

# Música, músicos y cine en México miradas hacia una historia posible

José María Serralde Ruiz

noviembre 2013

## Resumen

Los estudios interdisciplinarios sobre el cine mexicano son todavía escasos entrado el siglo XXI, y en consecuencia el conocimiento de su música, en particular sus partituras es muy reducido. Los insumos de investigación sobre el tema provienen de testimonios orales y ensayos historiográficos, lejanos todavía del análisis musical o de la historia posible de sus procesos de producción y registro musical.

El presente texto coloca miradas sobre cinco momentos de la historia del cine en México y de los músicos vinculados a estos, en busca de un marco multidisciplinario y una historia posible de la música del cine en México. ¿Es posible hacer una historia de la música en el cine sin la música? Quizás sí, a través de la historia de la música en el siglo XX en el país, la historia del estado y su relación con las organizaciones gremiales e industriales, y la historia de las tecnologías de registro, ejes fundamentales de cualquier aproximación a la música del audiovisual.

## 1. Estudios de música mexicana para cine

La música del cine mexicano se ha abordado constantemente en los estudios cinematográficos pero pocas veces como tema central. Los acercamientos histórico y musicológicos en países como Estados Unidos, Italia o Francia, han construido panoramas satisfactorios

sobre la música de sus cines, y en algunos casos son estudios ejemplares.<sup>1</sup> En la inteligencia de que la historiografía sobre el cine en México plaga ya los índices de citas internacionales, cabe especular alguna respuesta sobre este rezago específico en el caso de la música, con una excepción que valdrá destacar.

Lo primero es el problema musicológico que precisa, para el análisis musical estricto, la música misma. Bien sea en forma de grabaciones para transcribir o en el mejor de los casos de partituras, los textos musicales del cine mexicano son escasos y provienen de colecciones personales y familiares que representan sólo destellos de una posible preservación. Contadas partituras están en manos de las sociedades de gestión de derechos autorales, en archivos históricos estatales y en pocos acervos documentales sin la catalogación sistemática necesaria. Obtener la música para su análisis implicaría ubicar las partituras o efectuar la escucha y transcripción directamente de lo que se logra apreciar en las películas. Éste últimos por cierto, trayecto agreste y espinoso sobre todo por el estado de conservación de muchos materiales; a penas se han logrado estabilizar las películas para evitar su deterioro pero resta todavía su restauración. El rescate de las deterioradas bandas sonoras es laborioso tanto para la única fonoteca especializada en los sonidos del cine en México<sup>2</sup> como para otros estudiosos del campo.

Hay excepciones. La más destacada es el caso de Silvestre Revueltas (1899-1940), cuya música para cine ha sido estudiada por académicos de distintas nacionalidades a partir de un universo de partituras accesibles gracias a la relación del compositor con las instituciones

---

<sup>1</sup>Algunos trabajos, ejemplo de estudios musicológicos que explican procesos históricos, contexto pero también análisis sobre partituras son Martin Miller Marks. *Music and the silent film: contexts and case studies, 1895-1924*. New York: Oxford University Press, 1997 con referencia a Francia y EEUU, Sergio Miceli. *Musica e cinema nella cultura del Novecento*. it. Sansoni, 2000 para un panorama general de la música del cine sonoro en Italia.

<sup>2</sup>La fonoteca de los Estudios Churubusco, fundada por la diseñadora sonora Sybille Hayem en la década de los noventa y continuado posteriormente por la propia institución, emprendió la digitalización de una buena cantidad de materiales provenientes principalmente de cintas magnéticas. Consultar Luc Delannoy. «Sybille Hayem, à la recherche du son perdu». En: <http://www.liberation.fr> (ago. de 2001)). Las cintas han sido en muchos casos trasladadas de sus soportes originales a formatos digitales diversos, proceso que enfrenta problemáticas múltiples comenzando con la dificultad de reunir y mantener funcionales máquinas que puedan reproducir audio desde soportes de al menos 4 tecnologías en desuso, a saber: sonido grabado ópticamente en cinta de celuloide, cintas magnéticas de 1/4, 1 y 2 pulgadas, y algún hallazgo de sonido en película sobre nitrato, compuesto altamente explosivo en su envejecimiento, utilizado a través de las primeras cinco décadas del siglo XX. He testificado a través de visitas a estos y otros estudios desde el tiempo de Hayem, que la mayoría de estos aparatos han sido desechados. Ponerlos en operación habría sido como sea, sumamente costoso.

de su tiempo. Esto significó punto de partida para las primeras aproximaciones interdisciplinarias al tema y probó caminos posibles hacia una musicología del cine mexicano.<sup>3</sup>

En diciembre de 2011, Jacqueline Avila defendió una tesis doctoral en la Universidad de Riverside<sup>4</sup>, que alivió en cierta medida la falta de reflexiones sistemáticas sobre el tema, abordó reflexiones seminales sobre análisis musical pero sobre todo rastreó procesos simbólicos de la música del cine sonoro temprano en México. Prepara la edición de un libro al momento de este texto.

Y finalmente están los trabajos historiográficos no necesariamente musicológicos, que han mantenido la memoria musical del cine mexicano con referencias musicales en la prensa, sus carteleras, entrevistas y testimonios orales. Un texto en los años ochenta de Aurelio de los Reyes constituyó por ejemplo el único texto monográfico sobre música y cine mudo en México<sup>5</sup>. El estudio de la música del cine sonoro pareciera en oposición, haber caído en el campo gravitacional de sus grandes figuras mediáticas; se sustenta en los testimonios casi siempre de aquellos que se asociaron a la canción popular expuesta también en la radio y más tarde la industria fonográfica. La canción, pilar histórico de las músicas de muchos cines, ha sido para el mexicano un reflector poderoso que baña a ciertos compositores y apoya el financiamiento de una industria, pero también impide el brillo de otros músicos, opacados como luciérnagas frente a las luminarias. Será importante ampliar el objeto de estudio lo más posible; cualquier música compuesta para el cine, servirá para crear un panorama.

## 1.1. Algunos insumos posibles antes de las partituras

Un primer elemento a considerar en el estudio de la música de cine es su contexto de producción; el momento histórico de sus sindicatos, productores y gremios determinará las decisiones de la dupla productor-compositor; la música de cine jamás es obra de un compo-

---

<sup>3</sup>Los trabajos de Eduardo Contreras Soto. *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla: la música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*. 1. ed. México, D.F: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012 sobre el tiempo y contexto de la creación de la música de cine por un lado y las referencias más analíticas en Antonia Teibler-Vondrak. *Silvestre Revueltas: Musik für Bühne und Film*. German. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 2011 y este último revisión de las versiones de las distintas partituras de *Redes*, ofrecen en conjunto un panorama ejemplar que podría extrapolarse a otras investigaciones.

<sup>4</sup>Jacqueline A. Avila. «Los Sonidos del cine. Cinematic Music in Mexican Film, 1930 1950». Tesis doct. University of California, Riverside, 2011.

<sup>5</sup>Aurelio De los Reyes. *Cine y Sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños*. Cine y sociedad en México, 1896-1930 1. Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

tor. Es la reacción de éste a la solicitud creativa de un productor, tal como ocurre por ejemplo con la música *pop*.<sup>6</sup>

En segundo lugar queda la música misma. Ahí se identifican los recursos compositivos del autor y la generación de un planteamiento frente a los sonidos y las imágenes en movimiento. Para el tercero, habrá que relacionar estos elementos con el momento tecnológico de la grabación sincrónica de cine y música; a saber, su tecnología de registro, formato, soporte, regrabación, reproducción y sincronización. El “saber hacer” de los compositores de cine tendrá mayor o menor relación con la tecnología y el estudio de esta relación es insoslayable.

He tomado el primer criterio para elegir cinco momentos en el cambio de las relaciones laborales entre la industria, sus creativos y el estado, para ensayar un panorama posible, tan sintético como esquemático, de la música y el cine en México:

1. Músicos, calle y cines 1895-1916: de la llegada del cine a México hasta la aparición del acompañamiento orquestal para películas mudas.
2. Las orquestas 1917-1929: del restablecimiento de la exhibición en la Revolución hasta la profesionalización del músico de cine y diversiones públicas.
3. El nacimiento de la fórmula 1930-1944: la llegada del cine sonoro y la consolidación de las fórmulas de musicalización en la nueva industria.
4. Industria y sindicato 1945-1960: el alza y caída del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.
5. Disolución eléctrica 1961 al presente: el trayecto accidentado hacia una industria plural en sus estéticas.

## **1.2. Las diversiones públicas, un asunto preliminar**

La música y el cine confluyeron como otras formas artísticas del siglo XIX en el llamado *espectáculo de variedades*, termino utilizado para referir manifestaciones artísticas y generalmente multidisciplinarias asociadas a las diversiones públicas; desde fiestas privadas hasta

---

<sup>6</sup>Simon Frith. «Towards an aesthetic of popular music». En: *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Ed. por R. Leppert y S. McClary. Cambridge University Press, 1989, págs. 133-150, págs. 132-136.

burdeles de al menos dos siglos anteriores al XX. La música y la danza, la poesía y la danza, la música y el teatro podían verse más allá de los grandes teatros y salas de ópera<sup>7</sup>, alternando. Justo la alternancia entre ejecuciones musicales, danza, números de comedia etc., caracterizaron a los salones como el Moulin Rouge en París o el Margherita en Italia y su formato trascendió naturalmente al acontecer de los salones de las clases privilegiadas y francófilas mexicanas. Lejos del ámbito rural predominante, las celebraciones del presidente Porfirio Díaz lo mismo incluían al cuarteto de cuerdas Saloma tocando música de cámara, como una orquesta que interpretaba *habaneras*, forma musical con rasgos afroamericanos, y piezas de baile<sup>8</sup>.

Sabemos con cierta precisión qué constituyó esta música de diversiones públicas en las ciudades en México, que propongo esquematizar en una base trípode con base en espacios sociales: las músicas tradicionales y la diversidad musical de los espacios del campo, en segundo lugar la presencia de la “música de concierto” y “música de salón” en las ciudades gracias a la existencia de conservatorios desde el siglo XIX, y finalmente las agrupaciones institucionales, bandas de viento útiles en la milicia y las orquestas típicas por ejemplo, interpretando la música de las ciudades, de la escucha popular y del baile.<sup>9</sup> Estas agrupaciones vincularon la música popular con una dotación orquestal particular, y recibieron gran aceptación. Las “típicas” llenaron los programas de eventos públicos y junto con la banda de metales, se sumaron a los repertorios de concierto y *bel canto* en la construcción del universo sonoro de la música en las ciudades.

Si esta era la música de las variedades mexicanas, esta fue la música del cinematógrafo, que se convirtió en espectáculo multidisciplinario al lado de un grupo de puestas en esce-

---

<sup>7</sup>Luciano Ramo ubicó en los sesenta, los orígenes de las variedades en el *café-chantant* del palacio francés del siglo XVIII y su salida a las calles en el formato del *café-concert* Luciano Ramo. *Historia de las variedades*. es. Union Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1961, págs. 2-10

<sup>8</sup>Clementina Díaz y de Ovando. *Invitación al baile: arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-1910)*. es. UNAM, ene. de 2006, págs. 480-484.

<sup>9</sup>La orquesta típica mexicana nace en 1884, como una iniciativa principalmente de estado se fundó una agrupación para presentarse en Estados Unidos en representación musical mexicana. Constituida por músicos de formación académica recibe la encomienda de transcribir músicas y danzas tradicionales para una dotación particular y bajo la convicción de los llamados *aires nacionales*. La agrupación se identificó con tal nombre, estuvo compuesta originalmente por mandolinas, salterios, bandolones, guitarras, marimba, vihuelas y violines Gabriel Pareyón y Universidad Panamericana. *Diccionario enciclopédico de música en México*. Spanish. Zapopan, Jalisco, México: Universidad Panamericana, 2007, pág. 783 y su dirección encomendada a un italiano, inmigrante en Estados Unidos y asentado en México llamado Carlo Curti Jean Dickson. *Mandolin Mania in Buffalo's Italian Community, 1895 to 1918*. 2006.

na conocidos como los *géneros chicos* y que derivaron en gran medida de la ópera. Tras su presentación ante Porfirio Díaz en Chapultepec, 1896<sup>10</sup>, su música estaba prescrita. En buena medida, el cinematógrafo y el *género chico* fueron confluencias interesantes de estas tres tradiciones.

## 2. Músicos, calle y cines: 1895-1916

### 2.1. La música de las diversiones públicas

Las bandas militares estaban ya en los eventos públicos, y el primer cine mexicano fue el de las *vistas*, momentos de la realidad retratados por distintos fotógrafos. La prensa social especializada acostumbrada a mencionar a los ensambles que ejecutaban en bailes, tuvo que dar un seguimiento al menos marginal a los sus músicos de las proyecciones. En la celebración de fiestas patrias de 1896 por ejemplo, el esperado baile elegante con el presidente fue sustituido por una función de cine.<sup>11</sup> No hay prueba constante que la banda militar acompañara la proyección, pero sí que estuvo ahí alternando con números musicales. Sí sabemos en cambio que en cierta función organizada por el exhibidor itinerante Carlos Mongrand en Guanajuato, 1901, participó la Banda de la Escuela Industrial. Su participación se destacó, pues además de tocar antes y después de la función de cine para recibir a Don Porfirio Díaz, tocó una marcha de honor al momento en el que se proyectó una vista del presidente en cuestión.<sup>12</sup>

Ya entrado el siglo XX los salones de cine proliferaron y también la oferta laboral para los músicos que no tardaron en recibir las primeras películas argumentales de mayor metraje, y de lenguaje más complejo que las “vistas” monotemáticas de corta duración. Los pianistas proliferaron como instrumentistas solos entrado el siglo.<sup>13</sup> Poco a poco la prensa destacó esos momentos de interacción musical. Cuando Jacobo Granat contrató al joven pianista Jesús Martínez para tocar en su recién inaugurado Salón Rojo durante la exhibición de películas

---

<sup>10</sup>De los Reyes, *Cine y Sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños*. Págs. 21-23.

<sup>11</sup>Díaz y de Ovando, *Invitación al baile*, pág. 545.

<sup>12</sup>Aurelio De los Reyes. «La música en el Cine Mudo». En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 51-52 (ene. de 1983), págs. 99-124, pág. 105.

<sup>13</sup>Luis Reyes de la Maza. *Salón Rojo. Programas y crónicas del cine mudo en México. 1895-1920*. México: UNAM. Dirección General de Actividades Cinematográficas., 1968, pág. 27.

la prensa reconoció su habilidad de «improvisar en el piano la música al asunto representado»<sup>14</sup>. Los pianistas como ejecutantes solistas tuvieron mejor posibilidad de improvisar los ajustes de su música, con efectividad y cobrando menos.

Los salones más costosos pudieron pagar pequeños ensambles que elegían músicas para cada vista; integraban al parecer compilaciones musicales, técnica muy utilizada en la música del cine mudo de otros países.<sup>15</sup> Es probable que la primer música mexicana para cine se haya escrito bajo este recurso y tras el anonimato de las pequeñas salas y el extravío de las bibliotecas personales de algún instrumentista.

En este punto el cinematógrafo requirió ejecutantes proficientes y por los repertorios que a menudo incluían arreglos de obras orquestales, cierta formación musical académica. Gracias al desarrollo de los *géneros chicos* a fines del siglo XIX, la *zarzuela* o su derivación consecuente, el *teatro de revista* que utilizaba las noticias semanales como insumo argumental, y que expuso a estos músicos a la música para escena y al seguimiento de un texto dramático, conocemos la proficiencia de los atriles de concierto en las ciudades.

## 2.2. Superproducción italiana y gran orquesta

En los primeros años de la Revolución la proliferación de grandes cinematógrafos significó jugosa fuente laboral para músicos, estudiantes y atrilistas<sup>16</sup>. La industria fílmica estadounidense crecía de manera asombrosa, pero en México ganó un veto por la imagen peyorativa que algunas de sus películas mostraban del mexicano. No fue muy extenso pero fundamental para dar paso en las carteleras mexicanas al cine francés y luego al italiano.<sup>17</sup> La particularidad de este cine europeo, es que se ofrecía en renta junto con una partitura musical *ad-hoc*.

El concepto de “séptimo arte” acuñado por Ricciotto Canudo (1911-1913), perfiló en Europa una aceptación de artistas visuales, músicos y otros para interactuar de formas más interdisciplinarias con la producción de películas. Reputados sinfonistas, operistas y compo-

---

<sup>14</sup>De los Reyes, «La música en el Cine Mudo», pág. 110.

<sup>15</sup>Ver notas sobre compilación musical en el estudio de Marks, *Music and the silent film*, págs. 30-49; la “música característica como se está usando en los Estados Unidos” se menciona por ejemplo en un anuncio de *El Imparcial* en 1905.

<sup>16</sup>En 2004 hice una aproximación inicial al tema en el tercer capítulo de una tesis de licenciatura. Ver José María Serralde Ruiz. «Música, músicos y cines en la Ciudad de México (1910-1917)». Tesis de licenciatura. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, abr. de 2004

<sup>17</sup>De los Reyes, *Cine y Sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños*.

sitores de música de cámara entre 1908 y 1915 fueron contratados para escribir la música, a menudo orquestal de las películas. Los recursos del tema musical conductor *leit motif* encumbrado por Wagner, oberturas musicales antes del inicio de la película a la manera de la ópera, la armonía cromáticas y la tensión-distensión armónica con el gesto dramático son recursos habituales ya en estas músicas.<sup>18</sup> Los empresarios mexicanos se arriesgaron a exhibir estas películas, pagar las partituras, y formar orquestas para tocarlas *in situ*.

No todos los ensambles o músicos del Conservatorio veían el cine con buenos ojos como veremos adelante. El músico era un trabajador del cine. Las orquestas del Teatro Hidalgo y el Teatro Colón en la Ciudad de México, fueron agrupaciones formadas ex-profeso por atrilistas y alumnos del Conservatorio Nacional. Con esta confluencia de músicos de concierto, espacios como el mencionado Salón Rojo competían con ventaja frente a otras salas al volverse salones de variedades capaces de contratar bandas, orquestas típicas y ensambles del Conservatorio para el cine, los conciertos y también el baile.

Las orquestas que tocaban para el cine y luego daban concierto popular; entre sus músicos se cuentan directores reputados como Luis G. Saloma o Alberto Anaya. El acompañamiento a proyecciones con música orquestal se profesionalizó y tan sólo entre 1913 y 1916 fueron comunes las proyecciones con gran orquesta: *Marco Antonio y Cleopatra* que dirigió Anaya, *Los últimos días de Pompeya* dirigida quizás por Saloma, *El ballet Excelsior* puesta cinematográfica del ballet homónimo, que se acompañó con su música original escrita en el siglo XIX por el italiano Romualdo Marenco, *Cabiria* que incluía como parte de su partitura la pequeña *Sinfonía di Fuoco* de Ildebrando Pizzeti compuesta ex-profeso, por mencionar algunas. Algunas de estas incluían la participación de cantantes líricos durante escenas particulares.<sup>19</sup>

### **2.3. Miedo, silencio y jazz band**

Los concertistas de los diez se acercaron al cinematógrafo como se acercaron también las clases con alto poder adquisitivo que pagaron, según se lee en las carteleras de los diarios,

---

<sup>18</sup>Ver *El asesinato del Duque de Guise* de Camille Saint-Saens (1908), estudiada por Marks, *Music and the silent film*, págs. 49-60 La película se estrenó en la Cd. de México en el CINE CLUB del empresario Jorge Alcalde. No tengo fuentes que indiquen que se haya tocado la música original del francés.

<sup>19</sup>Consultar Serralde Ruiz, «Música, músicos y cines en la Ciudad de México (1910-1917)»



hasta dos pesos por una función de cine con orquesta. Nace la crítica especializada del cine en México, y casi de inmediato se encarga de exaltar la música de cine en los grandes salones, y de atacar a los pianistas, orquestas típicas y de baile que se contrataron en los salones más pequeños. En ese momento nacen también los primeros intentos de industria cinematográfica mexicana que al lado de tal actividad musical en los cinematógrafos, parecían el escenario propicio para las primeras partituras de cine mexicano.

Sin embargo, la decena trágica en 1913 inició un proceso de desintegración social y las posteriores ocupaciones militares de la Revolución interrumpieron definitivamente la organización de proyecciones con orquesta entre 1916 y 1917. La ciudad de México, centro de este auge se convirtió en botín simbólico de la Revolución y territorio de hambre. Aunque la actividad de los salones pequeños se mantuvo<sup>20</sup>, la exhibición estaba lastimada y la ciudad desolada. Los músicos siguieron trabajando hasta siete horas continuas<sup>21</sup>, tocando, improvisando y revisitando sus repertorios hasta el cansancio. Las exhibiciones entre 1914 y 1916 carecieron de la pompa de los estrenos de cine italiano con orquesta en vivo, sobre todo en la Ciudad de México, entre 1912 y 1914.

En 1915, comenzó a circular el periódico *Excelsior* y en sus páginas la voz de un crítico de cine llamado Zeta atacó casi de inmediato la música en los cines, en su columna *Escenarios y Pantallas*:

[...]Uno de estos días me referí en este lugar a la letal influencia que la música simple y americana esta ejerciendo sobre los tiernos y maduros cogollos de nuestros aficionados al cinematógrafo; tengo que agregar hoy que el vehículo antipatriótico de esa plaga, son las orquestas típicas[...] [Y] después de fijaros, faltad de que cese este desenfreno desatentado de "fox-trotsidiotas, de .<sup>o</sup>ne stepsimbéciles y de tonterías armonizadas de factura gringa. Merece ello tanta preocupación por lo menos como la pésima enseñanza que sacan nuestros honestos aspirantes a ratero de las películas policíacas y de aventuras.

---

<sup>20</sup>De los Reyes, *Cine y Sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños*. Págs. 131-134.

<sup>21</sup>Según el testimonio de un pianista, publicado por el crítico Rafael Pérez Taylor en *El Universal*, 5 de mayo de 1917

Casi silenciosa para la prensa musical pero no para la de espectáculos, la influencia musical estadounidense de la *jazz-band* penetró las calles mexicanas durante la década de los veinte. Las carteleras y programas denotan un cambio considerable sobre todo en las dotaciones instrumentales. Los bailes de *two-steps* y *kakewalk*[sic] formaron parte de los repertorios de orquestas de salón en México desde tiempo atrás, a razón de su presencia en los salones franceses. Clementina Díaz y de Ovando. *Invitación al baile: arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-1910)*. es. UNAM, ene. de 2006, pág. 620 Pero la nueva influencia del jazz temprano manifiesto en los novedosos *fox-trots* que refiere Zeta en la cita anterior nos ayuda a especular no sobre una mala orquesta típica, pero sí sobre una agrupación ecléctica que ha transformado sus repertorios según las cambiantes variedades rumbo a la década venidera.

#### **2.4. Filarmónicos unidos, vasconcelismo y sonido sincrónico**

Rumbo a los años veinte nace un gran y poderoso cine llamado Teatro Olimpia y su circuito de exhibición fundado en 1916 e inaugurado en 1921<sup>22</sup>; legítimos salones de variedades<sup>23</sup> que reunió de nuevo orquestas típicas, concertistas del Conservatorio, intérpretes de *bel canto*, bandas militares y orquestas de baile con la exhibición de películas. Una nueva generación de variedades orilló a los músicos jóvenes de formación académica o aficionados, a experimentar con diálogos interculturales como nunca antes.

Los músicos vivieron la mayor demanda al momento . Los alumnos del Conservatorio caminaban sólo unas cuerdas para llegar a trabajar a los cines del centro de la Ciudad de México<sup>24</sup> En los años veinte, algunos músicos y directores del cine sonoro mexicano conocieron a los intérpretes que después, como compositores jóvenes de concierto, aprenderían mucho sobre cine, exhibición y musicalización.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup>Aurelio De los Reyes. *Cine y Sociedad en México, 1896-1930. Bajo el cielo de México (1920-1924)*. es. Vol. 2. Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, págs. 307,321.

<sup>23</sup>Consultar otro importante ejemplo en Reyes de la Maza, *Salón Rojo. Programas y crónicas del cine mudo en México. 1895-1920*

<sup>24</sup>Según testimonio de la Mtra. Magdalena Escobedo de Pichardo pianista de cines en entrevista (2002); ellos trabajaban desde muy chicos en los salones tocando principalmente su repertorio de clase durante la exhibición de las películas.

<sup>25</sup>Todo esto debió suceder lejano a la academia; sabemos que el reputado compositor y catedrático Manuel M. Ponce repudiaba por ejemplo la nueva música de las calles y el cinematógrafo, en particular el *foxtrot* y las percusiones de *jazzband* en los cines. Manuel M. Ponce. «El Foxtrot». En: *Revista México* 5 (abr. de 1921)

Ejemplos claros son Silvestre Revueltas fuera de México, cuando trabajó como violinista en orquestas de los cines en Chicago<sup>26</sup>, Carlos Chávez como organista en el citado Cine Teatro Olimpia donde por cierto conoció al hoy celebre compositor Eduardo Hernández Moncada a cargo de la orquesta del mismo teatro. Según testimonio de este último, en dicha orquesta tocaba el violinista Francisco Moncayo, hermano de José Pablo el compositor y entonces alumnos ambos del propio Hernández Moncada.<sup>27</sup>

Manuel Esperón, posteriormente compositor prolijo del cine sonoro, recordó en 2002 en una entrevista que me concedió, su trabajo en el Cine Mina de la capital, como pianista acompañante de cantantes populares en los intermedios musicales. Esto nos sirve para recordar la llegada a México de la radio en los hogares. La música que tocaba Esperón estaba vinculada al naciente fenómeno de la música de distribución masiva. Los repertorio de música popular en los cines recibieron también la influencia de los escuchados a través del nuevo medio.<sup>28</sup>.

Las páginas de cartelera cinematográfica revelan años de trabajo constante con la música en conexión con la exhibición, en una batalla férrea entre exhibidores que hicieron del acompañamiento musical un argumento de venta.<sup>29</sup> Rafael Pérez Taylor, crítico cinematográfico en contacto con las exhibiciones en Estados Unidos, exigía en las funciones capitalinas la conexión musical habitual en las grandes proyecciones estadounidenses<sup>30</sup> Es claro que no todos los exhibidores se ocuparon de contratar músicos que atendieran con eficacia ese carácter.

Los músicos padecieron una dura explotación laboral entre tantos salones de diversiones, y tomando como ejemplo la Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo, se conformaron en una Unión de Filarmónicos que ya defendía los derechos de sus participantes. En 1921 emprendieron su primer emplazamiento a huelga contra los empresarios del

---

<sup>26</sup>Roberto Kolb-Neuhaus. «El Vanguardismo de Silvestre Revueltas: una perspectiva semiótica». Tesis doct. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pág. 6.

<sup>27</sup>Eduardo Contreras Soto. *Eduardo Hernández Moncada: Ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos*. es. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez", 1993, pág. 128.

<sup>28</sup>Que inició sus transmisiones en 1921 y resultó en 1923 en la necesidad de la regulación y autorización gubernamental de las primeras radiodifusoras en el país. Jorge Mejía Prieto. *Historia de la radio y la televisión en México*. es. O. Colmenares, 1972, pág. 15

<sup>29</sup>Ver principalmente El Universal

<sup>30</sup>Angel Miquel. *Por las pantallas de la ciudad de México periodistas del cine mudo*. spa. 1. ed. Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara, 1995, págs. 113-114.

Olimpia<sup>31</sup>, que no fue exitosa sino hasta 1923<sup>32</sup>; curiosamente los músicos no se asociaron en el mismo sindicato que protegía a los manipuladores y taquilleros. Tan solo al especular qué se tocaba, en qué momento de las funciones y qué tan seguido, perdemos la cabeza. Los músicos de la época necesitaban un gremio para protegerse.

Contradictoriamente “la típica”, una de las invenciones más artificiosamente nacionalistas del porfiriato, se convirtió en un ícono de las ideas pos-revolucionarias. Dos orquestas concentraron gran atención, la Orquesta Torreblanca y la Orquesta Lerdo de Tejada, ambas integradas por algunos estudiantes formados en el Conservatorio. Esta nueva generación de orquestas contó con dotaciones ligeramente distintas a la original de siglo XIX: se integraron a través de los años trompetas, trombones y algunas percusiones como el timbal cubano<sup>33</sup> este último presente desde tiempo atrás.

El positivismo porfirista se encargó de “recoger música de “carácter popular” en los estados de la república, para formar colecciones impresas de Aires Nacionales”.<sup>34</sup> La orquesta típica se probó por décadas como un mecanismo socorrido de divulgación de estas músicas sobre todo en las ciudades. El nuevo estado al término atendía los ideales nacionalistas y liberales que resonaron en el discurso de José Vasconcelos cuando quedó al frente de la Secretaría de Educación Pública fundada por Obregón en 1921. Carlos Chávez fue designado como titular de el área de Bellas Artes de la dependencia y uno de sus cometidos fue mantener viva esta búsqueda de músicas tradicionales, ahora bajo los ideales de la Revolución y un afán de reconciliación también, con el campo; en 1922 se creó el Departamento de Cultura Indígena.<sup>35</sup> Dentro de este proyecto se organizaron “expediciones etnográficas” a las que asistieron literatos, antropólogos, y músicos como Luis Sandi, Francisco Domínguez, Raúl Guerrero y Roberto Téllez Girón.<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup>De los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, pág. 320.

<sup>32</sup>Ibíd.

<sup>33</sup>Mario Talavera. *Miguel Lerdo de Tejada: su vida pintoresca y anecdótica*. Editorial Compas", 1958, pág. 74.

<sup>34</sup>Alvaro Ochoa. *Mitote, Fandango y Mariacheros*. es. El Colegio de Michoacán, A.C., 1994, pág. 83.

<sup>35</sup>Eduardo Mijangos Díaz y Alexandra López Torres. «El problema del indigenismo en el debate intelectual pos-revolucionario». En: *Signos históricos* 13.25 (jun. de 2011), págs. 42-67.

<sup>36</sup>Esta perspectiva no fue la única. Las posturas de maestros como Manuel M. Ponce, se enfrentaban a las ideas de músicos más jóvenes como Domínguez. Consultar en particular las reflexiones orientadas a nuestro tema de interés, sobre el Congreso de Música de 1926 en Avila, «Los Sonidos del cine», págs. 107-115

Una de las primeras expediciones del músico Francisco Domínguez fue acompañando una peregrinación a Chalma, donde transcribió danzas y cantos en campo. El resultado de esta misión fue una película documental para la cual Domínguez refirió sus transcripciones en una música para una orquesta típica. La exhibición de *Chalma* a la que asistió el propio Vasconcelos resultó un suceso fundacional aunque aislado para la música del cine en México<sup>37</sup>. El compositor realizó una partitura para orquesta típica utilizando las referencias musicales de la expedición. Es visible a través del seguimiento de la prensa de la década, que la dotación instrumental de la orquesta típica se transformó conforme las configuraciones y necesidades de las diversiones públicas. Según se aprecia en una fotografía de aquella exhibición localizada por Aurelio de los Reyes, el ensamble utiliza la dotación instrumental habitual de cuerda punteada, y una marimba.

Pero esta construcción de lo nacional no tenía relación con la producción de películas mexicanas, que en el período mudo no logró despuntar. La música compuesta para cine mudo mexicano parece haber sucedido más bien excepcionalmente en comparación a la cantidad de arreglos y ejercicios musicales para películas extranjeras; principalmente en este tiempo, estadounidenses. Contamos sólo con referencias, algunas de ellas de ellas provienen de los involucrados en las orquestas típicas.

Mientras tanto, terminaban los veinte. Muchas familias tenían ya su sala cinematográfica, y en la puertas de algunas, tocaron vendedores muy especiales...

### **3. Cine sonoro y el nacimiento de la fórmula: 1930-1945**

#### **3.1. Sonido sincrónico. El momento de grabar la música de los cines.**

Juan Bustillo Oro, realizador de cine durante los años treinta, recuerda que su familia de empresarios en la exhibición cinematográfica, asistió a la demostración de un novedoso invento que abandonó los inventos simples para sincronizar el sistema de grabación de moda, el gramófono, con la exhibición de una película.<sup>38</sup> Se trataba del cronófono, una tec-

---

<sup>37</sup>De los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, pág. 154.

<sup>38</sup>Juan Bustillo Oro. *Vida cinematográfica*. Spanish. México: Cineteca Nacional, 1984, págs. 117-118.

nología francesa de sonido-en-discos que sincronizaban la tecnología de reproducción del gramófono con el proyecto de cine; introducida por la Gaumont tuvo sólo dos funciones en el Teatro Colón que administraban los Bustillo Oro.<sup>39</sup> En un testimonio parecido, el director recuerda haber conocido también al empresario Lee DeForest que apenas años después patentó un sistema de sincronía de imagen y sonido con referencias mecánicas incorporadas a las películas.

También en México se conoció el vitáfono que también lograba sincronía y que fue recibido con extrañeza<sup>40</sup> y uno de los mejores intentos de exhibición de películas con sonido en México después del sistema de DeForest.

Ambas tecnologías habían sido utilizadas para experimentos de sonorización en las funciones de cine en México, al parecer sin demasiados avances ni posterior propagación notoria anunciada en la prensa mexicana. Lo que nos importa para la historia de la música, es que coincidente fueron familias de dos futuros cineastas los partícipes de este proceso de “sonorización”. Además de Bustillo Oro, la familia de Fernando de Fuentes, administradores del Cine Olimpia, habrían dejado un conjunto de “saber haceres” fundamentales al respecto de las primeras experiencias de exhibición cinematográfica y en el uso de la música, que los tendrían preparados para las tecnologías de sonido y música sincrónica.

El gran problema es que eran tecnologías costosas. Al llegar los treinta, nace una interesante productora, la Compañía Nacional Productora de Películas al tiempo que la exhibición de cine sonoro está activada en el país. Prepararon un proyecto con muchas posibilidades de éxito, con actores y técnicos mexicanos que ya trabajaban en Estados Unidos. Acudieron a la novela *Santa* (G. Peredo, 1931) de Federico Gamboa que gozó de gran éxito. Pero, para nuestro interés, convocaron a músicos reconocidos en las diversiones públicas: Miguel Lerdo de Tejada, encargado de una reconocida orquesta típica, y un pianista que gracias a la radio-

---

<sup>39</sup>Rosario Vidal Bonifaz. «Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas filmicas en México (1928-1931)». En: *Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle* (jun. de 2008), págs. 17-28, pág. 20.

<sup>40</sup>Ver testimonios y crítica cinematográfica de Luz Alba, citado en Miquel, *Por las pantallas de la ciudad de México periodistas del cine mudo*, pág. 206

difusión y su trabajo en la diversiones públicas, a saber el Teatro Lírico y el Teatro Politeama, poseía una fama considerable<sup>41</sup>.

La tarea de crear una película sonora con música no era trivial. Sus elementos en muchos lugares del mundo son simplemente los presentes en las variedades. Aparece justo la base trípode de la música del cine mudo: la canción popular, las pequeñas orquestas populares y apenas insinuada la música de concierto, además claro de los formatos narrativos del teatro popular<sup>42</sup>, presentes en los géneros chicos.

Para Santa, de Estados Unidos trajeron dos hermanos mexicanos, los Rodríguez, que se sabía trabajaban con equipo compatible con la nueva tecnología Movietone<sup>43</sup>, que tenía como característica grabar las oscilaciones sonoras transducidas por decirlo de algún modo, en luz que velaba una porción de la película. La industria incluso en Estados Unidos no era capaz todavía de fabricar aparatos demasiado portátiles, y en eso destacaron los Rodríguez al diseñar, acaso con ingenio mexicano, una electrónica y mecánica oportunista para hacer más portátil el equipo y exportar al sistema Movietone.

Si bien el esfuerzo no trascendió como patente, benefició terriblemente la filmación de Santa. En la primer ocurrencia de música diegética en la película, emanan ya las nuevas ideas nacionalistas y la prospección musicológica. Suena no un aire nacional, sino un son huasteco frente a la cámara y los micrófonos. La participación de Lerdo como compositor se confina a la música de créditos al inicio y al final. No hay más fondo musical. A la par Agustín Lara asiste con la canción popular a la construcción de los espacios de prostitución a través de la música. Tecnológicamente no era sencillo grabar la música pues, esté o no el instrumento o la orquesta a cuadro, la música se graba en el *plateau*. Esta deficiencia es perceptible en ciertas copias de la película al escuchar sobre todo la canción de Hipólito, protagonista en el burdel; el momento en el que vemos sus labios sincronizados con la música, es mínimo, y los problemas de la calidad del registro evidentes<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup>Consultar la detallada revisión de la música en *Santa* y su contexto cultural en Avila, «Los Sonidos del cine», págs. 19-81

<sup>42</sup>una vez más, consultar *ibíd.*, pág. 205

<sup>43</sup>José Romay. *Historia del Cine Sonoro Mexicano. 1931 - 2006. Sitio Oficial.* 2006.

<sup>44</sup>Ver copia que mantiene la Filmoteca UNAM, consultada en 2011 en un transfer digital.

Lo ocurrido en Santa se volvió en un fenómeno mediático premeditado. La canción principal o canción-tema se solicitó a Agustín Lara antes incluso que el arreglo orquestal de Lerdo, ya que este último utiliza el tema para los arreglos de principio y fin de la película. La fórmula de la canción-tema, presente desde el cine de los años diez en el cine de Griffith en Estados Unidos<sup>45</sup> se extrapoló al primer cine sonoro mexicano.

Los tres primeros años de músicas para cine en México se concentran en la exploración de esta fórmula. Casos excepcionales como *Alma de América* (Alfonso Bustamante, 1931), llaman la atención por ser películas que nacieron en el período mudo y fueron narradas, dobladas y musicalizadas después. Este cine tuvo que esperar casi una década para que la tecnología de regrabación permitiera esta operación sencilla para los ojos contemporáneos.<sup>46</sup>

El joven Fernando de Fuentes, asistente en la dirección de Santa, también asistió al cineasta inmigrante ruso Arcady Boytler. De él y de Peredo aprende un oficio cinematográfico del que no hubiera tenido noticia con colegas con experiencia mexicana. En particular las productora nacientes eligen a sus músicos y las tareas de grabación en función de la proficiencia de sus ingenieros. Los hermanos Rodríguez encuentran un mercado único, durante estos años, atendiendo las necesidades de muchos productores mexicanos.

El técnico José B. Carles fue también operador de sonido, y en conjunto trabajan con muchas de las películas del primer lustro del cine sonoro. No obstante, en casi 3 años de cine hasta 1934, es la música diegética y las canciones tema la constante de producción. Llama nuestra atención la película *Sobre las olas* de otro joven cineasta, Miguel Zacarías, una de las puertas de entrada para un músico checo o alemán, según reza una controversia documental<sup>47</sup>, que inmigró a México y se incorporó rápidamente al negocio de la orquestación y arreglos para la radio en la XEW y la XEB. En una revisión rápida a través del catálogo de sus partituras y de música depositada en el registro de la propiedad intelectual mexicana, su trabajo en la edición y arreglos orquestales (no de orquesta típica) o para piano y voz de músicas originales o tradicionales fue prolijo y detallado. Max Urban era un músico de concierto dedicado a la musicalización de teatro alemán, que ejerció rápidamente el oficio

---

<sup>45</sup>Marks, *Music and the silent film*, pág. 128.

<sup>46</sup>Ver copia reeditada en posesión de la Filmoteca UNAM; consultada en enero, 2011, en DVD telecine

<sup>47</sup>Presentación del archivo Urban.



de músico de cine cuando le fue solicitado. Su proficiencia como orquestador y musicalizador era sustantiva y para 1938 es llamado para trabajar con Boytler en su proyecto filmico de 1934, *La mujer del puerto*, que será un parteaguas y ejemplo suficiente para suscribir la fórmula descubierta.

Los trabajos de Urban provenían de una tradición compositiva distinta. Sus partituras estaban hechas para fuerzas orquestales mucho mayores y requerían atrilistas formados en la música de concierto. Los músicos orquestales de los cines regresaron al cine sonoro. Trabajó José B. Carles al lado de Boytler para la operación de la grabación, y al lado de los Rodríguez para las grabaciones en locación.<sup>48</sup> Siguiendo el mismo modelo del éxito de *Santa*, la producción solicitó una canción-tema cuya letra escribió e interpretó a cuadro en este caso la esposa de Arcady, Lina Boytler. La música fue encargada a un arreglista de la radio y pianista del cine mudo que hemos mencionado ya, Manuel Esperón. El trabajo de Esperón necesitó como más adelante, de una buena cantidad de letras que musicalizar, razón por la cual los letristas de la Radio y de muchos otros ámbitos, necesitarían una historia monográfica que quedará fuera de la presente mirada.

Esperón arregló la música de la canción para piano, bajo y sección de cuerdas, orquesta que se situó detrás del set de filmación mientras Lina cantaba a cuadro.<sup>49</sup> Los Rodríguez debieron solucionar la grabación con un precario sistema de mezcla. Urban recibió el crédito de los “fondos musicales” y escribió verdaderas fantasías orquestales sincronizadas esquemáticamente con la pantalla. En particular, es notorio que Boytler proyectó a Urban las ediciones sobre las que el compositor construyó su hoja guía y tomó tiempos. La grabación de la música de la mujer del puerto no pudo más que hacerse frente a pantalla, para sincronizar como fue habitual en las partituras de cine mudo, acciones milimétricamente alineadas con momentos de la partitura.<sup>50</sup>

Estas técnicas no estaban en el “saber hacer” de los músicos de variedades, sino en los ingenieros de sonido con experiencia previa y en el oficio de Urban. El joven Manuel Esperón

---

<sup>48</sup>Eduardo De la Vega Alfaro. *Arcady Boytler, Pioneros del cine sonoro*. es. Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1992, pág. 64.

<sup>49</sup>Ibíd.

<sup>50</sup>Técnica conocida como *mickey mousing* (Gillian B. Anderson. *Music for Silent Films: 1894-1929. A Guide*. 1988, pág. xi)

estuvo muy cerca del oficio de Urban, un compositor entonces de 38 años. La música de las variedades y los géneros chicos ayudaron a los músicos mexicanos a acercarse a este ejercicio, pero lo audible en la obra de Urban tiene pocos precedentes en el cine sonoro mexicano.

El mercado de los Rodríguez se vio amenazado con la distribución de equipo RCA en México a mediados de los treinta. Los sistemas no sólo mejoraron sustancialmente la electrónica de registro y la microfónica, sino que propusieron mejoras tecnológicas en los sistemas de reproducción.<sup>51</sup>

Los músicos mexicanos aprendían de la generación de compositores experimentados el oficio de la composición orquestal para fondos musicales y en otros casos, ingresaban al medio con canciones-tema, como fue el caso de Raúl Lavista, compositor prolijo del cine mexicano. Su primer partitura fue la *Romanza* y canción-tema para *Dos Monjes* (1936). En apariencia, Lavista tenía encomendados los fondos también, pero su lugar fue ocupado de nuevo por Max Urban quien tomó como motivo conductor para el desarrollo de gran parte de la música la canción de Lavista, incluida una formidable variación para órgano eléctrico representando un órgano catedralicio en la película.

El trípode estético de la música del cine mexicano prevalece, pero en función de argumentos y temáticas. A decir de Ávila<sup>52</sup>, por ejemplo, la curaduría musical del cine de *añoranza porfiriana* fue un interesante ejercicio de reutilización de la “música de salón” y del teatro de revista. Por otro lado, la música de la denominada “comedia ranchera”, se despegó de los “aires nacionales” y de las músicas tradicionales para crear un personaje que de algún modo rechaza la realidad revolucionaria instaurado a través de la canción<sup>53</sup> en los números musicales del cine. La película de Fernando de Fuentes, *Allá en el Rancho Grande* parangón idealizado del campo mexicano en el gobierno del presidente Cárdenas.<sup>54</sup> ¿Quién se identifica con este “charro cantor”? No los hombres de los altos de Jalisco, para quienes lo audible habría sido también necesario<sup>55</sup>. La música tradicional en el cine se diluyó como en los tiem-

---

<sup>51</sup>Décadas después los Rodríguez reconocieron la supremacía de la tecnología RCA **rodriguez\_joselito\_2002**

<sup>52</sup>Ávila, «Los Sonidos del cine», pág. 195.

<sup>53</sup>**monfort\_miradas\_2013**.

<sup>54</sup>He preferido no utilizar los subgéneros de la música popular asociados con su masificación a través de la Radio; justo para describirlos en función del encuentro de música tradicional y música popular de las ciudades

<sup>55</sup>Arturo Chamorro. «El conjunto mariachi a partir de su apariencia signica». es. En: *De occidente es el mariachi y de México... Revista de una tradición*. (Ene. de 2001), pág. 18.

pos de la orquesta típica, en el contexto social de la música popular de las ciudades, mientras las tradiciones musicales como los mariacheros, ensambles de cuerda de Jalisco, saltaron a la pantalla del modo que los huapangueros saltaron a principios de los treinta.

En esta tensión-fricción Francisco Domínguez, compositor e investigador de quien hablamos al revisar los veinte, se mantuvo presente en la industria durante varias décadas. Apartada de la orquestación tímbricamente balanceada, la música de Domínguez plantea texturas orquestales más cercanas a los arreglos de la orquesta típica, con grupos de metales en lugares preponderantes del tema o de la introducción a una canción.<sup>56</sup> ¿Podría ser la evocación musical de Domínguez una adivinanza educada y etnomusicológicamente documentada?

XX Los números musicales cada vez más extensos, no habrían sido posibles sin la técnica del *playback*, en la que se grababan las canciones primero, luego se reproducían en el set de grabación, y finalmente se regrababan en el proceso de postproducción. El uso habitual del *playback* es claro desde finales de la década de los treinta.

### 3.2. Compositores de concierto

La aparición de compositores reconocidos en las salas mexicanas de concierto dentro de la escena cinematográfica sucede en México, a diferencia de países como Estados Unidos o Francia, hasta la cuarta década de su historia y representa en todas sus décadas un ejercicio minoritario.

Al parecer, la visión en los veinte de Manuel M. Ponce de llevar la música tradicional mexicana a los lenguajes musicales de concierto venció en el caso de *Redes*. En esta ambiciosa empresa de producción cinematográfica financiada por el estado, el compositor duranguense, formado durante varios años como concertista y compositor y maestro de Conservatorio Nacional, Silvestre Revueltas es citado para escribir la música. Con la dirección del fotógrafo estadounidense Paul Strand, la película *Redes* retrató la lucha social de un grupo de pescadores y exaltó el paisaje veracruzano. Revueltas trabajó algunos años antes en Chicago, como atrilista en una orquesta de cine mudo y sabemos por su correspondencia que comenzó la

---

<sup>56</sup>Ver *Qué lindo es Michoacán* (1942) de Ismael Rodríguez, sobrino de los sonidistas Rodríguez que emplea al cantante Tito Guizar, figura del radio como personaje central, atendiendo también los conjuntos de cuerda tradicionales.

composición de la música de *Redes* sin haber visto la película<sup>57</sup>, muestra clara de un oficio desarrollado. No es nuestro interés hablar de nueva cuenta sobre *Redes*, pero sí evidenciar lo difícil que es situar esta partitura de asombrosa factura en el contexto de la evolución y aprendizaje del resto de los compositores mexicanos de cine.<sup>58</sup>

Mientras tanto, y a la par de estos ejercicios de virtuosismo artístico, los cinematógrafos se llenaban con públicos de todas las clases sociales pero principalmente, y a razón de sus costos, por las clases trabajadoras.

Por ese tiempo, el exilio español allegó también el nombre de Rodolfo Halffter, compositor madrileño que trabajó en películas de Rex Films y Films Mundiales, y es quizás justo este universo de producción cinematográfica. Su labor fue primordialmente como autor de fondos musicales y trabajo junto con Raúl Lavista quien hacía todavía las canciones o Manuel Esperón. A compositores como Halffter o el también español Antonio Díaz-Conde se les requería para las músicas de alusión ibérica. Díaz-Conde por ejemplo, fue también autor de coreografías y trazos escénico en bailables flamencos.

### 3.3. Producción de escala industrial

Desde 1939 se había fundado por iniciativa de un grupo de músicos entre los que destacan para nuestro estudio Mario Talavera, cantante y compositor ex-integrante de la orquesta Típica Lerdo, Alfonso Esparza Oteo, y Manuel Esperón, el Sindicato Mexicano de Autores, Compositores y Editores de Música, aprovechando un reglamento expedido por el presidente Lázaro Cárdenas que reconocía los derechos exclusivos de autores, traductores y editores.<sup>59</sup> En general, los sindicatos en México están previstos por la Constitución Mexicana como instrumentos de asociación y por tanto, este sindicato no tuvo posibilidad reconocida de efectuar gravámenes en materia de explotación de derechos autorales. Considerando que los convenios internacionales que detallan la naturaleza de estos derechos en la actualidad se comenzaron a explorar hasta los años setentas, las controversias se resolvían de forma

---

<sup>57</sup>Silvestre Revueltas. *Silvestre Revueltas, por él mismo: apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*. es. Ediciones Era, ene. de 1989, pág. 53.

<sup>58</sup>Para una revisión detallada de la obra y sus distintas versiones, consultar Roberto Kolb-Neuhaus. «Silvestre Revueltas's *Redes*: Composing for Film or Filming for Music?» En: *Journal of Film Music* 2.2-4 (mar. de 2010)

<sup>59</sup>Juan S. Garrido. *Historia de la música popular en México: (1896-1973)*. es. Editorial Extemporaneos, 1974, pág. 83.

casuística y a través de la legislación local. Por lo tanto, entrada la década de los cuarenta este mismo grupo de músicos sindicalizados fundó la Sociedad de Autores y Compositores capaz de efectuar los gravámenes. La nueva institución logró a partir de 1945, un mayor control de la recaudación por uso de los derechos autorales en las industrias fonográfica, cinematográfica y radiofónica.

El lustro posterior a 1940 presentó un evidente crecimiento en la producción cinematográfica nacional, y por supuesto un incremento en la inversión económica de distintos actores para fortalecer los medios de producción. El estado por supuesto se encontraba vinculado con el proceso en muchos sentidos y por supuesto a través del sindicalismo. Para 1944 se produjeron 75 películas.<sup>60</sup> Para mantener este asombroso nivel de producción, la industria albergó más de 7,000 trabajadores agrupados en un sindicato único, el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), que había operado durante más de una década. Algunos nombres de compositores comienzan a desaparecer y otros a hacerse más recurrentes. En ese mismo año por ejemplo, debutaron al menos 14 nuevos directores y de esas películas 14 al menos están creditadas con partituras de Manuel Esperón. La cantidad de compositores no crecía proporcionalmente con la de otros talentos de la industria y son quizás sus filiaciones gremiales parte de una respuesta posible.

La industria cinematográfica reconocía además la participación de estos compositores a través de su propio mecanismo de validación. Tal es el caso de los premios nacionales de cinematografía de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas fueron otorgados, bajo la categoría de “Premio Nacional como la mejor música de película de” el año en cuestión, a compositores como Miguel Bernal Jiménez en 1942<sup>61</sup> y antes por supuesto, a Silvestre Revueltas.

Las temáticas del cine, diversificadas sí, visitaban ahora también las clases sociales agotadas por los ideales cardenistas. El desarrollo de los textos cinematográficos posibilitaron la exploración de la música de fondo en películas que no solicitaban canciones. Vale la pena notar interesantes partituras donde compositores trascienden los formatos cortos para escribir música orquestal. Ejemplos son *Crepúsculo* (1942) de Julio Bracho con fondos musicales de

---

<sup>60</sup>Carl J. Mora. *Mexican Cinema: Reflections of a Society*. en. University of California Press, 1989.

<sup>61</sup>“Premios de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas”, *El Universal*, p. 46

Raúl Lavista, interpretados por miembros de la orquesta Sinfónica Nacional y con el violín solista de José Rocabrana, o la música de Halffter por ejemplo, que ocupó el único lugar en la nómina de compositores para varias películas.

Manuel Esperón, por supuesto, se había incorporado ya al grupo de compositores capaces de escribir fondos musicales pues su actividad no jamás desde su incorporación a la industria como cancionista en *La mujer del puerto*, y es *El Peñón de las ánimas* (1942) de Miguel Zacarías, marca una época interesante en su carrera. La aparición de los ensambles de música tradicional y popular habían mantenido más o menos sus dotaciones instrumentales y conformación numérica. La figura del “charro cantor” llevaba más de un lustro de sofisticación, y las canciones se presentaban en números musicales secuenciales durante las tramas, como en las antiguas diversiones públicas. El último número de “canción ranchera” de esta película, presenta al conjunto tradicional de cuerda repentinamente reforzado por orquesta y coros. El estilo de orquestación de Esperón fue en general predominante en la sección de metales y en particular en las trompetas y no es extraño que los arreglos para el mariachi hayan conservado esta característica.

Esto propone también atención en la tecnología de grabación y registro. Los equipos RCA dominaban prácticamente todas las grandes producción de cine, y una de sus ventajas particulares era su microfónica renovada desde 1941 rumbo a la microfónica de condensador. Esto posibilitaría que las trompetas no se escucharan sobre la masa sonora del conjunto de mariachi de cuerdas. Con todo, el sonido seguía grabándose en película óptica, situación que hacía imposible la regrabación y cada toma eran pies de película virgen. La mezcla implicaba la sincronización manual de dos grabaciones para ser vaciadas en una tercera película óptica.

La recurrencia del mariachi orquestado y luego el mariachi en su dotación de cuerdas más la sección de trompetas, comienza a ser más bien una constante en la obra de Esperón. Si consideramos que su trabajo y el de una decena de músicos de cine comenzando por Max Urban en los treinta, se había complementado con la dirección, arreglos y composición para las orquestas que financiaba la XEV y la XEW, no es extraño que las técnicas compositivas exploradas en el cine, hayan trascendido al resto de las industrias mediáticas.

Hasta estos años, las grandes dotaciones instrumentales eran una elección; grandes o pequeñas según fuera la necesidad narrativa, posibilidad que estaba a punto de terminar.

#### **4. Industria y sindicato, un sueño recompuesto 1945-1960**

Todos queríamos ser Max Steiner.

---

Manuel Esperón

En 1945, un importante proyecto de inversión, con la mitad de su capital aportado por Hollywood a través de la RKO, dio origen a los Estudios Churubusco con una inversión casi obligada de equipo de grabación<sup>62</sup>; a través de las películas aquí producidas, detecto un uso mayoritario de equipo de la RCA. Si bien detecto que las películas filmadas en los estudios más importantes, San Ángel y América a partir de 1947, utilizaban la misma tecnología de grabación de buena calidad, el proyecto apoyado por la RKO y por el empresario Emilio Ascárraga habría de construir la sala de grabaciones más grande de toda industria mexicana.

Este año representa un parteaguas en el sistema de producción cinematográfica: la consolidación de un proceso de fortalecimiento que inició en los años treinta y se consolidó en 1945 a través de las sociedades de gestión de derechos autorales; en segundo lugar el control y fortalecimiento a la vez de todos los ámbitos de la producción cinematográfica incluido por supuesto el de la grabación musical, resultado del cisma del STIC y el naciente Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. El tercero y último fue el desarrollo acelerado de tecnologías de grabación en los estudios que heredó mucho conocimiento en materia de grabación y regrabación de músicas para cine.

Los estudios de grabación fonográfica y reproducción de discos proliferaba a razón de la inyección de programaciones en la XEW y las cifras en la producción de cine y de discos hablan de inversiones sustanciosas desde la iniciativa privada. La industria no obstante no beneficiaba a todos por igual y los conflictos no se hicieron esperar.

Un grupo de inconformes buscó distinguir a los vendedores de dulces, por ejemplo, de los roles creativos como el de el director o el musicalizador. Después de una pugna que sale del enfoque de este texto, nace un segundo sindicato solicitando reconcimiento: el Sindicato de

---

<sup>62</sup>Emilio García Riera. *Historia del cine mexicano*. es. Secretaría de Educación Pública, 1986.

Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), que obtiene en 1945 el reconocimiento de la CTM y un repentino edicto presidencial que los reconocía como únicos capacitados para agrupar creativos de largometrajes. En una situación compleja para el STIC, la STPC agrupó a la fuerza creativa que incluía a los músicos de cine y expulsó a los directores adscritos al STIC, por no poseer experiencia en el largometraje. De tal modo, la STPC con el apoyo presidencial transformó la manera en que se haría música en el cine mexicano de la siguiente forma: la sección 4 de la STPC agrupaba exclusivamente a los filarmónicos, es decir atrilistas y compositores; las mismas prerrogativas que condicionaban el acceso al sindicato condicionaron a los músicos fuera de él y, a través del edicto presidencial nadie fuera del sindicato pudo hacer largometrajes fuera de la STPC; para ingresar se necesitaba “experiencia”.<sup>63</sup>

Y con la STPC también vino un nuevo contrato colectivo que permitía al sindicato el cobro cuotas de tránsito o desplazamiento por cada trabajador sindicalizado no contratado. El director Víctor Ugalde, explica que este desplazamiento equivale en el caso de los directores al 100 % de su salario, y en el caso de los compositores además a pagar prestaciones sociales.

<sup>64</sup> De tal modo, si un productor necesitaba pequeña orquesta, tendría que pagar desplazamiento por todos los miembros de la egran orquesta que no estuvieran presentes. Resultaba más costoso por lo tanto no emplear suficientes músicos adscritos a “la cuarta” del STPC, creando una clara tácita obligación estética para los compositores. Si bien estas obligaciones se heredan de algún modo del sindicato anterior, su institucionalización queda clara en este momento.

#### **4.1. Época del oro, a medio siglo**

Con las sociedades de gestión de derechos, las radiodifusoras y los puestos de producción, el control laboral a través de los sindicatos, la maquinaria de musicalización había recompuesto el sueño de los treinta. La música popular exitosa a través de la XEW, figuraba también en los números musicales de las películas que mantenían sus fórmulas ligadas a una compleja cadena de difusión musical. La radio transmitía los éxitos de la industria

---

<sup>63</sup>Mora, *Mexican Cinema*, págs. 69-72.

<sup>64</sup>Ver Víctor Ugalde. «Laberinto cinematográfico o cómo filmar en México». es. En: *Produccion cinematografica*. UNAM, 2005, págs. 92-96



disquera, y esta replicaba la música del cinematógrafo, situación comprobable a través de las inserciones de prensa. Mientras tanto, los compositores de fondos musicales aprendieron el oficio de los arreglos para géneros musicales sólo tan diversos como las temáticas de los argumentos de la década. Las grandes orquestas radiofónicas permeadas por la influencia de músicas de la radio eran replicadas estilísticamente a través de los arreglos de Manuel Esperón, Raúl Lavista, Julio César Carreón y otros compositores. El compositor de cine mexicano debía escribir para orquesta sinfónica, pero también arreglar números de baile y seguir orquestando el mariachi cuando era preciso; en estos casos, el compositor de la STPC se creditó como director musical. Del mismo modo, apariciones de orquestas de baile como la de Dámaso Pérez Prado abrían líneas, convenios sindicales y cesiones de derechos autorales. Películas como *Aventurera* (1949) de Alberto Gout son ejemplo de la afluencia y conciliación de talentos entre industrias mediáticas.

Alrededor de 1953, debió llegar a la Ciudad de México uno de los primeros sistemas de grabación magnética, que permitía la reutilización de las cintas además facilitaba la reescritura de tomas o mezclas equivocadas; es decir, la regrabación, proceso en el que se mezclan y sincronizan en su caso las pistas de efectos sonoros, diálogos y música.<sup>65</sup> de las jornadas exhaustivas y de exigencia para los sonidistas en México, que debían improvisar soluciones frente al volumen de trabajo y los recursos escasos, más por lo innovadoras de las tecnologías que por problemas presupuestales. El cambio repentino de soportes de grabación a magnético implicó también la escasez del material que debía reutilizarse. En buena medida esta es la razón por la que las grabaciones originales no llegaron a nuestros días.

El gremio de compositores protegido por el contrato colectivo a penas crecía con la incorporación de Sergio Guerrero, el español Gustavo Pitaluga también llegado con el exilio y muy pocos más. En cambio, con el incremento de productoras, el uso de los Estudios Churubusco tuvo un calendario apretado de operación por la mañana y por la tarde, situación que prevaleció durante casi dos décadas más. Malú Huacuja. *Los artistas de la técnica: historias íntimas del cine mexicano*. es. Plaza y Valdes, 1997, págs. 57-59 La demanda de música era grande;

---

<sup>65</sup>El técnico en grabación y regrabación de sonido, Roberto Camacho, entregó testimonio a Malú HuajucaMalú Huacuja. *Los artistas de la técnica: historias íntimas del cine mexicano*. es. Plaza y Valdes, 1997, págs. 57-59

he encontrado compositores que reutilizaron sus propias grabaciones orquestales previas, en películas de los cincuenta; será preciso dar seguimiento particular a este fenómeno.

Las temáticas se extendían con mucha más ferocidad a través de la vida de la Ciudad y de la ya muy golpeada clase media. Figuras actorales consolidadas como Jorge Negrete o Pedro Infante, son a la vez producto del imaginario cinematográfico y de la industria discográfica. Poderosas unidades de producción como las del director Ismael Rodríguez, pusieron en operación una destacada línea de producción de grabación, regrabación y edición en la historia de la grabación orquestal mexicana. Todavía en soporte óptico, la inventiva de Rodríguez obligó a los técnicos a verdaderas proezas de edición.<sup>66</sup>

El trípode se desvanece tras la paulatina disolución de las músicas tradicionales en las músicas populares de la ciudad, y el envío de los músicos de concierto a los fondos musicales. La cantidad de reflexiones sobre los significados, los espacios físicos y su asociación con la música en el cine de los cincuentas, salen de nuestras posibilidades en esta “mirada”.

A fines de los años cincuenta, el gobierno del presidente Miguel Alemán emprendió la construcción de la Ciudad Universitaria; y colocó un sector poco definido en la expresión musical cinematográfica al centro: la juventud. No es coincidencia que por obligación temática se diera paso a una generación de intérpretes que en otras cinematografías habrías subido antes a las pantallas: los improvisadores de *jazz*. La música de la radio y las fiestas juveniles, el *mambo* o el *swing* por ejemplo, se vuelven constante en el cine mexicano y en particular el segundo dio espacio al *rock and roll* recurrente en el cine mexicano desde mediados de la década de los cincuenta.<sup>67</sup> Los músicos de rock aparecían creditados al lado de los compositores de la STPC y el cine una vez más idealizó las relaciones entre juventud, *mambo* y *rock* a los cuales a menudo se le unía una orquesta invisible en pantalla, del modo en que aparecía detrás del “charro cantor”. la orquesta de la STPC. El financiamiento de esta y otras situaciones eran difíciles de sostener y la gran industria se debilitaba mientras el estado decidía, como presunta medida de apoyo a la industria cinematográfica en 1960, ad-

---

<sup>66</sup>Como ejemplo, la película *Mátenme porque me muero* de I. Rodríguez (1951), comedia con una compleja edición sonora

<sup>67</sup>Ver *Mi adorada clementina* (1953), *Al compás del rock and roll* (1956) de José Díaz Morales con música de Díaz Conde y los números musicales de Mario Patrón o *Música de siempre* (1956) de Tito Davison

quirir cadenas de cines evidenciando un interés en el control de los circuitos de exhibición<sup>68</sup>, y prediciendo una muerte lenta.

## 5. La disolución eléctrica 1961 al presente

Con el *rock* y las nuevas tecnologías de grabación vino también un cambio paradigmático primero en la música de las diversiones públicas: los instrumentos eléctricos. Fueron años de mucho trabajo para los ídolos juveniles en el cine y al parecer, el *rock and roll* mexicano se moldeaba también a partir de los números musicales que los argumentos cinematográficos requerían. En términos de producción la grabación recurrente de instrumentos eléctricos trajo obligaciones para los técnicos de estudios Churubusco. Era habitual hasta hace algunos años, visitar los Estudios Churubusco y encontrar piezas inservibles de aparatos electrónicos, filtros de señal para sonido por ejemplo, firmados con el apellido de algún ingeniero. Un elemento recurrente en las grabaciones de *rock and roll* fue la distorsión y otro la reverberación. Esta última se necesitaba en el cine para muchas circunstancias al punto que, acondicionada como bodega ya en los últimos años y colindante con la gran sala de grabaciones en Churubusco, estaba el cuarto de reverberación; habitación vacía donde se colocaba una bocina en un extremo y un micrófono dentro, para regrabar el sonido con su efecto reverberante natural; quedan por indagar las precisiones y fechas de utilización de estas tecnologías. Los cambios tecnológicos influyeron también en los efectos sonoros del cine. Es conocido en este ámbito el trabajo del creador de efectos sonoros Gonzalo Gavira en esta década cuyos créditos no están del todo documentados. Vale la pena hablar de la pista de efectos sonoros en los sesentas pues los instrumentos eléctricos habrían de utilizarse también para la creación de efectos. El cine de ciencia ficción, la electrónica y manipulación magnética de la banda sonora permitió experimentos lúdicos de mucho interés<sup>69</sup>

En la década de los sesenta continuó el encuentro entre músicas populares y fondos musicales que repartía en ocasiones los créditos de musicalización fuera de la STPC. En principio la industria dotaba de todas las condiciones para la generación de películas, pero muchas situaciones estaban por poner en duda la estabilidad del control sindical. En principio, la

---

<sup>68</sup>casas\_conservacion\_2007.

<sup>69</sup>Ver *La nave de los monstruos* (1959) de Rogelio A. González, con música de Sergio Guerrero.

cuestión de continuidad exigía la regeneración de cuadros; esta inquietud provocó por ejemplo en 1963, el nacimiento de el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos desde la Universidad Nacional que sin duda representó un espacio para los jóvenes en torno al cine, pero no es sino hasta 1968 con la triste y tensa relación de juventud y estado, que la obra de resistencia de los alumnos recibe atención.<sup>70</sup>

Para la musicalización resulta importante el momento en el que la STPC convoca a dos concursos de cine experimental, en 1965 y 1967. El ganador del primero, Rubén Gámez, sorprende por su trabajo de edición audiovisual para el que sincroniza magistralmente fragmentos de música con vistas enérgicamente integradas de la Ciudad de México en *La fórmula secreta*<sup>71</sup>. La manipulación en moviola ponía en manos de los jóvenes el saber hacer que antes tomaba trabajo exhaustivo sobre las grandes mesas de edición.

En los años sesenta se forman las escuelas compositivas que estaría por preparar las décadas siguientes en la música del cine nacional. En entrevista en las instalaciones de la Sociedad de Autores y Compositores, el Mtro Leonardo Velázquez, compositor de varios títulos en la década de los setenta, narró su asistencia a las sesiones de escucha de discos importados de música de concierto, que el Mtro. Raúl organizaba para sus alumnos en casa. Los sindicatos sumamente debilitados hacían concesiones para la aparición de una pléyade de pequeños grandes contribuidores a la música del cine nacional, a saber: los compositores de concierto Hernández Moncada, que legó a la industria al final de los cincuentas, Joaquín Gutiérrez-Heras con detallada música para películas de Juan Ibañez, José Gurrola o Carlos Velo. Todos con una libertad creativa mucho más amplia y la posibilidad de escribir, música de cámara para dotaciones muy variables.

Los músicos de *rock* y *jazz*, tuvieron la posibilidad de hacer fondos musicales también. Carrión y el propio Lavista, escribían *jazz* de salón para acompañar las andanzas de Mauricio Garcés, o Angélica María. El cine independiente por su parte llevaría el estandarte del *rock* y la canción de protesta en su propio contenido. Los tristes acontecimientos del 68 oscurecieron sí la participación del rock de las calles en la menguada industria, pero eso sólo podía ser un buen augurio.

---

<sup>70</sup>violante\_docencia\_1988.

<sup>71</sup>medrano\_p.\_quince\_1999.

## 5.1. Desde 1970, pequeños renacimientos y mecenazgos

En 1971, el estado adquiere los Estudios Churubusco y en 1972, la actividad incesante y el ritmo de producción o coproducción del estado disminuyó hasta alcanzar 20 películas al año, dejando la subsistencia de la producción en manos de la iniciativa privada e independiente<sup>72</sup> Sin el peso de los sindicatos, el estado crea instrumentos para el apoyo cinematográfico, CONACINE de 1974, una atípica empresa de producción y fondeo, otorgó cierta posibilidad de continuidad. Los productores elegían la posibilidad de elegir su musicalización con total libertad, y en muchos casos la decisión de usar poca o ninguna música no-diegética,<sup>73</sup>

Nuestra reflexión termina en los años setenta a razón de un fenómeno claro de disociación estética; de cruce de caminos que se pierden hasta los años dos mil. Cada unidad de producción tomó sus propios caminos que necesitarían un seguimiento detallado. No obstante, se pueden mencionar algunas tendencias interesantes:

- . En la década de los ochenta, la electrónica trasciende al ámbito digital; la síntesis FM y los secuenciadores, permiten al sistema de producción musical que un músico grabe electrónicamente con timbres sintéticos los fondos musicales de una película completa a muy bajo costo.
- . En 1983, se fundó el Instituto Mexicano de Cinematografía y fue claro el planteamiento de reorganización presupuestal para el apoyo que brindaría el estado. En 1990 se liquidaron las empresas productoras estatales Conacite y Conacite II y terminó el financiamiento participativo del estado en la producción cinematográfica. Los presupuestos para producción claramente quedaron en la posibilidad de cruzar el financiamiento de IMCINE y la iniciativa privada. Esto como sea, dio origen a un sin fin de soluciones creativas para la música.
- . Los fondos musicales todavía orquestales y para pequeñas dotaciones se hicieron producto del esfuerzo de los productores independientes, y en los ochentas desaparecieron casi por completo. Los años noventa fueron una época importante para la producción

---

<sup>72</sup>Riera, *Historia del cine mexicano*, págs. 296, 313.

<sup>73</sup>Ver Reed, *México insurgente* (1971) de Paul Lederer, *Poquianchis* (1976) de Felipe Cazals, o *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein).

- cinematográfica en general, pues la musicalización del cine tuvo que reconfigurarse por última vez en el siglo. Los resultados fueron muy diversos a razón de la libre asociación entre instituciones y productoras que beneficiaron al cine en su postproducción.
- . En los ochenta, el rock en todas sus múltiples manifestaciones se vuelve centro de gravedad para las cinematografías.<sup>74</sup>
  - . Las escuelas de cine CUEC y CCC, en principio, han fundado la permanencia de varios músicos que conocen a directores en sus años tempranos de realización; se forman duplas creativas que prevalecen hasta el siglo XXI. Estos apoyos suelen evidenciarse a partir de los programas de “apoyo a la ópera prima” CUEC-IMCINE por ejemplo.
  - . Los años noventa vieron la propagación de la edición no-lineal digital; disminuyeron los costos de edición al simplificar el proceso de corte y regrabación de una película a través de la digitalización del material analógico a través del proceso de telecine. Una vez digitalizado el material cinematográfico, fue posible efectuar correcciones de color cuadro por cuadro o minuciosas ediciones de música e imagen a menores costos. Algunas empresas ofrecieron el servicio de RANKING, un proceso de digitalización similar pero de mejor calidad.
  - . En el siglo XXI, la distribución de músicas en formatos digitales entre otros factores como la evolución de sistemas de edición no lineal, sustentados en la digitalización y soportes ópticos y optomagnéticos dio como resultado un flujo más dinámico en la reutilización de fuentes sonoras, tanto efectos sonoros como de fonogramas musicales. Los años noventa, por lo tanto,
  - . La producción fílmica del siglo XXI en México absorbe los ideales del emprendimiento y el consorcio. La tendencia productiva de finales del siglo XX a través de la granularización de fuentes de financiamiento.
  - . El siglo XXI luce como una frontera de total libertad creativa para la música del cine mexicano. Esto está propiciado sobre todo, por los modelos productivos tan diversificados en su financiamiento. A menudo esta producción ampliada llega al llamado

---

<sup>74</sup>Ver *¿Cómo ves?* (1983) de Paul Leduc, *Manchuria Rock* (1990) etc.

*outsourcing*, en el cual una unidad creativa completa es comisionada para la creación de una tarea de producción, a saber, los efectos especiales, la regrabación o la música. Un ejemplo claro de este modelo en el cine mexicano es *Tequila, historia de una pasión* (2011) de Sergio Sánchez, cuya música fue comisionada integralmente a un equipo de productores con los italianos Carlo y Rocco Siliotto al frente; una estrategia antes exclusiva de unidades más grandes de producción<sup>75</sup>. En esos casos suele darse crédito a un compositor, a un orquestador que asigna la música a los instrumentos, y un programador, que programa en sintetizadores y *samplers* toda la partitura. Además he encontrado un encargado de asignar la bibliotecas de muestras orquestales, para lograr un sonido lo menos sintético y más parecido a una orquesta real. Bajo este modelo se han grabado varias películas varias películas en el mundo.

Una tendencia interesante, en la segunda década del siglo XXI está diversificando la producción en los estados, esto está facilitando el surgimiento de compositores y directores regionales que están dirigiéndose a estéticas a la par: las músicas de las ciudades, la música y los conjuntos simbólicos tradicionales.

## 5.2. ¿Alguna conclusión?

La música del cine mexicano fue resultado de un trípode de la música de las diversiones públicas, la música tradicional y la música de concierto; todo sucediendo en medio de estos contextos y aceptando las provocaciones primero de los exhibidores de cine mudo que necesitaban acabar con la quimera de luz en el silencio, y después con la necesidad de traspasar este imaginario musical al cine sonoro.

El trípode parece haber tendido al dos o a la unidad, al ser cada vez menos perceptible la frontera entre la música de las ciudades y la música tradicional, bien sea por la disolución de la segunda, o por la diversificación de la primera. La gran evidencia es que la música del cine sonoro conectó ámbitos musicales y los combino tal como la música del cine mudo hizo confluír la diversidad musical en los espacios físicos del cinematógrafo.

---

<sup>75</sup>David Miles Huber y Robert E. Runstein. *Modern Recording Techniques*. en. Taylor & Francis, 2010.

La historia de la producción cinematográfica aclara la cantidad forzada y obligatoria de música orquestal y números musicales contratados por el cine durante décadas, pero también deja ver la buena salud de los horizontes creativos. La música el cine mexicano en particular, está siempre por suceder y por lo tanto, por ser documentada. ¿Empezamos?

## Referencias

- Anderson, Gillian B. *Music for Silent Films: 1894-1929. A Guide*. 1988.
- Avila, Jacqueline A. «Los Sonidos del cine. Cinematic Music in Mexican Film, 1930-1950». Tesis doct. University of California, Riverside, 2011.
- Bustillo Oro, Juan. *Vida cinematográfica*. Spanish. México: Cineteca Nacional, 1984.
- Chamorro, Arturo. «El conjunto mariachi a partir de su apariencia signica». es. En: *De occidente es el mariachi y de México... Revista de una tradición*. (Ene. de 2001).
- Contreras Soto, Eduardo. *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla: la música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*. 1. ed. México, D.F: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.
- Delannoy, Luc. «Sibylle Hayem, à la recherche du son perdu». En: <http://www.liberation.fr> (ago. de 2001).
- De la Vega Alfaro, Eduardo. *Arcady Boytler, Pioneros del cine sonoro*. es. Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1992.
- De los Reyes, Aurelio. *Cine y Sociedad en México, 1896-1930. Bajo el cielo de México (1920-1924)*. es. Vol. 2. Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- *Cine y Sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños*. Cine y sociedad en México, 1896-1930 1. Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- «La música en el Cine Mudo». En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 51-52 (ene. de 1983), págs. 99-124.
- Díaz y de Ovando, Clementina. *Invitación al baile: arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-1910)*. es. UNAM, ene. de 2006.
- Dickson, Jean. *Mandolin Mania in Buffalo's Italian Community, 1895 to 1918*. 2006.



- Frith, Simon. «Towards an aesthetic of popular music». En: *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Ed. por R. Leppert y S. McClary. Cambridge University Press, 1989, págs. 133-150.
- Garrido, Juan S. *Historia de la música popular en México: (1896-1973)*. es. Editorial Extemporaneos, 1974.
- Huacuja, Malú. *Los artistas de la técnica: historias íntimas del cine mexicano*. es. Plaza y Valdes, 1997.
- Huber, David Miles y Robert E. Runstein. *Modern Recording Techniques*. en. Taylor & Francis, 2010.
- Kolb-Neuhaus, Roberto. «El Vanguardismo de Silvestre Revueltas: una perspectiva semiótica». Tesis doct. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- «Silvestre Revueltas's Redes: Composing for Film or Filming for Music?» En: *Journal of Film Music* 2.2-4 (mar. de 2010).
- Marks, Martin Miller. *Music and the silent film: contexts and case studies, 1895-1924*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Miceli, Sergio. *Musica e cinema nella cultura del Novecento*. it. Sansoni, 2000.
- Mijangos Díaz, Eduardo y Alexandra López Torres. «El problema del indigenismo en el debate intelectual posrevolucionario». En: *Signos históricos* 13.25 (jun. de 2011), págs. 42-67.
- Miquel, Angel. *Por las pantallas de la ciudad de México periodistas del cine mudo*. spa. 1. ed. Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara, 1995.
- Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society*. en. University of California Press, 1989.
- Ochoa, Alvaro. *Mitote, Fandango y Mariacheros*. es. El Colegio de Michoacán, A.C., 1994.

- Pareyón, Gabriel y Universidad Panamericana. *Diccionario enciclopédico de música en México*. Spanish. Zapopan, Jalisco, México: Universidad Panamericana, 2007.
- Ponce, Manuel M. «El Foxtrot». En: *Revista México* 5 (abr. de 1921).
- Prieto, Jorge Mejía. *Historia de la radio y la televisión en México*. es. O. Colmenares, 1972.
- Ramo, Luciano. *Historia de las variedades*. es. Union Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1961.
- Revueltas, Silvestre. *Silvestre Revueltas, por él mismo: apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*. es. Ediciones Era, ene. de 1989.
- Reyes de la Maza, Luis. *Salón Rojo. Programas y crónicas del cine mudo en México. 1895-1920*. México: UNAM. Dirección General de Actividades Cinematográficas., 1968.
- Riera, Emilio García. *Historia del cine mexicano*. es. Secretaría de Educación Pública, 1986.
- Romay, José. *Historia del Cine Sonoro Mexicano. 1931 - 2006. Sitio Oficial*. 2006.
- Serralde Ruiz, José María. «Música, músicos y cines en la Ciudad de México (1910-1917)». Tesis de licenciatura. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, abr. de 2004.
- Soto, Eduardo Contreras. *Eduardo Hernández Moncada: Ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos*. es. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez", 1993.
- Talavera, Mario. *Miguel Lerdo de Tejada: su vida pintoresca y anecdótica*. Editoria- l "Compas", 1958.
- Teibler-Vondrak, Antonia. *Silvestre Revueltas: Musik für Bühne und Film*. German. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 2011.
- Ugalde, Víctor. «Laberinto cinematográfico o cómo filmar en México». es. En: *Produccion cinematografica*. UNAM, 2005.

Vidal Bonifaz, Rosario. «Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas  
fílmicas en México (1928-1931)». En: *Revista del Centro de Investigación. Universi-  
dad La Salle* (jun. de 2008), págs. 17-28.