vaca, yo creo, que además coincidió con otra película de Juan Mora que se llama Retorno a Aztlán, son dos películas de temas que eran... no es que sean tabúes, pero eran temas prácticamente desconocidos en el cine mexicano; es lo más impresionante, que el tema de la Conquista es un tema muy poco abordado por nuestro cine.

En *La virgen que forjó una patria* se ven algunos antecedentes, en *Las rosas del milagro*, en todas esas películas aparece. Me acuerdo que hay una que se llama *Cabaret* de Contreras Torres, *La noche de los mayas* de Chano Urueta, que eran películas que hablaban un poco del tema de la Conquista o previo a la Conquista o de los indígenas, etcétera, de ese período, pero por eso es tan raro.

Más adelante, por ahí de finales de los noventa, Salvador Carrasco hizo una película que se llama *La otra Conquista*, también muy interesante, o Ripstein que hizo antes, en el '73, *El Santo Oficio*, que, aunque es una película que tiene que ver ya con la Inquisición, de alguna forma también estaba tocando el tema de esta época de la Conquista, posterior a la Conquista.

Lo mismo que la película de *Nuevo Mundo*, que es una película muy impresionante de Gabriel Retes que habla sobre cómo la Virgen de Guadalupe fue una especie de fetiche para tranquilizar a los indígenas, a partir de un relato de Pedro F. Miret. En ese sentido, yo creo que una de las películas que más destacan y puede que sea la película más importante sobre este tema de la Conquista es sin duda *Cabeza de Vaca*, no solamente a nivel de producción, porque es una película muy bien producida, muy bien hecha, visualmente muy poderosa, sino que son realmente escasas, yo creo que no habrá más de 20 películas del cine mexicano que toquen ese tema.

Entonces, en ese sentido, sí resulta trascendente una cinta como *Cabeza de Vaca*, como decía en un principio a nivel sonoro y a nivel visual. Además, esta historia si mal no recuerdo es Juan Diego, este actor español, el que hace el papel de Cabeza de Vaca, y cómo sufre toda esta transformación por este mundo; por un lado, este mundo de la brutalidad de la Conquista y, por otro lado, el mundo espiritual y religioso de los conquistados; ahora sí que un poco parafraseando el libro de Miguel León Portilla: *La visión de los vencidos*.

Entonces, cómo este hombre sufre toda esta transformación cuando es llevado, es capturado y lo llevan con este chamán, etcétera, y cambia toda su manera de ser; el conquistador termina como un poco esclavizado hasta cierto punto, pues tiene que vivir todo este proceso.

Entonces, en ese sentido la película es interesante, el actor muy bueno, el actor Juan Diego, español, y sí yo creo que es una película importante que sirve muy bien para hablar de este proceso de la Conquista y sobre todo por eso, por la escasa cantidad de películas que hay sobre el tema, ahorita recordé una más del propio Juan Mora, que se llama *Eréndira, Ikikunari*, también bastante interesante porque fue de muy bajo presupuesto, pero son muy pocas las películas, y en ese sentido destaca *Cabeza de Vaca*.

—¿Estarías de acuerdo en llamar “paradigma” a la película *Cabeza de Vaca*?

—Sí, sin duda. Como explicaba, es una película que es como un garbanzo de a libra, como fuera de serie, porque no era un tema como le llaman ahora *mainstream*, no era un tema corriente, comercial, para nada. Hay por ahí otra película también, dirigida por Felipe Cazals, de los años setenta, que tenía que ver también con este tema y también está otra de Oljovich que tiene que ver un poco con estos temas.

Sí, *Cabeza de Vaca* sí es un paradigma, porque fue una película que rompió muchos esquemas y muchos paradigmas, para ser una súper producción, con el tema de la Conquista, ya de entrada, siendo que es ese tema como esa especie de asignatura que no se ha aprobado y que hay es renuencia a tocar los temas históricos. Porque no es nada más el tema de la Conquista.

Si pensamos por ejemplo en el tema de la Independencia también, son muy pocas las películas que hay al respecto, no así el tema de la Revolución Mexicana, la Revolución se volvió como una especie de espacio folclórico en nuestro cine, eso sí se ha visto muchísimo, hasta hay películas que tienen que ver con luchadores y la Revolución, como *La Sombra Vengadora en el Tesoro de Pancho Villa*, por ejemplo, es increíble.

Pero en el caso de la Conquista, la Independencia, la Reforma también que más bien se ha visto en las telenovelas, *El Carruaje* y muchas otras; pero en el cine prácticamente son temas desconocidos. Entonces sí es un paradigma porque es una película que realmente rompe con todas, está muy alejada del tipo de cine que se hacía. Aunque el cine *echevarrista* tenía estas películas como muy espectaculares algunas de ellas.

En los noventa, si uno piensa en las películas que se hicieron en ese momento o las que uno recuerda o las que aparentemente todo el mundo recuerda, es *Cronos, Sólo con tu pareja, Danzón*, o sea era el tipo de cine, de este nuevo cine mexicano, y sin embargo, *Cabeza de Vaca* es una película que para la gente está borrada porque era una película digamos histórica, cuando ya ese tipo de cine ya no se hacía y por otra parte es una película de mucho presupuesto, con locaciones espectaculares, con extras, con vestuario, etcétera.

Entonces sí es una película paradigmática en ese sentido, rompió muchos esquemas, y es una película que se estrenó tiempo después también, pero yo creo que a la distancia sigue siendo una de las grandes películas históricas de nuestro cine y yo creo que sin duda la mejor película de Nicolás Echevarría. A mí me gusta mucho, por ejemplo, *Poetas campesinos*, pero es un medio metraje y esta película es muy padre y, en cambio, *Vivir mata* me parece una película horrible, no era el tipo de cine que tendría que haber hecho Nicolás. Incluso ahí se vio que finalmente no era su cine ese tipo de comedia que se estaba haciendo, ese tipo de comedia *yupi* de la época, pero en cambio *Cabeza de Vaca* sí es una obra excepcional.

—¿Podrías hacer una división de la historia del cine mexicano en etapas y hacer una crítica sobre cada etapa?

—El cine silente mexicano es un período prácticamente experimental, yo creo que de ese período silente lo más destacable sin duda fue el cine que tiene que ver con la Revolución Mexicana, el cine real, todo lo que hicieron los hermanos Alba, Salvador Toscano, Jesús H. Avitia, Enrique Rosas, ese tipo de cine donde los camarógrafos y los directores se convirtieron de alguna manera como en corresponsales de guerra y que además documentaron la Revolución paso a paso y eso es fundamental, importantísimo, que ya existiera la cámara cinematográfica para mostrar estas documentaciones históricas.

Yo creo que ahí sí definitivamente lo más valioso es eso y yo pondría ahí dos películas a la luz que no tienen que ver con ese tema pero que obviamente lo rozan: uno es *La Tigresa*, que es una película producida y dirigida por Mimí Derba, que es la primera mujer directora, que después todo el mundo la va a conocer como la mamá de Jorge “el bueno” en *Dos tipos de cuidado*.

Entonces nadie imaginaría que esta señora, que sale en *Ustedes los ricos*, que es la matrona de un prostíbulo en *Santa*, fue una productora, fue la primera directora mujer, fue escritora y además estuvo ligada con *La banda del automóvil gris*. Y la otra película es precisamente *El automóvil gris*, la de Enrique Rosas, porque él viene de hacer documentales y ésta es su primera película de ficción, hablando de un tema histórico y real sobre estos criminales que asolaron la Ciudad de México, particularmente las colonias Juárez, Roma, la Condesa, esas tres colonias, y que se hacían pasar por militares.

Entonces, esto es una época prácticamente inmediata a la Revolución Mexicana, estamos hablando de 1915, la película es de 1919. Entonces, yo creo que del período silente eso es lo más importante.

Ahora, el paso del silente al sonoro también es trascendental porque, cuando se hace la película *Santa* de 1931, dirigida por Antonio Moreno, con Lupita Tovar, la película es importantísima porque, independientemente de ser una cuestión melodramática y la típica historia de una mujer seducida y abandonada que se convierte en prostituta, etcétera,

independientemente de ese tema, que puede ser como risible verlo ahora, lo importante es que al ser sonora cambió la manera de narrar y de contar una historia en el cine mexicano.

Al momento de que las canciones, en este caso *Santa* de Agustín Lara, además siendo el propio Agustín el que inaugura la música en el cine mexicano, esto ya te habla de que el tipo de cine que se va a hacer posteriormente tenía que ser otro, el diálogo, y la música se volvió importantísima. La música en el cine mexicano es fundamental, desde el cine de rumberas y de pecadoras: González Curiel, Gamboa Ceballos, Pérez Prado, el mismo Agustín Lara, sus canciones aportan incluso hasta parte de los argumentos, todas las canciones de Agustín Lara son títulos de películas, por ejemplo.

Entonces, ya en los años sesenta –todo eso se mantiene hasta los años cuarenta, cincuenta-, ya en los años sesenta, obviamente toda la época del rock: Enrique Guzmán, César Costa, Alberto Vázquez, ya tiene que ver con otro tipo de música de rock que también va a ser importantísima.

Los años treinta es la consolidación del cine mexicano como industria y sobre todo de cómo se va a conocer en el extranjero. La gran película de ese período es sin duda *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes, pero él ya había hecho unas películas justamente de la temática de la Revolución que son importantísimas: *Vámonos con Pancho Villa*, *El Compadre Mendoza* y *El prisionero 13*.

Pero *Allá en el Rancho Grande* es importante porque lanza a nivel internacional a México. México aparece como este país en donde hay charros cantores, la hacienda dichosa y feliz donde no hay conflictos más que conflictos de honor, donde todo se resuelve con coplas musicales, etcétera.

Entonces, Fernando de Fuentes es sin duda el gran director de los años treinta y esas películas consolidan esa visión internacional y consolidan a Gabriel Figueroa como fotógrafo, y le dan una identidad al mexicano a nivel internacional, entonces se piensa que en México toda la gente se viste como charro, trae pistola, canta, grita, toma tequila, y las mujeres son chinas poblanas que traen su rebozo, una cosa absurda, pero así fue.

Los años cuarenta. Traen por un lado una visión, al principio de los cuarenta que estaba el presidente Manuel Ávila Camacho, era una visión como muy... México es un país todavía rural y entonces tiene que ver un poco cómo esta sociedad mexicana necesita esta cívica para sobrevivir, es cuando crece la figura del *Indio* Fernández.

El *Indio* Fernández es la gran figura de los años cuarenta sin duda, sus películas fueron otra vez la internacionalización del cine: *Enamorada*, *La mal querida*, *María Candelaria*, son las películas que trascienden a nivel internacional. Gabriel Figueroa vuelve a ganar en Venecia, etcétera. Pero sobre todo es esta visión de exportación de la cultura mexicana, del indígena noble, etcétera... *La Perla*, todo este tipo de películas.

Es hasta la llegada de Miguel Alemán, el *alemanismo*, que se transforma ese mundo idílico rural en esta urbe punzante, nocturna, la música de los cabarets, la migración del campo a la ciudad, al mismo tiempo la corrupción de los servidores públicos, aunque no aparece de manera directa; pero es este mundo urbano, moderno, que trae a otro tipo de personajes: los taxistas, los choferes de los camiones, los cabarets, los delincuentes, las ficheras, bueno, las rumberas, el hampa, el bajo mundo de la ciudad, este México nocturno.

Entonces, ese es el cine, digamos, más interesante de ese período y directores como Gavaldón, como Galindo, son los directores importantes de ese momento, Ismael Rodríguez con *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*. Aunque todavía el cine mexicano no se desprende de esta parte rural, ahí está el caso de *Dos tipos de cuidado*, que es una película del '52, por ejemplo. La comedia ranchera va de *Allá en el Rancho Grande* a *Dos tipos de cuidado*, definitivamente.

Ahora, el término del *alemanismo* coincide también con la caída de la época de oro de nuestro cine, este gran cine que además se exporta a otros países y especialmente a Latinoamérica, y en donde Estados Unidos y Hollywood pierden los cabos por la Segunda Guerra Mundial y México aprovecha esa situación. Se empieza a ir para abajo: una, al término de la guerra Estados Unidos vuelve a recuperar sus mercados; por otro lado, coincide con la llegada de la televisión y entonces el cine empieza como a perder fuerza, la televisión empieza a ser más importante, y no solamente eso, sino además coincide con la desaparición de varios estudios, por ejemplo los Tepeyac y la muerte de varias figuras importantes, primero Jorge Negrete en el '53, Joaquín Pardavé y Miroslava en el '55, Fernando de Fuentes en el '55, Pedro Infante en el '57.

Entonces todas estas muertes coinciden con todo esto, con los estudios que cierran, con el ascenso de la televisión, con los dueños de los cines que llevan sus salas al estado porque finalmente ellos sabían que el negocio estaba en la televisión. Entonces empieza a haber este fin de la época de oro, las películas se vuelven más comerciales, llega el color, son películas totalmente intrascendentes, de fórmulas y géneros muy populacheros, para fines de segunda, tercera y corrida; había todavía un cine interesante, pero era el menos.

Este cine populachero, las películas de caballitos, las películas de luchadores, las películas de los cantantes rockeros... Estamos hablando entre mediados de los cincuenta y finales de los sesenta. Pero al mismo tiempo aparece un cine alternativo, independiente, experimental, que surge con el concurso de cine experimental en el '64-'65, la creación del CUEC en el '63, coincide también con la obra de Luis Alcoriza que debuta como director, ese tipo de cine que se empieza a hacer a finales de los sesenta y que empiezan a aparecer productoras como Cinematográfica Marte, que aparecen películas como *Los Caifanes*, directores como el Perro Estrada, como Jorge Fons, Julián Pastor, toda una nueva generación de actores y directores, Jodorowsky también.

La guerra acaba justamente en el *alemanismo*, entonces en la misma medida que creció la modernidad, que se hicieron obras importantes como Ciudad Universitaria, como la carretera federal a Cuernavaca, hospitales, puentes, los multifamiliares, etcétera, también en esa medida creció la corrupción de los servidores públicos, el hampa, la delincuencia, etcétera; entonces hay como una visión más norteamericana de las cosas y lo retrata muy bien José Emilio Pacheco en *Las batallas en el desierto*, y es una novela que aunque escrita en 1981, habla del *alemanismo*, habla de esa época.

Un personaje como *Tin-Tan* es un referente importantísimo de ese período, esta idea de tener como esta visión muy gringa del *tenkyu* y hablar en *espanglish*, etcétera, mucha ironía; incluso el mismo *Tin-Tan* utilizaba los diálogos para ironizar sobre lo que pasaba en el país o en la ciudad, por ejemplo, en la película de *El Ceniciento* hablan de los hoyos y de los baches que había, o en la película de *El Vizconde de Montecristo* cuando lo están torturando él dice: “No me estiren que no soy presupuesto”, ese tipo de cosas muy chistosas. Hablaban de la sociedad de ese momento. Entonces, en efecto hay una visión de Estado que cambia.

Y en el período cuando justamente entra Díaz Ordaz, es cuando empieza a haber todo este tipo de cine nuevo, experimental, universitario, un cine que al Estado no le gustaba, obviamente para ellos las películas importantes eran casi todas las moralistas, con Libertad Lamarque, con Enrique Guzmán, con César Costa, todas esas películas de estos jóvenes que eran los jóvenes rebeldes, que representaban el ruido, el desmadre, la violencia, la criminalidad, pero que había manera de reformarlos, que era donde los padres, los doctores, los sacerdotes, los maestros, tenían como esa capacidad de cambiar estas mentes imberbes de estos chavitos.

Y por eso, este tipo de cine experimental, universitario, independiente, no era el tipo de cine que... Que, sin embargo, ahí está el mayor ejemplo que fue *El Grito*, una película documental que capturó esa represión brutal a cargo del Estado. Ellos salieron con las cámaras como armas y tuvieron que trabajar de manera clandestina.

De hecho, en las escenas que se hicieron en Ciudad Universitaria cuando el ejército toma CU, la cámara iba dentro de una cajuela, quitaron la calavera para que la cámara pudiera captar todo eso. La película no se estrenó sino hasta el '76, o sea hasta que acabó el gobierno de Luis Echeverría se pudo ver la película. Claro, se vio de forma clandestina en algunos lugares, pero nunca se había visto con un público que no fuera el de la universidad.

En ese momento, en los años setenta hay otra nueva visión del Estado de transformar. Fue como decir: “sí, la regamos”, y el propio Echeverría, que fue uno de los principales conspiradores para la matanza del 2 de octubre, pensó que tomando una apertura en el cine eso iba a ayudar mucho y darles como voz y voto a los nuevos cineastas, algunos egresados del CUEC.

Así es que aparece este llamado cine *echeverrista* que fue muy importante porque, además, en efecto, el Estado se encargó del cine, les dio como manga ancha para filmar a todos los jóvenes que estaban debutando que salían de las escuelas de cine, ya no eran directores que se habían fogueado en los foros de manera empírica, sino eran estudiantes que eran ya egresados de la única escuela de cine que había y por eso se crea la otra escuela de cine, que es el CCC, y además se crea la Cineteca en el '74.

No solamente eso, sino que además eran temas de crítica social muy fuertes en donde se purificaba el propio Estado. Era como atole con el dedo, pero de todas maneras sí había una crítica, con películas que tocan temas del Estado con mucha crítica muy fuerte.

Ahora, al término del *echeverrismo*, el cine prácticamente se va para abajo. Todavía hasta finales de los setentas se hacen cosas muy interesantes, pero ya en ese período en donde entra López Portillo y sobre todo Miguel de la Madrid, el cine fue un horror, pero destaca sin embargo el cine independiente de esos años ochenta. Aparecieron pocas películas, pero muy importantes como *Motel* de Mandoki, *Nocaut* de José Luis García Agraz, *Redondo* de Raúl Busteros, *El costo de la vida* de Rafael Montero, *Lola* de María Novaro del '89.

Ese cine de los ochenta lo que mejor ejemplifica: esa manera de luchar, de evitar que el cine se muriera, fue eso, fue ese momento en el que de los setentas a los ochentas el cine de ficheras, el cine de narcotráfico, de judiciales, fue el cine que imperó. Ya fue cuando se empiezan a hacer muchas películas de video pop. Las dos primeras películas de las ficheras, lo que es *Bellas de noche* y *Bellas de noche 2, las ficheras*, son películas importantes porque inauguran un nuevo género, que ya existía el cine de rumberas y de cabareteras, pero esas eran, digamos, nuevas cabareteras.

Era una época en los años setentas en la que ya se podían mostrar desnudos frontales de mujeres, por ejemplo, en *Tívoli* Lyn May sale totalmente desnuda. Entonces, la manera de ver el cine cambió, porque por un lado el Estado lanzó su tipo de cine de crítica social: *Poquianchis*, *Cascabel*, *Canoa*, *Renuncia por motivos de salud*, *El castillo de la pureza*, *El Santo Oficio*, *Nuevo mundo* de Retes, *Bandera rota* de Retes, eran películas que trataban de hacer una crítica social al Estado, antiguo o moderno.

—¿Concuerdas con la opinión de que Alberto Isaac dio una pauta positiva al cine mexicano?

—Alberto Isaac, él debuta con *En este pueblo no hay ladrones* en el primer concurso de cine experimental, es la película que obtiene el segundo lugar, eso le permite a él poder después dirigir *Las licitaciones del diablo* y hacer otras películas. Cuando él llega, coincide la llegada de él a IMCINE, al recién creado instituto de cinematografía, que si mal no recuerdo es 1983 cuando se crea el IMCINE.

En efecto, él empieza a levantar un poco el cine, pero es esta idea que decía, fueron muy pocas películas, la producción fue muy poca, claro, con muy buenas intenciones. Sí se

hicieron cosas interesantes, pero era una época en donde el país estaba por los suelos, lo que principalmente se producía eran estas películas de ficheras y de narcotráfico, coincide con el temblor del '85.

Después, incluso, el propio Isaac tiene que sustituir al "Perro" Estrada cuando está apunto de dirigir la que iba a ser su nueva película, que ni siquiera fue su última película porque un par de días antes de que empezara el rodaje de *Las batallas en el desierto* se muere y la película cambia al nombre de *Mariana, Mariana* y la dirige Alberto Isaac, que deja IMCINE para dirigir esta película.

Esto coincide también, o sea el término de este período de Miguel de la Madrid, con la llegada de Carlos Salinas de Gortari. Entonces, Salinas de Gortari le da un impulso a la economía fuerte. Será lo que sea, pero el cuate mantuvo el programa que hizo que se llamaba "Solidaridad", lo mantuvo todo el sexenio, cosa que ningún sexenio lo ha hecho y este hombre sí lo hizo.

Independientemente de todas las críticas que le pueden hacer a Salinas de Gortari, fue un sexenio en donde se mantuvo la estabilidad, al menos en este sexenio. Claro, sabemos que en el momento que entra Zedillo, todo eso que tenían con hilitos explotó de manera tremenda, pero tiene esta visión muy empresarial también y entonces el cine en manos del Estado, se dan cuenta que eso no se puede sostener y que las películas tienen que estar o apoyadas por la iniciativa privada, o con apoyo entre la iniciativa privada y el Estado.

Como fuera también un tipo inteligente, crean esa estrategia de comunicación en donde se habla de un "nuevo cine mexicano" y en efecto, en apariencia, era un nuevo cine mexicano, películas como *Sólo con tu pareja*, como *Danzón*, como *Cronos*, o sea hablan de estos directores que ahora están de moda: Cuarón y Del Toro, por ejemplo, María Novaro está a cargo del IMCINE.

Sin embargo, en realidad el nuevo cine mexicano, sí se puede decir que fue una nueva manera de ver las cosas; por ejemplo, *Sólo con tu pareja* era un poco como actualizar a los años noventa la visión del cine de las películas de Mauricio Garcés, o *Cronos* era un poco como la visión del cine de Carlos Enrique Taboada, un cine mucho más interesante del que cualquiera que se había hecho con *Hasta el viento tiene miedo* o *El libro de piedra*, y eso es un poco la actualización que hizo Guillermo del Toro; o *Danzón* de María Novaro, en donde había ya como una voz feminista o una voz femenina, más que feminista femenina, sus películas *Lola*, *Una isla rodeada de agua* o esta de *Danzón*, hablaban de esas temáticas de la mujer, etcétera.

Entonces, a pesar de que había otros directores que habían tocado el tema, como Bojórquez que lo hace muy bien en *La lucha con la pantera* o en la de *Retrato de una mujer casada*, que son de los años setenta. Pero aquí había una directora mujer, que había otras como Marcela Fernández Violante, pero no con esa visión muy femenina que tenía María

Novaro. Entonces, en realidad el “nuevo cine mexicano” fue una estrategia publicitaria, no hubo tal nuevo cine mexicano, no había una industria, las películas que se hacían eran diez, doce películas al año.

Sin embargo, a pesar de la devaluación, de toda la bronca que ocurrió con el gobierno de Zedillo, la muerte de Colosio, la muerte del cardenal Posadas Ocampo, etcétera, empieza a crecer la industria del cine mexicano, se hacen más películas que en el sexenio de Salinas de Gortari, ahí es donde sí se empieza a ver ya esta visión de, en efecto, una nueva manera de contar historias, que finaliza con un momento clave que yo creo que son tres las películas importantes y trascendentales entre el '99 y el nuevo milenio, coincide con la llegada de Fox: *Amores perros* del '99, de González Iñárritu, *La Ley de Herodes* del '99 del hijo del Perro Estrada, Luis Estrada, y *Perfume de violetas*, que se empieza en el '99 y se termina en el 2000 de Maryse Sistach.

Eran películas sumamente realistas para hablar un poco de la nota roja cotidiana: la violación, los feminicidios, todo ese tipo de temas que no estaban en el candelerero todavía, o que estaban en la vida real como el caso de las muertas de Juárez, pero eran temas que no se trataban. Entonces, ése es un período importante porque ya cambia la manera de ver el cine, cambia la industria, se empieza a filmar ya en video, ya en digital, ya empiezan los primeros experimentos con cine digital.

Entonces, el cine mexicano, se dan cuenta que se puede hacer con un presupuesto menor, las escuelas de cine empiezan ya a hacer sus óperas primas, en el '99 la primera ópera prima que es la de *Rito terminal* de Óscar Urrutia, después ya vendrían las del CCC. Entonces, ahí además empieza a crecer toda esta visión del cine a través del festival de Morelia. 2003 es un momento importante porque, una fue cuando Hacienda con Gil Díaz en el gobierno de Fox quisieron eliminar la Cineteca, el CCC y los estudios Churubusco, ellos ya habían votado que a eso se lo llevara la fregada.

Pero por fortuna hubo gente pensante ahí en ese momento, uno que otro senador y diputado que se fajaron los pantalones, y eso coincide con el festival de cine de Morelia, con este momento, con la aparición de dos películas que fueron: *Japón* de Reygadas y *Mil nubes de paz* de Julián Hernández, producida por Roberto Fiesco, en donde ya hay una visión de género, de diversidad sexual, en donde ya es este cine en el que había una crítica social muy fuerte, un cine contemplativo donde no necesariamente tenía que ser un cine comercial, con actores no profesionales, entonces eso también lleva a esta visión de la realidad documentada, y el documental empieza a cobrar una fuerza inusitada ya en el nuevo milenio. Coincide también con estas cosas de la medicina digital.

Pero sobre todo el cine documental empieza a suplir al cine de ficción porque el cine de ficción realmente no estaba apostando a gran cosa y en cambio el cine documental empieza a volverse importantísimo y ahí está todo el trabajo que ha hecho Everardo González desde, no sé, desde antes de *La canción del pulque* y *Los ladrones viejos*, hasta

llegar a *La libertad del Diablo*, digamos; o el caso de Tatiana Huezo que hizo *El lugar más pequeño* y *Tempestad*, sobre todo.

Entonces, el cine documental empieza a cobrar muchísima fuerza, un festival como Morelia empieza a lanzar justamente este tipo de cine, que es el cine documental, el cortometraje y este tipo de cine de ficción en donde aparecen directores como Amat Escalante, como Reygadas, como Alan Coton. La visión del cine cambia por completo, ya es un cine que tiene que ver más con el cine independiente, experimental, contemplativo y sin embargo es un cine que empieza a cobrar también una fuerza muy grande y a volverse hasta cierto punto comercial, comercial en festivales, es un cine que trasciende hasta en los festivales.

¿Por qué?, porque por ejemplo ahorita llegando al 2019, un cine presenta en su catálogo estadístico... El año pasado se produjeron ciento ochentas y tantas películas, lo cual es una cosa impresionante, espectacular, que nunca en toda la historia del cine mexicano ni en la historia de la época de oro había sucedido, pero de esas ciento ochenta y tantas se supone que se dieron como ciento quince películas o cuanto menos un número importante, pero lo más absurdo es que son películas que la gente no conoce, pasan de noche.

¿Por qué?, porque no hay una ley cinematográfica, porque en gobiernos anteriores y al nuevo gobierno no le ha interesado el cine, no ha tratado de regular esta parte en donde las películas de las *majors* arrasan con el cine mexicano y les vale gorro, como en el caso de *Avengers* por ejemplo, y está en siete mil pantallas entonces es una barbaridad, que, bueno, eso tiene que ver con la ignorancia de los nuevos públicos, con la enajenación en los jóvenes también, con todo esto.

Ya no hay una educación cultural, ya no hay una cultura, ya no hay una visión global, la visión "México" cada vez desaparece. Entonces, las películas importantes que se hacen en México no se ven, se ven en los festivales, o pasan en dos tres salas en la Cineteca y en dos salas más, pasan de noche y nadie las ve, y en cambio, las películas que creen que es el cine que se hace en México es: *No manches*, *Frida 1 y 2*, *No se aceptan devoluciones*, todo ese tipo de comedias.

—¿Cómo ves el porvenir?

—Pues, mira: triste, complicado porque se ve que al nuevo gobierno no le interesa el cine, no está en sus planes, la gente que está en el área de cultura se ve que no tiene mucha idea, no solamente de cine sino de la cultura en general, entonces no creo que... Si uno ve los guiones, lo que se está haciendo, sí hay un trabajo interesante, sí hay gente que está tratando de hacer cosas importantes, el problema es que no se ve que vaya a haber mucho apoyo.

Simplemente, uno de los principales, si no es que el principal festival que es Morelia, no le dieron apoyo por primera vez en este año, entonces eso te habla de cómo el cine no les interesa. Entonces, la situación sí se ve triste, pero eso no quiere decir que no haya creatividad, hay mucha creatividad, hay mucha gente que está haciendo cosas muy interesantes y yo creo que esta creatividad va a tenerse que ver, justo como se ha visto en otros momentos, de forma independiente.

Por ejemplo, hay películas como las de José Luis Valle, que son películas excepcionales como *Las búsquedas* o *Workers*, que son películas hechas prácticamente sin apoyos del Estado, y que son películas notables, extraordinarias.

Biografía de Nicolás Echevarría

Nace en Tepic Nayarit. Guionista, productor, editor y fotógrafo, considerado uno de los más importantes documentalistas mexicanos. Tras estudiar Pintura y Arquitectura en Guadalajara, se traslada a la Ciudad de México, donde se integra en 1969 al Taller de Composición fundado por Carlos Chávez. Un año después crea, con Mario Lavista, el grupo de improvisación Quanta, donde usa los recursos de la música electroacústica. Estudia cine en el Millenium Film Workshop de Nueva York, donde asimila los preceptos estéticos del movimiento underground. De regreso en México, trabaja como exhibidor itinerante de la Cinemateca Nacional, recorriendo el estado de Puebla.

Entre 1973 y 1985, inicia y consolida su carrera como documentalista, abordando temas antropológicos en cortos y largometrajes en diversos formatos y extensiones: Judea, Semana Santa entre los coras (1973), Eureka (1974), Hikure Tame, peregrinación del peyote entre los huicholes (1975), Los conventos franciscanos en el antiguo señorío teochichimeca (1976), Flor y canto (1978), el largometraje María Sabina, mujer espíritu (1979), Teshuinada, Semana Santa tarahumara (1979), Poetas campesinos (1980), el largometraje Niño Fidencio, el taumaturgo de Espinazo (1981) y San Cristóbal, la monumentalidad en la plástica mexicana (1985). Retrospectivas de su trabajo se exhiben en el Centro Georges Pompidou de París y en el Carpenter Center of the Visual Arts, en la Universidad de Harvard.

En 1983 recibe una invitación de Alan Lomax, musicólogo descubridor de Muddy Waters -uno de los principales representantes del blues negro-, para realizar en video American Patchwork Project, serie para la BBC-PBS, sobre la diversidad cultural y la herencia folklórica de los EE.UU. Colabora con Octavio Paz en una versión para TV de Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe (1987), así como en los largometrajes en video De la calle, De película y Los enemigos, los tres de 1989 y hechos a partir de las obras teatrales homónimas.

En 1990 transita a la ficción con Cabeza de Vaca, basada en Naufragios, obra de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, escrita durante la conquista. Continúa con la realización de

documentales en otros ámbitos de la cultura mexicana: Las puertas del tiempo (1992), Museo Nacional de Antropología (1992), Ballet Nacional de México (1993), Madero vivo (1993), La pasión de Iztapalapa (1995), Viaje redondo, semblanza de Luis González y González (1996) y La Cristiada (1996), serie de cinco capítulos de una hora de duración sobre el conflicto armado entre el Estado Revolucionario y la Iglesia Católica, que surge en 1926 y dura hasta 1929; incluye testimonios de cristeros sobrevivientes y protagonistas de la guerra, y la biografía del pintor Gunther Gerzso (1999).

Filmografía:

1973 Judea: semana santa entre los coras
1975 Híkurl-tame: La peregrinación del peyote entre los huicholes
1976 Los conventos franciscano en el antiguo señorío Teochichimeca
1978 Flor y canto: Museo Nacional de Antropología
1979 Maria Sabina mujer espíritu
1979 Teshuinada Semana Santa Tarahumara
1980 Poetas Campesinos
1981 Niño Fidencio, el taumaturgo de Espinazo
1983 American Patchwork Project
1985 San Crístóbal: La monumentalidad en la plástica mexicana
1987 Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas do la fe
1988 De la calle y do película... Registro de las obras teatrales dirigidas por Julio Castillo
1989 Los enemigos. Registro de la obra teatral por Lorena Maz
1990 Cabeza de Vaca
1992 Las puertas del tiempo Museo Nacional de Antropología
1993 Madero Vivo
1993 Ballet Nacional de México
1995 La Pasión de Iztapalapa
1996 Viaje redondo
1997 La cristiada testimonio de una epopeya
1999 Gunther Gerzso
2000 Los Etruscos
2002 Vivir mata
2003 Maximiliano y Carlota
2013 Eco de la montaña

Disponible en: <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=621>

Biografía de Mario Lavista

El Colegio Nacional

Mario Lavista

Artes y Letras

Músico

Ingreso: 14 de octubre de 1998

Músico. Algunas de sus obras son *Reflejos de la noche* (1984) *Tropo para sor Juana* (1995), *Octeto y Natarayah* (1997), *Siete invenciones* (1998), *Trompo y sonajas* (1999), *Elegía a la muerte de Nacho* (2003), *Salmo* (2009), *Adagio religioso* (2011) y *Requiem para Tlaltelolco* (2018). Fundador del grupo Quanta (1970) y de la revista Pauta (1982). Premio Nacional de Ciencias y Artes 1991, Medalla Mozart 1991, Medalla Conmemorativa del Palacio de Bellas Artes 2006 y Premio Tomás Luis de Victoria (España, 2013). Ingresó a El Colegio Nacional el 14 de octubre de 1998.

Nació en la Ciudad de México en 1943. Trabajó en estrecha colaboración con algunos notables instrumentistas interesados en la exploración y la investigación de las nuevas posibilidades técnicas y expresivas que ofrecen los instrumentos tradicionales. En 1987 le otorgaron la beca de la Fundación Guggenheim para escribir su ópera en un acto *Aura*, basada en el relato de Carlos Fuentes, y fue nombrado miembro de la Academia de Artes. En 1991 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes y la medalla Mozart, y dos años después el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes lo distinguió como creador emérito.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes le otorgaron la Medalla Conmemorativa del Palacio de Bellas Artes (2006), La Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo le otorgó el título que acredita el grado de Doctor *honoris causa* (2010).

Fue invitado como profesor de composición y análisis a Indiana University, Atlantic Center for the Arts (Florida) y University of Chicago, e impartió conferencias y seminarios en Cornell University (N. Y.), University of California at San Diego, University of Wisconsin (Milwaukee), Western Carolina University, McGill University (Montreal), University of California at Santa Barbara, Florida International University, Hofstra University (N. Y.), ^[1]San Francisco State University e Illinois Wesleyan University, entre otras.

Algunos de sus últimos encargos fueron: *Natarayah*, para el guitarrista David Starobin; Cuarteto de cuerdas Núm. 6, "Suite en cinco partes", para el Festival de Música de Cámara de Santa Fe; *Mater dolorosa* para órgano, para la reinauguración del órgano monumental del Auditorio Nacional, *Gargantúa* para narrador, coro de niños y orquesta, para la ciudad de Amiens, Francia; *A Cage for Sirius* para piano y percusiones, para el Ensamble Sirius, y *Cristo de San Juan de la Cruz* (tropo para Salvador Dalí) para conjunto instrumental, para el Festival de Música y Danza de Granada.

Impartió las cátedras de composición, análisis y lenguaje musical del siglo XX en el Conservatorio Nacional de Música y fue director de Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical. ^[SEP] Como sus antecesores Carlos Chávez y Eduardo Mata, destacó tanto en la composición como en la difusión de la música contemporánea; en la primera, por su originalidad, su diversidad (música de cámara, de concierto, sinfónica, electrónica, ópera); en la segunda, por la preparación de ensayos que la explican, y la publicación de la revista Pauta.

Mario Lavista Camacho ingresó a El Colegio Nacional el 14 de octubre de 1998. Su discurso de ingreso, “El lenguaje del músico”, fue contestado por el doctor Alejandro Rossi. Falleció el 4 de noviembre de 2021 en la Ciudad de México.

Disponible en: <https://colnal.mx/integrantes/mario-lavista/>

Música en México

Mario Lavista

La era posnacionalista (XIII) - Mario Lavista

Por Música en México junio 19, 2016

Mario Lavista (1943) es uno de los más eminentes compositores actuales de América Latina. Nació en la Ciudad de México en 1943. Estudió composición con Carlos Chávez y Héctor Quintanar en el Conservatorio Nacional de Música; de 1967 a 1969 fue becado por el gobierno francés para estudiar con Jean-Étienne Marie en la Schola Cantorum. Asistió a seminarios sobre música nueva impartidos por Henri Pousseur.

En 1969 fue alumno en el curso de Música Nueva dictado por Karlheinz Stockhausen en la Reininsche Musikschule de Colonia y participó en los cursos internacionales de Música Nueva en Darmstadt, Alemania. En 1970 fundó el grupo de improvisación Quanta interesado en la creación –interpretación simultánea- y en las relaciones entre la música “en vivo” y la electroacústica.

Ha realizado trabajos gráfico-musicales con el pintor Arnaldo Coen y ha compuesto la música para las películas Judea; Semana Santa entre los coras; María Sabina, mujer espíritu; El niño Fidencio; Sor Juana Inés de la Cruz y Cabeza de Vaca, del realizador mexicano Nicolás Echeverría.

En 1987 fue nombrado miembro de la Academia de Artes y la Fundación Guggenheim le otorgó una beca para escribir la ópera Aura. En 1991 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes y la Medalla Mozart, y dos años después el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes lo distinguió como creador emérito. En 1998 ingresó a El Colegio Nacional.

Ha sido invitado como profesor de composición y análisis por la Universidad de Indiana, el Atlantic Center for the Arts (Florida) y la Universidad de Chicago, y ha impartido conferencias y seminarios en la Universidad Cornell (Nueva York), la Universidad de California en San Diego, la Universidad de Wisconsin (Milwaukee), la Universidad de Carolina del Oeste, la Universidad McGill (Montreal), la Universidad de California en Santa Bárbara, la Universidad Internacional de Florida, la Universidad Hofstra (Nueva York), la Universidad Estatal de San Francisco y la Universidad Wesleyana de Illinois, entre otras.

Su importancia como maestro es difícil de exagerar. Con él han estudiado la mayor parte de los compositores mexicanos de las siguientes generaciones. Actualmente imparte las cátedras de composición, análisis y lenguaje musical del siglo XX en el Conservatorio Nacional de Música y es director de Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical.

Como sus antecesores Carlos Chávez y Eduardo Mata, destaca tanto en la composición como en la difusión de la música contemporánea; en la primera, por su originalidad y diversidad (música de cámara, de concierto, sinfónica, electrónica, ópera), y en la segunda, por la preparación de ensayos que la explican y la publicación de la revista Pauta. Algunos de sus ensayos aparecieron en su libro Textos en torno a la música.

[...]

En años recientes, Lavista ha trabajado en estrecha colaboración con algunos notables instrumentistas, movido por su interés en explorar e investigar las nuevas posibilidades técnicas y expresivas que ofrecen los instrumentos tradicionales, pero siempre dentro de una lógica musical y sin atender en contra de la naturaleza de los instrumentos. Su música no utiliza recursos efectistas ni hace concesión alguna en búsqueda del éxito.

Lavista ganó en 2013 el Premio Tomás Luis Victoria, el máximo premio que otorga la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE) a músicos de España e Iberoamérica. El jurado destacó “su relevante obra, profundamente arraigada en la identidad de su país y que contribuye a la creación de un lenguaje universal en la cultura iberoamericana”. El jurado también destacó la aportación de Lavista al actual panorama musical y “su extraordinaria labor como maestro de nuevas generaciones y difusor de la música actual”.

Obras principales de Mario Lavista

Seis pequeñas piezas para orquesta de cuerdas.

Seis cuartetos de cuerda (Diacronía, Reflejos de la noche, Música para mi vecino, Sinfonías, Siete invenciones y Cuarteto No. 6).

Un Trío para violín, violonchelo y piano.

Quotations para violonchelo y piano.
Cuaderno de viaje para viola y violonchelo.
Homenaje a Beckett para tres coros mixtos a capella.
Pieza para un(a) pianista y un piano.
Continuo para orquesta.
Game para flautas.
Clúster para piano.
Diafonía para dos pianos y percusión.
Antifonía para flautas, dos fagotes y dos percusiones.
Diálogos para violín y piano.
Pieza para dos pianistas y un piano.
Jaula para pianos.
Lyhannh para orquesta.
Tango del adulterio para piano.
Canto del alba para flauta.
Dusk para contrabajo.
Ficciones para orquesta.
Simurg para piano.
Lamento a la muerte de Raúl Lavista para flauta baja.
Marsias para oboe y ocho copas de cristal.
Correspondencias para piano.
Cuicani para flauta y clarinete.
Hacia el comienzo para mezzosoprano y orquesta.
Ofrenda para flauta dulce.
Reflejos de la noche para orquesta.
Responsorio in memoriam Rodolfo Halffter para fagot y dos percusiones.
Aura (ópera en un acto).
El pífano: retrato de Manet para flauta piccolo.
Clepsidra para orquesta.
Las músicas dormidas para clarinete, fagot y piano.
Danza de las bailarinas de Degas para flauta y piano.
Tres danzas seculares para violonchelo y piano.
Missa Brevis para coro mixto a capella.
Danza isorrítmica para cuatro percusionistas.
Natarayah para guitarra.
Trompo y sonajas para mezzosoprano y piano preparado.
Mater Dolorosa para órgano.
Gargantúa para narrador, coro de niños y orquesta.
A Cage for Sirius para piano y percusiones.
El Cristo de San Juan de la Cruz (tropo para Salvador Dalí) para conjunto instrumental y un concierto para violonchelo y orquesta.

Disponible en: <https://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/mario-lavista/>

Lista de las 100 mejores películas del cine mexicano (Revista Somos 1994)

1. Vámonos con Pancho Villa (1935) de Fernando de Fuentes
2. Los olvidados (1950) de Luis Buñuel
3. El compadre Mendoza (1933) de Fernando de Fuentes
4. Aventurera (1949) de Alberto Gout
5. Una familia de tantas (1948) de Alejandro Galindo
6. Nazarín (1958) de Luis Buñuel
7. Él (1952) de Luis Buñuel
8. La mujer del puerto (1933) de Arcady Boytler
9. El lugar sin límites (1977) de Arturo Ripstein
10. Ahí está el detalle (1940) de Juan Bustillo Oro
11. Campeón sin corona (1945) de Alejandro Galindo
12. Enamorada (1946) de Emilio Fernández
13. Pueblerina (1948) de Emilio Fernández
14. Canoa (1975) de Felipe Cazals
15. Los hermanos Del Hierro (1961) de Ismael Rodríguez
16. El ángel exterminador (1962) de Luis Buñuel
17. Cadena perpetua (1978) de Arturo Ripstein
18. El rey del barrio (1949) de Gilberto Martínez Solares
19. El esqueleto de la señora Morales (1959) de Rogelio A. González
20. Víctimas del pecado (1950) de Emilio Fernández
21. Tiburones (1962) de Luis Alcoriza
22. Distinto amanecer (1943) de Julio Bracho
23. Río Escondido (1947) de Emilio Fernández
24. La oveja negra (1949) de Ismael Rodríguez
25. La otra (1946) de Roberto Gavaldón
26. Reed, México insurgente (1970) de Paul Leduc
27. Nosotros los pobres (1947) de Ismael Rodríguez
28. Salón México (1948) de Emilio Fernández
29. Doña Perfecta (1950) de Alejandro Galindo
30. Flor silvestre (1943) de Emilio Fernández
31. La pasión según Berenice (1975) de Jaime Humberto Hermosillo
32. La sombra del caudillo (1960) de Julio Bracho
33. Calabacitas tiernas (¡Ay qué bonitas piernas!) (1948) de Gilberto Martínez Solares
34. Dos tipos de cuidado (1952) de Ismael Rodríguez
35. El vampiro (1957) de Fernando Méndez
36. La barraca (1944) de Roberto Gavaldón
37. María Candelaria (Xochimilco) (1943) de Emilio Fernández
38. El suavecito (1950) de Fernando Méndez
39. La diosa arrodillada (1947) de Roberto Gavaldón
40. Los confines (1987) de Mitl Valdez
41. El gallo de oro (1964) de Roberto Gavaldón
42. El Topo (1969) de Alexandro Jodorowsky

43. Sensualidad (1950) de Alberto Gout
44. El grito (1968) de Leobardo López Aretche
45. Danzón (1991) de María Novaro
46. Susana (Carne y demonio) (1950) de Luis Buñuel
47. Ensayo de un crimen (1955) de Luis Buñuel
48. Tlayucan (1961) de Luis Alcoriza
49. Ladrón de cadáveres (1956) de Fernando Méndez
50. Frida, naturaleza viva (1983) de Paul Leduc
51. Los tres huastecos (1948) de Ismael Rodríguez
52. El bulto (1991) de Gabriel Retes
53. María de mi corazón (1979) de Jaime Humberto Hermosillo
54. La noche avanza (1951) de Roberto Gavaldón
55. A. T. M. A toda máquina! (1951) de Ismael Rodríguez
56. Como agua para chocolate (1992) de Alfonso Arau
57. México de mis recuerdos (1943) de Juan Bustillo Oro
58. Los caifanes (1966) de Juan Ibáñez
59. Macario (1959) de Roberto Gavaldón
60. El apando (1975) de Felipe Cazals
61. **Cabeza de Vaca (1990) de Nicolás Echevarría**
62. Juego de mentiras (1967) de Archibaldo Burns
63. Rosauero Castro (1950) de Roberto Gavaldón
64. Esquina bajan...! (1948) de Alejandro Galindo
65. Doña Herlinda y su hijo (1984) de Jaime Humberto Hermosillo
66. Torero (1956) de Carlos Velo
67. Santa (1931) de Antonio Moreno
68. Gángsters contra charros (1947) de Juan Orol
69. La mujer de Benjamín (1991) de Carlos Carrera
70. En la palma de tu mano (1950) de Roberto Gavaldón
71. Matinée (1976) de Jaime Humberto Hermosillo
72. Amor a la vuelta de la esquina (1985) de Alberto Cortés
73. Doña Diabla (1949) de Tito Davison
74. Mecánica nacional (1971) de Luis Alcoriza
75. Doña Bárbara (1943) de Fernando de Fuentes
76. Los motivos de Luz (1985) de Felipe Cazals
77. Cronos (1992) de Guillermo del Toro
78. Ángel de fuego (1991) de Dana Rotberg
79. Luponini (El terror de Chicago) (1935) de José Bohr
80. La perla (1945) de Emilio Fernández
81. Nocaut (1983) de José Luis García Agraz
82. Santa (1943) de Norman Foster y Alfredo Gómez de la Vega
83. Los tres García (1946) de Ismael Rodríguez
84. Águila o sol (1937) de Arcady Boytler
85. El baisano Jalil (1942) de Joaquín Pardavé
86. Janitzio (1934) de Carlos Navarro

87. Sólo con tu pareja (1991) de Alfonso Cuarón
88. Viento negro (1964) de Servando González
89. Allá en el Rancho Grande (1936) de Fernando de Fuentes
90. Historia de un gran amor (1942) de Julio Bracho
91. Escuela de vagabundos (1954) de Rogelio A. González
92. La malquerida (1949) de Emilio Fernández
93. Las abandonadas (1944) de Emilio Fernández
94. Dos monjes (1934) de Juan Bustillo Oro
95. La ilusión viaja en tranvía (1953) de Luis Buñuel
96. La Cucaracha (1958) de Ismael Rodríguez
97. Espaldas mojadas (1953) de Alejandro Galindo
98. El automóvil gris (1919) de Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canals de Homs
99. Una carta de amor (1943) de Miguel Zacarías
100. Naufragio (1977) de Jaime Humberto Hermosillo

Ficha técnica *Cabeza de Vaca. El conquistador conquistado*

México/España/Estados Unidos/Gran Bretaña

Color (Eastmancolor)

Año: 1990

Una producción de: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Gobierno del Estado de Coahuila, Gobierno del Estado de Nayarit, Grupo Alica, Iguana Producciones [México]; Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del V Centenario [España]; American Playhouse [Estados Unidos]; Channel Four Television [Gran Bretaña]

Género: Drama histórico

Duración: 112 min.

Sonido: Estéreo

Dirección: Nicolás Echevarría

Producción: Rafael Cruz, Julio Solórzano y Jorge Sánchez; productora ejecutiva: Bertha Navarro

Guión: Nicolás Echevarría y Guillermo Sheridan, inspirado en el libro "Naufragios" de Álgar Núñez Cabeza de Vaca

Fotografía: Guillermo Navarro

Escenografía: José Luis Aguilar

Vestuario: Tolita Figueroa

Edición: Rafael Castanedo
Sonido: Carlos Aguilar
Música: Mario Lavista

Reparto:

Juan Diego *Álvar Núñez Cabeza de Vaca*
Daniel Giménez *Dorantes*
Cacho
Roberto Sosa *Cascabel (Araino)*
Carlos Castañón *Castillo*
Gerardo Villarreal *Estebanico*
Roberto Cobo *Lozoya*
José Flores *Matacosa*
Farnesio de Bernal *fray Suárez*
Óscar Yoldi *Esquivel*
Ramón Barragán *Pánfilo de Narváez*
Josefina Echánove *anciana avavar*
Eli Machuca *Hechicero*
Julio Solórzano *Alcaraz*