



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

**ESCENARIOS
DEL
CINE HISTÓRICO**



APROXIMACIONES AL CINE MUSICAL EN MÉXICO: HISTORIA Y REPRESENTACIÓN SOCIAL

RAÚL FERNANDO LINARES BORBOA
CRISTINA CONDE FELIX

Universidad Autónoma de Baja California (Mexico)

Resumen

El cine musical se presenta como una forma de expresión social que parece cumplir con una doble función comunicativa: por una parte, es producto de un entorno sociocultural específico que lo alimenta, modela y determina a partir de los referentes identitarios, sociohistórico, ideológicos, éticos o estéticos que imperan al momento de su realización. Por otra parte, sin embargo, dados sus alcances, difusión y grado de impacto, este cine frecuentemente pasa de ser producto a productor de todos aquellos referentes.

De esta forma, la presente investigación busca ahondar en el ámbito del cine musical en México para, a través de un trabajo de análisis y ponderación de algunas de sus manifestaciones más significativas, construir un panorama explicativo capaz de ponderar a este género lo mismo como producto cinematográfico, como realización discursiva o como referente cultural.

De esta forma, la propuesta se ubica de forma natural en el perfil del V Congreso Internacional de Cine e Historia, como un acercamiento capaz de enriquecer la reflexión sobre el cine como vehículo de reflexión histórica y como productor de discursos socioculturales.

Palabras clave: Historia del cine musical, géneros cinematográficos, representaciones sociales.

Abstract

The musical film is presented as a form of social expression that seems to fulfill a double communicative function: on the one hand is the product of a specific sociocultural environment that fuels it, models and determines from the concerning identity, historical, ideological, ethical or aesthetic that prevail at the time of its realization. On the other hand, however, given its scope, dissemination and impact, this film often goes from product to producer of all those references.

Thus, this research seeks to delve into the realm of musical cinema in Mexico to, through a process of analysis and weighting of some of its most significant manifestations, construct an explanatory overview able to ponder this genre the same as film product, discursive realization or respect cultural.

In this way, the proposal is located naturally in the profile of the V International Congress of film and history, as an approach capable of enriching the reflection on the cinema as a vehicle for historical reflection and as a producer of socio-cultural discourses.

Keywords: Musical cinema history, film genres, social representations.

REPRESENTACIONES SOCIALES EN EL CINE

Para la teoría de las representaciones sociales “no existe un corte radical entre el universo exterior y el universo interior del individuo (o del grupo). El sujeto y el objeto no son fundamentalmente distintos” (Giménez, 2001, 406). Parece una idea arriesgada, pero si se considera un poco se vislumbra como necesaria: no podemos evitar percibir al objeto desde nuestras trincheras culturales, de modo que fatalmente lo perfilamos a partir de los criterios epistémicos y de perceptibilidad que nos han sido inculcados.

El cine se presenta como una forma de expresión social que parece cumplir con esta doble función comunicativa, tanto de estímulo como de respuesta: por una parte, es producto de un entorno sociocultural específico que lo alimenta, modela y determina a partir de los referentes identitarios, sociohistórico, ideológicos, éticos o estéticos que imperan al momento de su realización. Por otra parte, dados sus alcances, difusión y grado de impacto, frecuentemente pasa de ser producto a productor de todos aquellos referentes.

Las formas de representación social no existen de forma abstracta, inintencionada. Cualquier forma de representación existe, de acuerdo con determinadas condiciones, relativas a tres contextos específicos: el de quien construye la representación, el de la representación misma (que puede coincidir con el anterior o con el siguiente), y el de quien recibe el mensaje. De esta forma, la representación existe permanentemente de forma relativa y dinámica: relativa respecto a su focalización; dinámica en tanto que cambiante a partir de esta focalización.

A la hora de construir representaciones de la realidad, la reconstrucción histórica se presenta como un escenario que no es ajeno a sus propias formas de representación: en este sentido, las representaciones sociales se presentan como el sustrato, como aquellas manifestaciones materiales de realidad que, a partir de sus cualidades sígnicas, de su disposición contextual, de su impacto social, no solamente urden y entran, sino finalmente constituyen el soporte mismo de la realidad, la suma de sus referentes evidenciables. De esta forma, el cine se presenta a partir de sus propias especificidades, de aquellos valores de producción que terminan reflejados en la pantalla a partir de cualidades concretas: color, textura, encuadre, planos, ambientes sonoros, música. Las representaciones en el cine, incluso aquellas que persigan un carácter simbólico, elusivo, resultan necesariamente concretas, inmediatas, y con ello ejemplares de su contexto de gestación y circunstancia.

LA MÚSICA EN EL CINE

Música heterodiegética

Así pues, el cine surge como una forma creativa de representación de la realidad. Aun cuando en su origen el cinematógrafo se presenta como un dispositivo de registro visual del entorno, rápidamente resultan evidentes sus capacidades de representación más allá del recorte de realidad, para situarse en el ámbito de la creación: cada vez que se decide un encuadre, cada vez que se construye superpone un plano o se proyecta una secuencia, la producción se convierte en un discurso predicativo, luego entonces intencionado: alguien dice algo acerca de algo, y lo hace de un modo específico y no de otro. Con la transición del cine silente a las posibilidades del acompañamiento sonoro, las posibilidades de intervención a la realidad presentada se multiplican: ahora es posible enfatizar una escena, proponer un pasaje contemplativo, identificar a un personaje con una melodía indicativa, diseñar una sensación de expectativa. Con la aparición de *El cantante de jazz* (Alan Crosland, 1927) queda claro que las capacidades narrativas de la imagen pueden verse multiplicadas a partir de su acompañamiento musical. La música vivifica, interviene, matiza, fortalece o contrapuntea: se convierte en una voz más allá de las palabras, en un paralenguaje que trasciende los límites del discurso lingüístico.

Por otra parte, la música existe no únicamente como una manifestación de creatividad estética, sino como un discurso que responde de forma directa a su entorno de gestación: los temas de sus letras, la intención de sus ritmos, su eterno maridaje con la danza, su carácter de práctica cultural que expresando al individuo termina transparentando a la sociedad la convierte en un recurso invaluable a la hora considerar la comprensión de un a época, de cierta circunstancia social, de cierto momento en el desarrollo de una sociedad.

El maridaje entre cine y música resultó, pues, no solamente natural, sino además sintomático: la música terminó reflejando los gustos de una época, sus preocupaciones circunstanciales, su manera de plantear las preocupaciones que le resultaban fundamentales: el amor, la patria, la existencia, la delincuencia, la felicidad, la paz o la guerra. Todo esto reveló el carácter innumerable de las posibilidades nacidas de esta convergencia afortunada.

En esta relación, dos grandes posibilidades se manifestaron como las grandes vías de construcción de este discurso, a partir de la ubicación de la música en torno a la *diégesis* del relato cinematográfico. La noción de diégesis ha sido utilizada, desde la tarde remota de la Grecia clásica, para referir los contenidos de la historia planteada por un relato: sus acontecimientos, personajes y escenarios. De esta forma, la música se ubica rápidamente a partir de su relación con la historia relatada: música *heterodiegética*, si se ubica fuera de la historia

representada, esto es, cuando resulta ajena a los personajes —más accesible a los audioespectadores— o música *homodiegética*, cuando ésta forma parte del universo de experiencias perceptuales disponibles tanto a los espectadores como a los personajes dentro de la historia.

Dentro del universo de la música heterodiegética es posible reconocer, a su vez, dos grandes posibilidades para su inserción en el entramado del discurso cinematográfico. Por una parte, se encuentra la *banda sonora*, esto es, el corte de canciones y acompañamientos musicales que sirven como fondo para la proyección de imágenes. Se trata de piezas elegidas a partir de cierto repertorio preexistente a la producción cinematográfica, lo que implica que el audio espectador las vincula desde el principio con ciertas cargas de significación o excedentes de sentido vinculados a sus entornos de gestación o reproducción precedentes: ya por el peso o popularidad de sus intérpretes, por una resemantización de sus letras, por sus vínculos con un evento o discursos reconocibles, o incluso por pertenecer a un discurso asociado con el propio campo semántico de la producción por la vía de la autorreferencia. De esta forma:

El estudio del sampleo cinematográfico en la música popular permite comprender cómo ciertos objetos sonoros son resignificados por una cultura, ya sea la que los produce u otra que decida apropiarse de ellos, siendo esto un préstamo de lo audiovisual en lo sonoro/musical (por que no pierde la referencia en el imaginario) y al mismo tiempo una traducción intersemiótica (por que cambia de soporte). La propuesta aquí es entender esta circulación simbólica de lo sonoro en la cultura y, al mismo tiempo, comprender cómo es que se da la construcción de sentido al interior de un producto audiovisual mediante el diseño sonoro (Woodside, J, 2004).

El otro gran recurso de la música heterodiegética, es aquel que incluye la *música incidental*, aquellas realizaciones que fueron pensadas, compuestas y utilizadas de forma original en una producción, para acompañar de forma intencionada ciertos pasajes de una película, ya para enfatizar un ambiente, para definir una transición, para vestir una propuesta estética o para, en lo general, producir efectos de sentido asociados con presunciones culturales preestablecidas: tristeza para las tonalidades menores, aprensión o frenesí para los *obstinatos*, folclorización para los sonidos propios de cierta música regional. En este sentido, la música incidental cumpliría con propósitos de estimulación estética, buscando impactar la percepción de los espectadores, lo mismo que los efectos visuales o de sonido (*foleys*). En todos los casos, no está de más enfatizar, la efectividad, precisión o pertinencia de todos estos efectos resulta siempre relativa al espectador, sus conocimientos, competencias y expectativas: al igual que en cualquier proceso de traducción semiótica, el signo —musical en este caso— es un constructo

situacional que gira alrededor de sus peculiares circunstancias de enunciación. De esta forma, un efecto de sonido o un acompañamiento melódico que resultan evidentes para un audioespectador, pueden pasar inadvertidos o ser interpretados de formas alternas, incluso contrastantes, en el caso de otro.

Música homodiegética

La música homodiegética, ya se ha dicho, es aquella que resulta accesible no solamente fuera de la pantalla, para el audioespectador, sino que existe, como parte del entorno de existencia, de los propios personajes de la historia. En este sentido, se trata de música que corresponde a una época —la banda de música de *Titanic*—, a una acción dentro de la diégesis —Vincent encendiendo la radio en *Pulp Fiction*— o a la inserción de eventos musicales que, de forma alterna al desarrollo de la historia, se presentan como digresiones por las que los personajes abandonan eventualmente su rol dentro de la historia para convertirse en intérpretes, ejecutantes o bailarines que interactúan y son reactivos a un discurso musical que los mueve y resgingifica: se trata el universo de los llamados musicales, heredero de la misma tradición en el ámbito teatral. Llamaremos a este universo discursivo, tratando de caracterizarlo y aislarlo de otras formas de intervención musical en el cine, como música *alterodiegética*, esto es, música que, ubicándose dentro del campo de la diégesis, se presenta como alterna a esta, vinculada a un discurso estético también alterno —alterestético— a la *realidad real* de los personajes.

CINE MUSICAL EN MÉXICO

Cada una de estas formas de interacción entre imagen y música ha redituado para el cine un universo diverso, complejo y caracterizado de múltiples formas, a partir del interés con que se abordar, de las competencias y expectativas de quien construye la aproximación analítica, lo mismo que de las competencias de quien tiene acceso a estos acercamientos.

Para el caso del cine nacional mexicano, las relaciones entre la música como discurso significativo y el cine se han presentado de forma regular desde sus primeras manifestaciones a principios de la década de 1930 con la aparición del cine sonoro. De la comedia ranchera al cine de ficheras, del cine de cabaret al de adoctrinamiento político, o de la ficción infantil al documental informativo, el énfasis que el factor musical ha tenido en el desarrollo del cine nacional puede clasificarse como significativo de muchas formas, dado el peso específico que ha tenido en el surgimiento, desarrollo y consolidación del cine nacional.

Para efectos de este trabajo, construiremos una línea alterna a las formas habituales de clasificación del cine, habitualmente vinculadas a épocas, a géneros, o enraizadas de forma individual a directores o actores. Sirva esta clasificación para establecer un parámetro vinculado, especialmente, al impacto que el cine nacional ha gestado alrededor de la historia nacional, y particularmente a sus representaciones sociales.

EL CINE COMO PASARELA

De forma casi instantánea, el cine se convirtió en un medio de gran impacto social. Desde los primeros intentos de Méliès por producir un discurso que no solamente abordaba la realidad, sino que la rebasaba para construir mundos alternos —y fantásticos, en su caso—, el cine rebeló una capacidad aparentemente ilimitada para tomar las evidencias del mundo y convertirlas en un discurso asombroso, atrayente, ilimitado y, por lo mismo, irresistible. Así, con la expansión del medio vino, inevitablemente, la popularización de sus contenidos recurrentes. Surgen las primeras estrellas del cine como consecuencia natural de una industria naciente que apostaba a la autorreferencialidad como garantía para la alimentar y dejar satisfecha a la cada vez más creciente demanda.

En el caso del cine mexicano, estas estrellas surgieron rápidamente como respuesta a esa voracidad de estrellas que apenas vislumbra el nuevo público cinéfilo. Con la aparición de *Santa* (Moreno, 1931), con música de Agustín Lara y protagonizada por Lupita Tovar, inicia un periodo de florecimiento y pujanza que apenas un lustro después daría lugar a la llamada *Época de oro* del cine nacional. Con ella surge una capacidad del discurso cinematográfico que rápidamente fue capitalizada como herramienta de uso y criterio de capitalización para la naciente industria: utilizar al cine por su potencialidad como pasarela, como escaparate para dar a conocer, pero sobre todo para apuntalar la carrera de actrices y actores, en primera instancia, pero además de cantantes que, aprovechando la inercia del nuevo medio, terminaban convertidos en estrellas de cine. *Allá en el rancho grande* (Rivas y Fuentes, 1936) dirigida por Fernando de Fuentes, se convierte en el primer éxito rotundo de taquilla para el cine nacional, y en ese sentido, termina apuntalando la carrera como cantante —y como actor— de su protagonista, Tito Guízar. Un poco más de una década después, en 1949, aparece nuevamente *Allá en el rancho grande*, nuevamente dirigida por Fernando de Fuentes, pero ahora protagonizada por Jorge Negrete, en aquel momento estrella máxima del cine nacional. De esta forma, el cine se convierte en un espacio de reproducción y proyección del mundo del espectáculo, que en aquel momento se alimentaba lo mismo de los espectáculos de carpa que del teatro de ca-

baret. De esta forma, cantantes como Pedro Infante, Pedro Vargas o Libertad Lamarque, directores de orquesta como Luis Alcaraz o Dámaso Pérez Prado o compositores como Agustín Lara o Manuel Esperón, encuentran en el cine una plataforma de lanzamiento insuperable para proyectar tanto sus producciones musicales como su imagen, ganando así reconocimiento tanto en el mundo de la música como en el del espectáculo. Si bien este cine puede ser vinculado de forma recurrente con el llamado *cine ranchero*, en tanto que buena parte de este se dedicó a explotar comercialmente la figura de cantantes de éxito, no es el único género que ha utilizado esta forma de mercantilización a través del cine musical: lo mismo se puede decir del cine de estrellas de cine en los años 60 (Angélica María, César Costa, Enrique Guzmán) que de televisión en la década de 1980 (José José, Vicente Fernández, Juan Gabriel).

CINE Y DISTINCIÓN

La Segunda Guerra Mundial y la década posterior a la misma trajeron como consecuencia un desarrollo sin precedentes en el ámbito de la cinematografía en México. Las casas productoras aprovecharon el repliegue y la disminución de recursos que presentó la industria estadounidense para apuntalarse con fuertes inyecciones de dinero, grandes campañas publicitarias y la explotación del gusto popular. Aprovechando este impulso y con una tradición que incluso es anterior al cine ranchero, el cine de cabaret penetra y se consolida en el gusto del público. A diferencia del cine ranchero, este no busca establecer un discurso que consolide el nacionalismo vinculado con la tierra o la gente de campo, sino una visión más cercana al cosmopolitismo, que refiere lo mismo el *glamour* del cantante acompañado por la *big band*, que la alusión —no exenta de exotismo— a ritmos caribeños como el *mambo* o el *cha cha cha*. Esta visión se presenta habitualmente con dos vertientes vinculadas a la condición económica de los protagonistas. Cuando se trata de películas cuya trama es protagonizada o se ubica en escenarios de bajo estrato social como *La reina del trópico* (1946), *Pecadora* (1947) o *Si fuera una cualquiera* (1950) las películas de rumberas —que así se les denominó— y la música que las acompaña se presenta con una plena identificación y reconocimiento de los protagonistas, quienes no tienen empacho en bailar aquellos ritmos y asumirlos naturalmente como parte de su entorno. Hablamos de películas con figuras como María Antonieta Pons, Mecha Barba o Ninón Sevilla. Es de este filón del que surgen también y se consolidan figuras como Tin tán o Resortes, cómicos para los que los números músico/bailables insertos en la película se convierten en una base fundamental para la consolidación de sus perfiles escénicos. Cuando, por otra parte, el escenario de cabaret se presenta en situaciones de pujanza eco-

nómica, el exotismo de los ritmos —y las rumberas— es presentado como “lo otro”, como un espectáculo que los personajes presencian, pero en el cual no intervienen. En este caso no se presenta como escenario la cantina o el salón de baile barrial, sino el centro nocturno o el club exclusivo en el que los asistentes, habitualmente sentados y en actitud contemplativa, disfrutaban de un espectáculo que les fascina, pero también les resulta ajeno, distante.

En estos casos, la música se presenta como un acompañante de las escenas de salón, habitualmente constituido por orquestas en vivo, muchas veces dirigidas por músicos o compositores reconocidos como Dámaso Pérez Prado o Luis Alcaraz. Se trata de orquestaciones dobladas pero presentadas por las orquestas originales, de forma que es posible reconocer en los músicos e instrumentos la orquestación que se presenta en estos números. Los números musicales se presentan de forma homodiegética, como parte del escenario en el que se desenvuelven los personajes, y su valor, más allá de la referencia festiva, resulta meramente anecdótico.

En todos estos casos, las representaciones de la vida cotidiana, de los valores vinculados a la ciudadanía y la construcción de figuras protagónicas tienen rasgos en común: se trata de personajes urbanos, frecuentemente con marcas retóricas que los identifican como tales, que visten de traje formal o de faena, pero siempre asociados a la vida citadina, y manifiestan su pertenencia a un grupo reconocido dentro de determinada escala social.

Esto mismo sucede en ese otro cine, casi siempre de pésima calidad, conocido como cine de ficheras, pujante y cuantioso en sus producciones especialmente en la década de 1980. Se trata de un tipo de producción de muy bajo presupuesto, frecuentemente grabado en formato de video, con la participación de actores cómicos recurrentes (Alfonso Sayas, Pedro Weber “Chatanuga”, Alberto Rojas “El caballo”) y la participación de un elenco femenino generoso, caracterizado por la brevedad de sus parlamentos e indumentarias. En este caso, nuevamente, la música se presenta como cuadros aislados de música popular, ubicados como parte de los escenarios propios de la trama, y ofreciendo a los personajes un interludio para escuchar la interpretación correspondiente. Se trata de intervenciones dobladas con frecuentes inconsistencias en diegéticas y de continuidad, como el uso de guitarras eléctricas o micrófonos desconectados.

En estos casos, se presenta nuevamente la identificación entre la música popular, los ejecutantes y los personajes dentro de la trama, que se manifiestan entusiasmados y frecuentemente acompañan las piezas con secuencias de baile no coreografiado.

IDENTIDADES JUVENILES

El rock and roll nace, en tanto manifestación espontánea de cultura popular, como un caleidoscopio de inconformidad, de desencanto, de alteridad respecto a ciertos valores socialmente establecidos como deseables, justos, decentes o benignos. Con orígenes vinculados al *blues* y al *soul* de la negritud norteamericana, lo mismo que al *folk* de los blancos de clase media o al *rhythm and blues* citadino, el rock and roll se construye rápidamente como una manifestación multidiscursiva que perfila desde diferentes frentes la inquietud de una juventud que cobra por primera vez consciencia de sí misma: tiene que ver con la música que adopta ritmos y adapta instrumentos; tiene que ver con el baile que gana en velocidad, acrobacia y una descarada tensión sexual; tiene que ver con una estetización de la indumentaria de trabajo de la clase media; tiene que ver, finalmente, con un perfil conductual que polariza aquellas conductas deseables del mundo adulto, con los muy contrastantes deseos de una juventud que busca construir, de forma tajante, su propio perfil identitario.

Toda esta rocanrolización de la juventud es posible gracias a su poder de seducción incontenible, pero especialmente a las plataformas diversas que encuentra -y en ocasiones construye- para su difusión. El rock and roll encuentra en la radio su primera y más poderosa vía de propagación; en el disco que viaja de mano en mano su guiño de complicidad; incluso en la literatura, ya convertido en rock, encuentra en los beatniks -Kerouac, Ginsberg, Burroughs- cierto sustento ideológico/espiritual que lo vincula con el uso de estupefacientes, la libertad sexual o el rechazo a los esquemas de valores socialmente aceptados.

Hasta la década de 1950 la juventud no existía. Como categoría de los social, la juventud empieza a definirse a partir de los criterios de diferenciación surgidos de dos fuentes de referencia específicas: las ofrecidas por el cine y las consolidadas por el mundo de la música. Así, figuras como Marlon Brando en *The Wild One* (1953) o James Dean en *Rebel Without a Cause* proponen una estética, una actitud y sobre todo un posicionamiento respecto a los valores reconocidos como correctos o deseables en las sociedades de su tiempo. Rápidamente el rock and roll adopta estos valores como propios y los convierte en parte esencial de su propuesta discursiva.

En el cine nacional, tanto estos valores como la estética —visual, musical, dancística— vinculada a este género musical se consolida como una forma alternativa de encausar las energías propias de una juventud que con su surgimiento a la conciencia ve además el despertar a la vida política y social. El rock and roll como género musical, pero sobre todo como discurso de las recién nacidas juventudes, encontró en la pantalla grande un espacio natural

para su presentación y popularización de formas que resultaron paradójicas. El éxito comercial de bandas o cantantes de rock and roll procedentes de fuera del país (Elvis Presley, The Beatles, The Rolling Stones) provocó que la cinematografía nacional comprendiese aquella oleada como una oportunidad para capitalizar los gustos populares.

Aparece entonces el rock ya no solamente como género musical, sino además como motivo cinematográfico. Se trata de un mercado que busca tomar al rock y sus estéticas para convertirlas en anzuelo, y al mismo tiempo busca construir discursos moralizantes que establezcan una escala de valores socialmente aceptados para los que el desenfreno, el libertinaje y la visión contracultural del rock sirven como contrapuntos argumentales. Surge así una nueva ola de películas cuyo motivo principal y estrategia de comercialización tienen que ver con el rock: *Los chiflados del rock and roll* (Díaz Morales, 1957) —protagonizada, paradójicamente, por Luis Aguilar, Agustín Lara, Pedro Vargas y Eulalio González “Piporro”: todo conocidos cantantes, ninguno representante del nuevo género—; *La locura del rock and roll* (Méndez, 1957) —protagonizada por Juan García Esquivel, músico de vanguardia en ese momento—; o *La edad de la violencia* (Soler, 1964).

En todos los casos, el esquema parece repetirse más allá de las particularidades e incidencias de la trama: la película se encuentra signada por números musicales que ensalzan ciertos valores estéticos del rock: indumentarias, pasos de baile, ciertos sonidos característicos (guitarra eléctrica y batería evidentes), y algunos ritmos recurrentes. Por otra parte se presenta con frecuencia, tanto al nivel de la trama como del diseño de producción, un corte evidente entre estas estéticas —atractivas pero indeseables— y las de una juventud responsable y estudianta, decente y “limpia”, que contrasta con el desenfreno vinculado a aquel género musical. Se trata de cine ubicado a final de la década de 1950 y a lo largo de la década siguiente, de modo que la consigna de formar una juventud controlada y sumisa aparece como una preocupación recurrente en los espacios de poder.

Llama la atención, por otra parte, el carácter recurrente de los números musicales aliterodiegéticos, esto es, como insertos dentro de la historia pero desligados de esta, frecuentemente ubicados en escenarios evidentemente artificiales —más allá de los artificios escenográficos propios de la producción—, con secuencias de baile coreografiado o con intervenciones metaficcionales rompiendo la cuarta pared —viendo directamente a las cámaras— En los años 80 y 90, con la popularización masiva del video musical —convertido muchas veces en producto cinematográfico—, el inserto musical se convierte también en recurso recurrente de aquellas producciones ya mencionadas, vinculadas al impulso a la carrera de ciertas estrellas

juveniles de la televisión. Así, cantantes como Luis Miguel, Lucerito o Manuel Mijares terminan utilizando la plataforma cinematográfica como recurso publicitario cuando no propagandístico, insertando fragmentos promocionales de impulso a sus carreras, consistentes además con un discurso institucional auspiciado por la productora Televisine, del grupo Televisa, con intereses importantes a nivel empresarial e institucional con el gobierno federal.

CONCLUSIONES

Hablar de representaciones sociales en el cine pudiera parecer una obviedad infructuosa. El carácter necesariamente semiósico del discurso cinematográfico implicaría que todos y cada uno de sus elementos son, necesariamente, formas de representación de la realidad. En el caso de la música, se trata, nuevamente, de un discurso representacional con la capacidad para producir evocaciones de los más diversos tipos, en un rango que va de lo emotivo a lo racional, o de lo memorístico a lo sorprendente. La fuerza de la combinación cine-música, su capacidad de impacto y alcances masivos de comunicación los convierten, sin embargo, en un referente poderoso —por atractivo y recurrente— para un gran número de personas que ven, consciente o inconscientemente, en la producción cinematográfica, un reflejo de la vida. El poder de las representaciones sociales, el poder del cine, consiste en su capacidad para convertirse no solamente en reflejos, sino además de referentes primarios, en gestores de representación que no solamente evidencian, sino que en muchos de los casos terminan provocando el surgimiento de nuevas formas de representación, de nuevos criterios de ponderación o de nuevas visiones de mundo. Cualquier conclusión, en este sentido, resulta forzada y necesariamente parcial.

Aun así, es posible arriesgar algunas aproximaciones. La música en el cine ha servido históricamente para dictar estéticas —bailes, indumentarias, percepciones y actitudes— que han terminado trascendiendo el marco de la pantalla grande. En este sentido, se comporta justamente como lo propone la teoría de las representaciones sociales: como un referente social de dos vías.

Paradójicamente, el cine de música —que no el cine musical— parece no haber tenido demasiadas preocupaciones por la fidelidad, por la referencia histórica o la precisión en el uso de instrumentos, timbres y orquestaciones. La música parece siempre un elemento accesorio, decorativo, en el cine sobre música.

La música en el cine transformó, fatalmente, a la música. Al acompañarla de imágenes, al sugerirla siempre acompañada de discursos visuales, terminó convirtiéndola en un re-

ferente multisensorial que, por fuerza de consumo y recurrencia, terminó transformando las estéticas visuales de lo musical: del cine surgió el traje de charro estilizado, la indumentaria rebelde del rock o la visión glamorosa de la estrella del momento.

La historia del cine es la historia de su música. La historia de la música en el cine es, puede ser, una forma de construir nuestra propia historia, cierta historia, como ese *soundtrack* que nos ha venido acompañando desde la incursión de lo sonoro en nuestras vidas, como una línea paralela, como nuestra mirada observándonos dubitativa al otro lado del espejo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, J.: *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México, Ed. De Bolsillo, 2015.
- GIMÉNEZ, G.: *Teoría y análisis de la cultura. Volumen I*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Coahuilense de Cultura, 2005.
- MAIA, G.: *Elementos para una poética da música dos filmes*. Curitiba, Brasil, Ed. Appris, 2015.
- PASOLINI, P.: *Cinema. El cine como semiología de la realidad*. México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2006.
- VIZCARRA, F.: *Blade Runner. Modernidades múltiples en el cine futurista*. Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, 2015.
- WOODSIDE, J.: *Cine musical español 1960-1965*. Universidad Complutense, Madrid, 2004. Recuperado en <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0404230002A/4211>.
- ZAVALA, L.: *Semiótica preliminar. Ensayos y conjeturas*. México, Gobierno del Estado de México, 2014.