



# Ritmo

IMAGINACIÓN Y CRÍTICA

ISSN: 2594-3022



# El. Cine *musical*

Participan en este número:

Leandro Afonso, Sergio J. Aguilar Alcalá, Jesús Alberto Cabañas Osorio, Atzel Colín, Juan Manuel Díaz, Roberto Domínguez Cáceres, Lucero Frago Lugo, Rocío González de Arce Arzave, Fernanda López, Guilherme Maia, Francisco Marín, Christian I. Martínez Romero, Sara Núñez, Julián Woodside, Lauro Zavala.

40



UnAm  
La Universidad  
de la Nación



[ Ritmo ]  
IMAGINACIÓN Y CRÍTICA

---

Núm. 40

DIRECTOR  
Benjamín Barajas Sánchez

DIRECTOR INVITADO  
Lauro Zavala

EDITOR  
Omar Nieto

CORRECCIÓN DE ESTILO  
Mildred Meléndez

DIRECCIÓN DE ARTE Y FORMACIÓN  
Xanat Morales Gutiérrez

EN PORTADA:  
*Frame* de la película *Singing in the rain* (Dirs: Gene Kelly y Stanley Done, 1952)

© Derechos reservados 2023 Universidad Nacional Autónoma de México.

*Ritmo. Imaginación y crítica* es una publicación trimestral, editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través del Colegio de Ciencias y Humanidades, lateral de Insurgentes Sur, esq. Circuito Escolar, 2do. piso, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México, teléfono 5622-0025, correo electrónico: omar.nieto@cch.unam.mx. Editor responsable: Héctor Baca, correo: hector.baca@cch.unam.mx, Certificado de Reserva de Derechos al uso Exclusivo: 04-2016-122015302500-102, ISSN: 2594-3022, Certificado de Licitud de Título y Contenido: 17035 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por la imprenta de la Dirección General del CCH, Domicilio: Monrovia 1002, Colonia Portales Sur, CP 03300, Ciudad de México; este número se terminó de imprimir en junio de 2023, con un tiraje de 500 ejemplares, impresión tipo offset, con papel couché de 120 grs. para los interiores y cartulina sulfatada de 12 pts. para los forros.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja necesariamente el punto de vista de los árbitros y del editor. Se autoriza la reproducción de los artículos (no así de las imágenes e ilustraciones) con la condición de citar la fuente y se respeten los derechos de autor.



# ÍNDICE

5

Editorial

BENJAMÍN BARAJAS SÁNCHEZ

6

Con la música por dentro:  
los ritmos del cine mexicano

ROCÍO GONZÁLEZ DE ARCE ARZAVE

12

Breve historia del videoclip y de  
la experimentación  
músico-visual en México

JULIÁN WOODSIDE

18

Dramaturgia y sociedad en el  
cine musical mexicano  
de rumberas

JESÚS ALBERTO CABAÑAS OSORIO

24

*Biopics* musicales  
latinoamericanos en el siglo XXI:  
una cartografía [2000-2022]

LEANDRO AFONSO

30

Sonidos reales: la música en el  
cine documental

SERGIO J. AGUILAR ALCALÁ

34

El musical moderno  
y posmoderno como  
cine fantástico

LAURO ZAVALA

40

Mujeres musas y  
mujeres protagonistas en el  
cine musical

SARA NÚÑEZ

44

El último palacio del rock:  
trémolos coreográficos  
del musical hollywoodense

CHRISTIAN I. MARTÍNEZ ROMERO

50

John Waters y la victoria de los  
perdedores en *Cry Baby*

ATZEL COLÍN

54

¿Por qué se canta en Bollywood?  
La relación entre la música y  
el cine en la India

JUAN MANUEL DÍAZ

60

Clásicos, modernos,  
contemporáneos: un panorama  
del cine musical en Brasil

GUILHERME MAIA

66

El uso de la música  
en el cine musical francés

FERNANDA LÓPEZ

72

*Cabaret*: una danza entre  
la libertad y el nazismo

LUCERO FRAGOSO LUGO

76

Más allá del arcoíris: una mirada  
*queer* a *El mago de Oz*

FRANCISCO MARÍN

84

La otra lógica *queer*  
del cine musical

ROBERTO DOMÍNGUEZ CÁCERES



# EDITORIAL

EL CINE NACIÓ SILENTE EN 1895 PERO LA APARICIÓN de la primera película sonora en 1927 intensificó su prodigio como nuevo arte. Se trató de un musical que originalmente fue una obra de teatro: *El cantante de jazz*, del director Alan Crosland, un clásico por su capacidad de fusionar actuación, fotografía y sonido alrededor de una trama musical. Esta revolución obligó al propio Charles Chaplin a mezclar imagen y música en su obra maestra, *El gran dictador* (1940), y con ello, inaugurar la Era Dorada de Hollywood, cuyo éxito se mantuvo en gran medida con cintas musicales como *El mago de Oz* (1939), *Cantando bajo la lluvia* (1952), *Mary Poppins* (1964) o *El violinista en el tejado* (1971), sólo por mencionar algunas.

Este nuevo número de *Ritmo. Imaginación y crítica* analiza la relación entre música y cine para generar un subgénero con ramificaciones lúdicas y novedosas como el documental musical, la *biopic* musical o el musical visto como cine fantástico.

En México, el cine musical generó historias a ritmo de vals, bolero, ranchero, corrido, mariachi, mambo, *rock n roll*, norteño o música infantil, y nació desde la propia llegada del cinematógrafo a finales del siglo XIX con la cinta *Jarabe tapatío (Danza mexicana)* (1896), en la que una orquesta típica musicalizó en vivo las imágenes de los bailantes.

Estos ensayos analizan el cine musical en Latinoamérica, Europa, Estados Unidos y también en India, un país cuya industria conocida como *Bollywood* representa un universo tan vasto y prolífico como el de Hollywood.

Como se apreciará a continuación, el cine musical representa una inusitada convergencia entre elementos sonoros, visuales y narrativos, lo que permite exponer la gran diversidad social, sexual y cultural global del llamado séptimo arte.

BENJAMÍN BARAJAS SÁNCHEZ

DIRECTOR GENERAL DEL

COLEGIO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

# CON LA MÚSICA POR DENTRO:

*los ritmos del cine mexicano*

## **Sinopsis:**

Desde su llegada a México, el cine estuvo acompañado de música. Desde entonces la música y el cine mexicano han sido inseparables. Este artículo hace un recorrido por la historia de los ritmos que han enriquecido nuestro cine.

## **El género musical en el cine mexicano**

Para Viñas (2005) un filme musical es una ficción que “parte de una representación con elementos musicales y/o coreográficos”. A partir de esta definición, el autor identifica, en su *Índice general del cine mexicano* (2005), 755 pelí-

culas musicales producidas en México entre 1896 y el 2000. La *Figura 1* grafica el número de películas musicales que, según Viñas, se produjeron en nuestro país de 1930 a 2000. Ahí se observa una tendencia creciente que alcanza su punto máximo a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Los años 1958 y 1964 son los de mayor producción con 37 y 36 largometrajes musicales, respectivamente. Después, el cine musical mexicano muestra un declive: de los años setenta a mediados de los ochenta se registra una baja producción que oscila entre las 5 y 10 películas musicales por año, y a partir



## Número de películas musicales producidas en México entre 1896 y el 2000

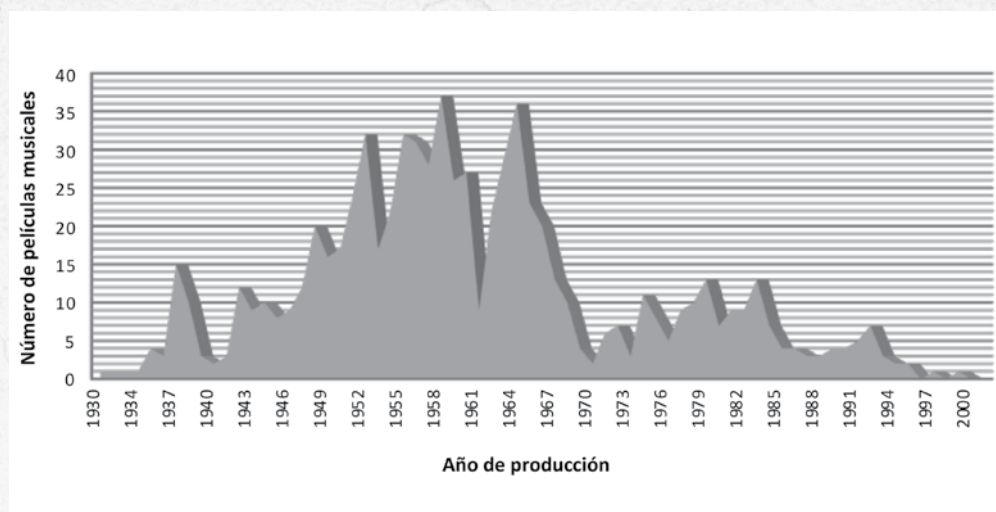


Figura 1. Número de películas musicales producidas en México entre 1896 y el 2000, de acuerdo con Viñas (2005).

de la segunda mitad de los años ochenta, el cine musical se vuelve escaso.

¿Cómo se puede profundizar en el estudio del cine musical mexicano? Empecemos por el principio, es decir, por los títulos de las películas.

### Los títulos del cine musical mexicano

El análisis del título de una película constituye la primera manera de aproximarse a un filme. La revisión del índice de Viñas (2005) arrojó un total de 442 títulos que incluyen referencias directas a música, baile, canto, nombres de compositores, cantantes o

grupos musicales, títulos o fragmentos de canciones y/o ritmos musicales. En estos títulos se pueden identificar 48 ritmos, de los cuales los más recurrentes y perdurables son el ranchero (116 películas), el bolero (40), el corrido (41), el pop (19) y el norteño (10). A partir del estudio de estos títulos es posible proponer la siguiente periodización del cine musical mexicano.

### Preclásico (1896–1930)

En esta etapa, que comienza con la llegada a México del cinematógrafo y termina con la aparición del cine sonoro, el género estaba aún conformándose.

PROD. MIER Y BROOKS, S. A.

presentan a

**ANA BERTHA LEPE**

en

**QUÉ LINDO**

**CHA**

**CHA**

**CHA**

con  
**JOSE VENEGAS**  
**FERNANDO CASANOVA**  
**ANDRES SOLER**

\*

Director **GILBERTO MARTINEZ SOLARES** \* Dist. por **DISTRIBUIDORA INDEPENDIENTE, S. A.**



Abarca producciones mexicanas del cine silente musicalizadas en vivo como *Jarabe tapatío (Danza mexicana)* (Gabriel Veyre y Claude Ferdinand Bernard, 1896), *Jota bailada por la bella Romero* (Salvador Toscano, 1905), y *Danzas regionales* (Talleres Cinematográficos de la SEP, s/a).

### Musical Clásico (1931–1964)

Se inicia con la aparición del sonido sincrónico y finaliza antes de los concursos de cine experimental. En este momento se consolidan las convenciones del género, que después alcanza su auge y se diversifica subgenéricamente. Incluye la aparición de 29 ritmos: vals (1932), bolero (1933), ranchero (1936), corrido (1936), son (1937), danza (1937), huapango (1937), mariachi (1938), tango (1942), polka (1942), himno (1943), zarzuela (1943), conga (1944), huaracha (1944), opereta (1945), mambo (1950), foxtrot (1950), can can (1951), balada (1951), grandes bandas (1951), rumba (1952), zamba (1953), chá cha chá (1954), charleston (1954), rock'n roll (1956), calipso (1957), norteño (1958), twist (1962) y música infantil (1963). La mayoría de las producciones se concentraron en el bolero, el ranchero y el corrido. Son títulos representativos: *Qué lindo cha cha chá* (Gilberto Martínez Solares, 1954), *Del can can al mambo* (Chano Urueta, 1951) y *Bolero inmortal* (Rafael Portillo, 1958).

.....  
Página anterior:

**Figura 2.** Cartel de *Qué lindo cha cha chá*  
(Gilberto Martínez Solares, 1954).  
.....

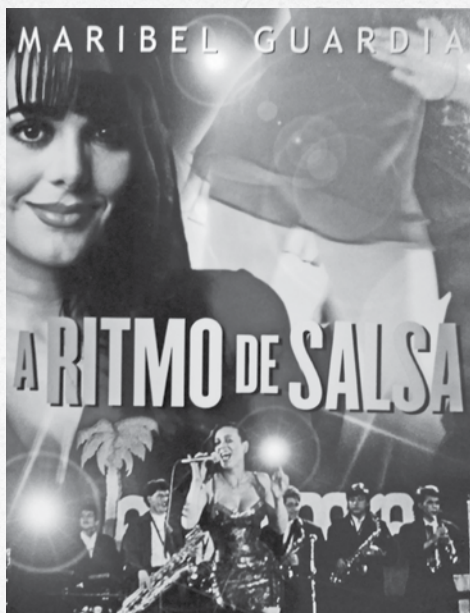
### Musical Moderno (1965–1980)

El periodo comienza con el auge del cine experimental y concluye durante el desmantelamiento de la industria filmica mexicana. El mariachi, el son, el ranchero, el vals, el corrido, el bolero, el mambo, el foxtrot, la huaracha, la balada y el norteño mantuvieron su presencia, pero aparecieron el go go (1965), el ye-yé (1967), la banda (1969), la cumbia (1972), el rock (1972), el corrido norteño (1976), el pop (1976), la salsa (1976), el danzón (1979) y la cumbia (1979). La producción siguió concentrándose en el ranchero y el corrido, pero el bolero entró en declive y fue sustituido por la balada. Algunos títulos de este periodo son *Un toke de roc* (Sergio García, 1988), *La quebradita* (Alberto Vidaurri, 1994) y *A ritmo de salsa* (Ramón Obón, 1993).

### Musical Posmoderno (1981–2000)

Este periodo inicia con la irrupción de la llamada generación de la crisis y culmina, para efectos de este estudio, en el último año abarcado por el trabajo de Viñas (2005). Se mantienen presentes el vals, el bolero, el ranchero, el mambo, la balada, el norteño, la banda, el corrido norteño, el pop, la salsa, la cumbia, la rumba, el rock y el danzón, pero empieza a sonar el grupero (1981), el bilongo (1989), la trova (1990), la bachata (1991) y la cumbia banda o quebradita (1994). Entran en declive las películas con música ranchera y corridos, pero





**Figura 3.** Publicidad de *A ritmo de salsa* (Ramón Obón, 1993).

cobran fuerza el norteño y el rock. Las baladas son sustituidas por el pop. Entre los títulos representativos están *Cumbia* (Zacarías Gómez Urquiza, 1972), *Bikinis y rock* (Alfredo Salazar, 1972) y *Amor a ritmo de go go* (Miguel M. Delgado, 1966).

### Conclusiones

El cine musical mexicano nació con la llegada del cine a México. Más de 48 ritmos han contribuido a la diversidad de este género, cuya evolución puede dividirse en cuatro etapas: Preclásica (1896-1930), Clásica (1931-1964), Moderna (1965-1980) y Posmoderna (1981-2000). Se estudiaron aquí sólo

los títulos de las películas. Falta mucho para agotar su estudio. El análisis formal de las películas permitirá entenderlo a profundidad en su especificidad ética y estética.

### REFERENCIAS

VIÑAS, M. 2005. *Índice general del cine mexicano*. México: CONACULTA/IMCINE, 2005.

### FILMOGRAFÍA

*A ritmo de salsa* (Ramón Obón, 1993).

*Amor a ritmo de go go* (Miguel M. Delgado, 1966).

*Bikinis y rock* (Alfredo Salazar, 1972).

*Bolero inmortal* (Rafael Portillo, 1958).

*Cumbia* (Zacarías Gómez Urquiza, 1972).

*Danzas regionales* (Talleres Cinematográficos de la SEP, s/a).

*Del can can al mambo* (Chano Urueta, 1951).

*Jarabe tapatío (Danza mexicana)* (Gabriel Veyre y Claude Ferdinand Bernard, 1896).

*Jota bailada por la bella Romero* (Salvador Toscano, 1905).

*La quebradita* (Alberto Vidaurri, 1994).

*Qué lindo cha cha chá* (Gilberto Martínez Solares, 1954).

*Un toke de roc* (Sergio García, 1988).

### LECTURAS RECOMENDADAS:

AVILA, J. (2019). *Cinesonidos: Film Music and National Identity During Mexico's Época de Oro*. Reino Unido: Oxford University Press.

CABAÑAS Osorio, J. A. (2021). "La danza en el cine mexicano: una narrativa histórica, plástica y significativa en el cine de cabareteras y rumberas (1946-1954)" en *Revista Iberoamericana de Comunicación*, Núm 41, 87-116.





Figura 4. Publicidad de *Amor a ritmo de go go* (Miguel M. Delgado, 1966).

- DE ARCE Arzave, R. B. G., Zavala, L., Martínez, V., Ancira, A. G., Jaramillo, M., y Correa, P. (2020). "La canción en el cine mexicano: una mirada panorámica y 5 estudios de caso". *MusiMid-Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*, Núm I (3), 18-39.
- MAIA, G., y Ravazzano, L. (2015). "O Cinema Musical na América Latina: Uma Cartografia" en *Significação: revista de cultura audiovisual*, Núm 42 (44), 212-231.
- MAIA, G., y Zavala, L. (2018). *O cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas*. Brasil: EDUFBA.

- PACHECO, A. (2013). "El salón de baile en la Época de Oro del cine mexicano: espacio de conflicto entre el estado laico y la sociedad católica" en *Chasqui*, Núm. 42 (2), 31-46.
- SÁNCHEZ Barajas, K. P. (2020). *El rock en el cine mexicano: de leimotiv a soundtrack*. Barcelona: Editorial UABC.
- TAIBO, Paco Ignacio (1984). *La música de Agustín Lara en el cine*. México: Filmoteca de la UNAM.

# BREVE HISTORIA DEL VIDEOCLIP

## *y de la experimentación músico-visual en México*

### **Sinopsis:**

Este artículo ofrece una breve historia sobre momentos clave relacionados con la experimentación músico-visual en México que ayudaron a que el público se familiarizara con varias convenciones de lo que hoy conocemos como videoclip.

### **Introducción**

¿Qué viene a la mente cuando hablamos de videoclips? Para algunos representa un formato audiovisual para promover una canción, para otros es un medio creativo, y para los más jóvenes, quizá sea un concepto obsoleto ante la diversidad de formatos músico-visuales que circulan en redes sociales.

Existe poca información sobre los orígenes del videoclip en México, por

lo que aquí ofrezco momentos clave que hicieron que el público se familiarizara con varias convenciones de lo que hoy conocemos como videoclip.<sup>1</sup>

En el siguiente apartado hablo sobre algunas de las primeras exploraciones músico-visuales en México. Posteriormente abordo cómo diversos medios dieron pie a prácticas que fueron antesala del videoclip. Después reviso brevemente los orígenes y consolidación de una industria a su alrededor, y cierro con algunas reflexiones sobre este formato en la actualidad.

### **Primeras exploraciones músico-visuales**

Durante siglos varias prácticas permitieron explorar formas de visualizar lo musical mucho antes del surgimiento



Escena de *Allá en el Rancho Grande* (De Fuentes, 1936).

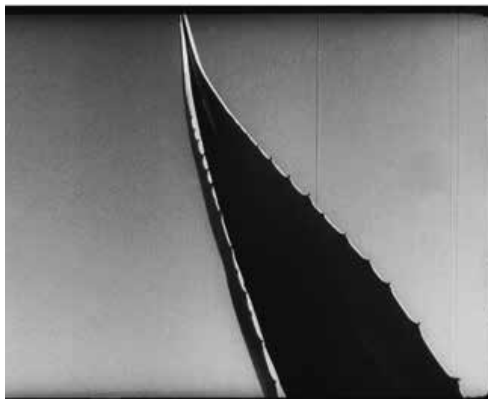
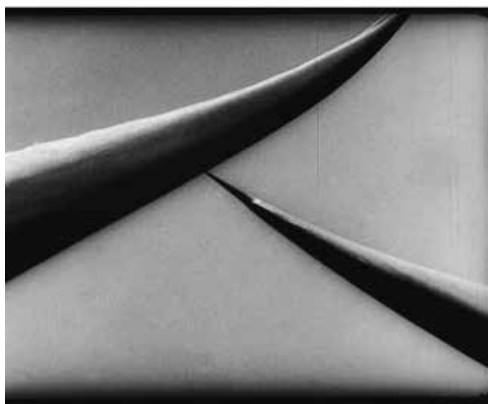
del videoclip. Las ilustraciones de las partituras sumaron a imaginarios visuales asociados a lo musical, mientras que la ópera, el teatro y la danza dieron pie a convenciones narrativas, visuales y performativas ligadas a ciertas formas musicales. Por eso no era raro que, durante los primeros años del cine silente, se utilizaran repertorios ya conocidos para musicalizar ciertas situaciones narrativas.

A inicios del siglo XX se crearon cortometrajes silentes o “vistas” con temáticas musicales, tal es el caso de *El jarabe tapatío* y *El carnaval de Mazatlán* de los hermanos Becerril (Viñas, 1987, p. 20). También eran populares las “películas-concierto”, proyecciones acompañadas por interpretaciones musicales “para el lucimiento de

músicos y cantantes” (De los Reyes, 1983, p. 114). Con el cine sonoro se consolidaron los primeros momentos músico-visuales icónicos en películas como *La mujer del puerto* (Botler, 1934) y *Allá en el Rancho Grande* (De Fuentes, 1936), lo cual devino en una importante sinergia entre la industria cinematográfica y la discográfica que benefició a muchos artistas.

**Nuevos medios, nuevas convenciones**  
Con la llegada de la televisión surgieron programas musicales, y con ello, los ballets con coreografías y nuevas formas de experimentar con la cámara, la iluminación, la escenografía y las locaciones para “mostrar” a los artistas.

El cine experimental ofreció exploraciones poéticas al apostar por situa-



Escenas de *Magueyes* (Gámez, 1962).

ciones abstractas y montajes complejos, algo que se puede apreciar en *Magueyes* (Gámez, 1962) y *Fando y Lis* (Jodorowsky, 1968). Además, con la popularización del video se exploraron nuevas técnicas y efectos de edición, algo evidente en piezas de videoarte como *Flor Cósmica* (Weiss, 1977) y algunas series de televisión. A su vez, el cine comercial normalizó la creación de momentos “músico-visuales”, que como parte de

la narrativa, permitían promover la imagen de artistas populares.

La adopción del video permitió la repetición de fragmentos músico-visuales por televisión. Incluso podríamos decir que las “intros” de algunos programas, diversos *spots* publicitarios, y varios momentos musicales televisivos y cinematográficos fueron en realidad videoclips. Basta recordar a Pedro Infante cantando “Amorcito corazón” en



México, D. F., Martes 17 de Marzo de 1970



**JOSE JOSE**, sin lugar a dudas es la figura más popular del momento. Su intervención en el Festival de la Canción Latina lo proyectó en una forma sorprendente. El ganador del tercer lugar ha decidido

poner su debut en el cine, precisamente cuando los productores filmicos se han lanzado en su búsqueda. El joven cantante —22 años— ha preferido viajar por el interior de la República y posteriormente hacer una gira continental (Fotos Porfirio Cuautle).

Fuente: periódico *El Herald de México*. 17 de marzo de 1970. Hemeroteca Nacional/DeMemoria.



Antes del surgimiento del videoclip, varias prácticas audiovisuales permitieron explorar formas de visualizar lo musical. Así, la adopción del video permitió la repetición de fragmentos músico-visuales por televisión. En la actualidad, Instagram y TikTok han reconfigurado la idea de lo que entendemos como videoclip”.

*Nosotros los pobres* (Rodríguez, 1948), a José José interpretando “El triste” en el 2º Festival de la Canción Latina (1970), o la intro de *Odisea Burbujas* con música de Esquivel para reconocer que la experiencia de los videoclips se vivía mucho antes de que hubiera un nombre para ellos.

### **Ascenso y (aparente) descenso de una industria**

El concepto de videoclip se popularizó con el lanzamiento de MTV en 1981 (en México se creó un canal de videos llamado *Con M de música* en 1982, pero no duró). A lo largo de la década aparecieron varios programas que transmitían videos, y para finales de los ochenta, se consolidó una industria gracias a la relación que establecieron varios egresados de escuelas de cine con disqueras y artistas del momento.

Para los noventa era común reconocer el nombre de algunos directores de videoclips, además de que surgieron canales especializados como Telehit

(1993), Ritmoson (1994) y Bandamax (1996). Sin embargo, a mediados de los dosmiles hubo varias fricciones entre disqueras y televisoras, y con la llegada de plataformas como YouTube, parecía que la “época dorada” del videoclip llegaría a su fin.

### **Los formatos cambiarán, pero las experiencias músico-visuales seguirán**

Con el cambio de siglo fue evidente que las herramientas digitales permitieron hacer videoclips con alto valor de producción, pero las disqueras redujeron sus presupuestos y se pensó que el formato entraría en desuso.

Al poco tiempo la industria se dio cuenta que se trataba más bien de una reconfiguración, por lo que durante la década siguiente varios videos de pop, rap y regional mexicano alcanzaron cifras históricas, mientras que la experimentación aumentó y las disqueras entendieron que podían monetizar todo contenido audiovisual relacionado con sus artistas. Además,



Fuente: Tiktok.

Instagram y Tik Tok reconfiguraron lo que entendemos por videoclip, pues no sólo se ha popularizado el viralizar una canción a partir de un reto en video, sino que también han surgido nuevas prácticas de edición, así como otras formas de representar visualmente lo musical. Esto ha dado pie a una segunda “época dorada”, por lo que se ha creado infinidad de situaciones músico-visuales y es muy probable que veamos nuevas convenciones y formatos en un futuro.

#### NOTAS:

- <sup>1</sup> Para conocer más sobre la historia del videoclip en México recomiendo un artículo que escribí hace unos años: Woodside, J (2018) “El videoclip musical en México. Esbozos de una historia”, en Guilherme Maia & Lauro Zavala (eds.), *Cinema musical na América Latina: Aproximações contemporâneas* (pp. 305-329).

#### LECTURAS REFERIDAS Y RECOMENDADAS

- DE LOS REYES, A. (1983). “La música en el cine mudo” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. XIII (51), 99-124. México: UNAM.
- FLORES Y ESCALANTE, J., & Dueñas, P. (2001). “Un siglo de cantantes en el cine mexicano” [Notas del folleto], en *Un siglo de cantantes en el cine mexicano* [CD]. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C./BMG Entertainment México.
- FLORES Y ESCALANTE, J., & Dueñas, P. (2002). “Del cine a la sinfonola” [Notas del folleto], en *Del cine a la sinfonola* [CD]. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C./BMG Entertainment México.
- MIRANDA López, R. (2006). *Del quinto poder al séptimo arte. La producción fílmica de Televisa*. México: CONACULTA / Cineteca Nacional.
- VIÑAS, M. (1987). *Historia del cine mexicano*. México: Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM.
- WOODSIDE, J. (2018). “El videoclip musical en México. Esbozos de una historia”, en Guilherme Maia & Lauro Zavala (eds.), *Cinema musical na América Latina: Aproximações contemporâneas* (305-329). Brasil: EDUFBA.

# DRAMATURGIA Y SOCIEDAD

## *en el cine musical mexicano de rumberas*

### **Sinopsis:**

En el cine mexicano de rumberas de los años treinta y cuarenta destacan diversos componentes estilísticos y narrativos que nos permiten observar la conformación de un cine musical de características propias. En este cine de marcado énfasis en la música y la danza de estilo afrocaribeño, destacan aspectos como la fotografía directa en cabarets de la época, así como estilos narrativos y contextuales que nos remiten a un momento histórico de la sociedad mexicana. En este cine musical sobresale un tratamiento de lo femenino que aparece vinculado al melodrama, aspecto que en este tra-

bajo revisamos como dramaturgia y sociedad. Cada filme expone en su estructura la puesta en escena, el montaje y la performática corporal, así como la conformación de un cine musical surgido de la sociedad de cada época.

*Palabras clave:* cine, musical, rumberas, dramaturgia, música, danza.

### **Introducción**

En el cine musical de cabareteras y rumberas mexicano destacan similitudes estilísticas temáticas y narrativas que anteponen la música y la danza de estilo afrocaribeño en los filmes. Coreografías y números musicales can-



tados e instrumentados por cantantes y orquestas de la época que dan origen al cine musical de cabaret.<sup>1</sup>

En estas películas convergen cantantes como Pedro Vargas, Toña la Negra o la orquesta de Pérez Prado, y otros, ejecutando sus números artísticos en fotografía directa de los cabarets de la época, como parte del ambiente social y nocturno de la sociedad citadina y moderna que aparece en los filmes.

Es precisamente ahí, en la fotografía directa del cabaret, que el tratamiento de lo femenino en la ficción cinematográfica, establece vínculos y referentes de transgresión y prostitución en los ámbitos reales de la urbe mexicana; aspectos que se tornan en valores morales y sociales de las películas para hablar del bien y el mal teológico a través de estructuras melodramáticas,<sup>2</sup> respecto al tratamiento de lo femenino, la puesta en escena y la performática corporal desde el canto, la música y la danza.<sup>3</sup>

### Aspectos componentes del cine musical mexicano de *rumberas*<sup>4</sup> y *cabareteras*

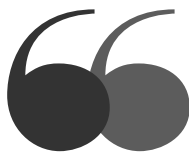
A diferencia del cine musical clásico de Hollywood, en el cine musical mexicano<sup>5</sup> la relación música, danza

e imagen es, como estudia Lauro Zavala, de consonancia didáctica, pues las letras de las canciones y la música empleada se integran a la historia para articular una consonancia dramática.<sup>6</sup>

En el cine mexicano de *rumberas* y *cabareteras*, las características del musical se articulan por la canción (en su mayoría, boleros), así como por las danzas y la música de estilo negroide que ponen el acento en bailar, cantar y musicalizar el drama personal convertido en melodrama erótico cabareteril.

Bajo este estilo del musical de *rumberas* y *cabareteras*, el melodrama se caracterizó por la transfiguración sufriente de las protagonistas, pero también por su exposición sensual, seductora y erótica, desde las ejecuciones de la canción bolero, la música afrocaribeña y la danza de reminiscencias negras. Es la exposición del drama femenino en su caída a los bajos mundos del cabaret, como componentes de decepción y engaño, pero también de transgresión moral y social. Del mismo modo que referente de una realidad urbana y moderna en su asimilación sonora y motriz de la música en boga.

Una transfiguración cinematográfica en donde el cabaret, las coreografías



Se caracterizó por la transfiguración sufriente de las protagonistas, pero también por su exposición sensual, seductora y erótica, desde las ejecuciones de la canción bolero, la música afrocaribeña y la danza de reminiscencias negras”.



**Figura 1.** *Aventurera* (1949) de Alberto Gout (fotograma de la película).

y los movimientos serpenteantes de las rumberas, son a la vez que transgresores a un orden moral también síntesis del ambiente cultural de la época. Bajo esta narrativa, el cine musical de rumberas y cabareteras se convierte en un canal moralizador respecto a los valores sociales de la sociedad mexicana acordes a una ideología judeocristiana que vigila y castiga a través de la configuración plástica, motriz, temática y sonora del melodrama con finales de reivindicación y expiación de culpas de la mujer.

En películas como *Aventurera* (1949) de Alberto Gout (fig. 1), la protago-

nista baila los contenidos exóticos del trópico en centros nocturnos. En el filme se aprecia eso: rostros y cuerpo exuberante, enmarcado en música, danza y vestimentas, así como gestos de manos y contorsiones que incitan a la posesión de ese cuerpo, como se entiende por el contenido temático de la coreografía, es decir, para el consumo de la esclava que está en venta.

Con su danza la bailarina provoca y seduce a los hombres desde sus propias caricias hacia ella misma, como en un acto de sublimación de los gestos cotidianos llevados a la danza y a la música.



**Figura 2.** *En carne viva* (1950) de Alberto Gout. En la imagen, Rosa Carmina. La cinta muestra la danza que se antepone al misticismo de la cultura católica que permea la cultura del mexicano (fotograma de la película).

En la película *En carne viva* (1950) de Alberto Gout (fig. 2), Rosa Carmina alude a la liberación de los sentidos desde la danza y la música de rasgos afrocaribeños. En la representación y narrativa del filme expone la mirada femenina y el gesto corporal, la coquetería y el vigor del cuerpo, así como la desinhibición sensual de la protagonista.

De este cine musical de cabareteras y rumberas sólo habrá que nombrar algunos ejemplos de las protagonistas y los filmes que integraron este cine

musical: María Antonieta Pons en *Konga Roja* (1943) de Alejandro Galindo y *Pasiones tormentosas* (1945) de Juan Orol; Meche Barba en *Lazos de fuego (mujeres de cabaret)* (1948) de René Cardona y *El pecado de Laura* (1948) de Julián Soler; Amalia Aguilar en *Al son del mambo* (1950) de Chano Urueta y *Delirio tropical* (1951) de Miguel Morayta; Ninón Sevilla en *No niego mi pasado* (1951) de Alberto Gout y *Noches de perdición* (1951) de José Díaz Morales; o Rosa Carmina en *En carne viva* (1950) de Alberto Gout y *El sindicato del crimen* (1954) de Juan Orol.

### En conclusión

En el cine musical de cabareteras y rumberas, la danza, la música y el cuerpo femenino se desarrollan bajo temáticas y estructuras dramáticas de cabaret. Los filmes se tornan en narrativas de seducción y transgresión como parte de un planteamiento moderno y moral que da forma al melodrama musical de cabaret. La danza, el canto y la música se convierten en un *yo corpóreo* que trasciende a los ámbitos sociales y divinos, como valores únicos y fugaces de la cabaretera bailarina. Una performática corporal acorde con la modernidad de la época que se configura en contrasentido de lo místico y cristiano heredado de épocas pasadas en México. El cine musical de cabareteras y rumberas se convierte así en un símbolo motriz que articula y trasciende los ámbitos religiosos, políticos y sociales desde el canto, la música y danza de cabaret.



PRODUCCIONES ROSAS PRIEGO  
PRESENTA A

**ROSA CARMINA**  
**CARLOS NAVARRO**

EN

# **NOCHE DE PERDICIÓN**

CON

**LILIANA DURAN**  
**DAGOBERTO RODRIGUEZ**  
**JOSE M<sup>a</sup> LINARES RIVAS**

DIRECCION DE

**JOSE DIAZ MORALES**

DISTRIBUIDA



**NOTAS:**

- <sup>1</sup> Rick Altman señala que para observar la constitución de un género cinematográfico, las películas deben delimitarse a un corpus que exponga características similares de los filmes. Además, se deben observar los valores que los filmes revelan de la sociedad que los produce (Altman: 2000, 45-50).
- <sup>2</sup> Para mayor información sobre la configuración del melodrama en el cine de cabareteras y rumberas consúltese a Silvia Oroz en *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina* (1995), publicado por la UNAM.
- <sup>3</sup> Cabañas (2014). *La mujer nocturna del cine mexicano: representación y narrativas corporales, 1931-1954*. p.p. 106-108.
- <sup>4</sup> Fernando Muñoz describe a las rumberas como una conceptualización de lo femenino que lo popular urbano asoció a la imagen de la mujer en el cine con la idea de lo “tropical”. Al respecto, dice: “las rumberas llevan el pecado encima porque bailan, muestran piernas, mueven caderas al compás del cabello que vuela y brilla por los reflectores, se menean sinuosas transportándonos a espacios insospechados: del harem tropical, cabaret que despliega escenografías hasta sofisticadas casas de prostitución” Muñoz Castillo (1993), p. 15.
- <sup>5</sup> Guilherme, Maia y Zavala, Lauro (2018) *El cine musical en América Latina. Aproximaciones contemporáneas*, p. 42.

En la página anterior: **Figura 3.** *Noche de perdición* (1951) de José Díaz Morales, protagonizada por Rosa Carmina (cartel de la película).

- <sup>6</sup> Para el análisis del cine musical, el Dr. Lauro Zavala propone un modelo paradigmático del filme en diferentes momentos históricos. El modelo, nos dice Zavala, “permite distinguir los recursos utilizados en cada uno de los paradigmas estéticos del cine de ficción, desde el cine clásico, hasta el moderno y el posmoderno”. El modelo “permite el reconocimiento y empleo de cada uno de los componentes del lenguaje cinematográfico: imagen, sonido, puesta en escena, estructura narrativa y montaje, además del género y la ideología”, aspectos que en este trabajo observamos también como sociales e históricos, correspondientes a una época y una sociedad específica.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ALTMAN, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Rubí.
- CABAÑAS, Osorio J. Alberto (2014). *La mujer nocturna del cine mexicano: representación y narrativas corporales, 1931-1954*. México: Universidad Iberoamericana.
- GUILHERME, Maia y Zavala, Lauro (coords.) (2018). *El cine musical en América Latina. Aproximaciones contemporáneas*. Brasil: Editoria Edufba. Universidad Federal Da Bahía.
- MUÑOZ CASTILLO, Fernando (1992). *Las reinas del trópico*. México: La Galera/Grupe Azabache.
- OROZ, Silvia (1995). *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM.



# BIOPICS MUSICALES LATINOAMERICANOS EN EL SIGLO XXI: *una cartografía [2000-2022]*

## **Sinopsis:**

Este artículo tiene como objetivo construir un mapeo de cinebiografías musicales latinoamericanas realizadas en el siglo XXI sobre artistas populares, esbozando impresiones sobre su conjunto. Es decir, el texto busca enumerar y analizar brevemente filmes de ficción, basados en trayectorias de vida de personajes de la música popular, cuyas existencias históricas hayan sido documentadas.

## **Mapeo**

El artículo mapea cinebiografías<sup>1</sup> musicales latinoamericanas, realizadas en el siglo XXI, sobre artistas populares. En otras palabras, el texto compila una

lista de lo que Vidal (2014, 3) define como “películas de ficción centradas en personajes cuya existencia histórica está documentada”.<sup>2</sup> Así, quedan afuera series y documentales, ambos abundantes en América Latina. Tampoco constan películas biográficas que no abordan personalidades de la música popular. En cambio, los personajes de esta lista fueron elegidos por su alcance, su capacidad de reverberación y por su relación contemporánea, inclusive, con el cine, debido a que “aquello que hoy llamamos música popular, en su sentido amplio y, particularmente, lo que llamamos ‘canción’, es producto del siglo XX” (Napolitano, 2002, 8)<sup>3</sup>.

Ausentes de la lista están también las obras en que los artistas se interpretan a sí mismos, producciones que se aproximan más de un documento institucional de un determinado instante específico de la personalidad que a una cinebiografía de facto.

De esa forma, es necesario remarcar que este artículo forma parte de una investigación en curso: posiblemente existen largometrajes que hasta ahora no han sido catalogados, pero es importante mencionar los caminos de investigación.

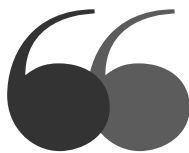
El estudio implicó una búsqueda refinada de palabras clave y géneros en sitios web de bases de datos, así como en páginas especializadas en cinematografías locales.

Por último, aunque no menos importante, fueron enviados mensajes a cinematecas, cinetecas e institutos, como también a representantes de esas instituciones, en cada uno de los 20 países de América Latina. Realizadas las observaciones metodológicas, vale la pena mencionar el primer número: de las obras lanzadas entre 2000<sup>4</sup> y 2022 dentro del recorte informado, esta investigación distinguió 28 largometrajes.

### Una década tímida

Para las cinebiografías de la década del 2000, este primer año fue espe-

ranzador, seguido de otros tres años con representantes únicos, y el resto de la época registró un gran vacío. El ítalo-argentino Luca Prodan (1953-1987) fue representado en 2002, un poco antes de que Brasil presenciara el lanzamiento de dos largometrajes: uno sobre Cazuza (1958-1990) en



Para las cinebiografías de la década del 2000, este primer año fue esperanza-dor, seguido de otros tres años con representantes únicos, y el resto de la época registró un gran vacío”.

2004; y el año siguiente, otro centrado en la trayectoria de vida del dúo Zezé di Camargo (1962-) y Luciano (1973-). El año 2006 fue más diverso: obtuvieron largometrajes sobre su biografía: Noel Rosa (1910-1937) en Brasil, Ben-ny Moré (1919-63) en Cuba, y el puertorriqueño<sup>5</sup> Héctor Lavoe (1946-1993).

### Una tendencia

Luego de un hiato de cinco años, la cinebiografía musical latinoamericana vuelve a ser contemplada en 2011 con una obra dedicada a la chilena Violeta Parra (1917-67). Meses después también en Chile, pero ya en 2012, se estrena un largometraje sobre el roquero Miguel Tapia (1964-). El mismo año, Luis Gonzaga (1912-1989) y Gonzaguinha (1945-1991) coexisten en pantalla como padre e hijo. El 2013 es testigo de la película biográfica de Renato Russo (1960-1996), líder del grupo *Legião Urbana*, antes de que el 2014 lleve a las pantallas a dos estrellas solistas: el brasileño Tim Maia



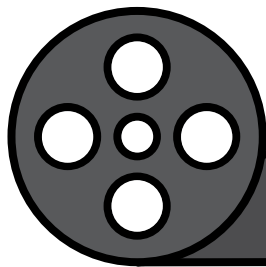
Escena de *Sonhos de um Sonhador – A História de Frank Aguiar* (2017).

(1942-1998) y la mexicana Gloria Trevi (1968-).

El largometraje que marca el año 2015 es dedicado a *El bolerista de América*, el venezolano Felipe Pirela (1941-1972), y surgen cinebiografías de dos cantantes con muertes precoces en 2016: la de la brasileña Elis Regina (1945-1982) y la de la argentina Gilda (1961-1996). La amistad entre Marcelo D2 (1967-) y Skunk (1967-1994), creadores del grupo *Planet Hemp*, es retratada en 2017, el mismo año de lanzamiento de los largometrajes sobre el también brasileño Frank Aguiar (1970-), la argentina Tita Merello (1904-2002) y el puertorriqueño Vico C (1971-).

En 2018, se estrenan largometrajes sobre el cordobés Rodrigo, el Potro (1973-2000), el ecuatoriano Julio Jaramillo (1935-1978) y los brasileños Wilson Simonal (1938-2000) y Yoñlu (1989-2006). Cierra la década una película sobre Erasmo Carlos (1941-2022), ícono de la *Jovem Guarda*.

Después de un 2020 pandémico y sin largometrajes finalizados, el 2021 trajo una cinebiografía de Pixinguinha (1897-1973), antes de que el 2022 contara, otra vez, con una pluralidad de obras: sobre el colombiano Joe Arroyo (1955-2011), la mapuche-argentina Aymé Painé (1943-1987) y la brasileña Celly Campello (1942-2003).



**2002**  
*Luca Vive*  
Jorge Coscia  
Argentina



**2005**  
*2 Filhos de Francisco – A História de Zezé di Camargo e Luciano*  
Breno Silveira  
Brasil



**2006**  
*El Benny*  
Jorge Luís Sánchez  
Cuba



**2006**  
*Noel – Poeta da Vila*  
Ricardo Van Steen  
Brasil



**2013**  
*Somos Tão Jovens*  
Antonio Carlos Fontoura  
Brasil



**2012**  
*Miguel San Miguel*  
Matías Cruz  
Chile



**2012**  
*Gonzaga: de pai para filho*  
Breno Silveira  
Brasil



**2011**  
*Violeta se fue a los cielos*  
Andrés Wood  
Brasil



**2006**  
*El Cantante*  
León Ichaso  
Puerto Rico



**2014**  
*Gloria*  
Christian Keller  
México



**2014**  
*Tim Maia*  
Mauro Lima  
Brasil



**2015**  
*El malquerido*  
Diego Rísquez  
Venezuela



**2016**  
*Elis*  
Hugo Prata  
Brasil



**2016**  
*Gilda - No me arrepiento de este amor*  
Lorena Muñoz  
Argentina



**2018**  
*El Potro – Lo mejor del amor*  
Lorena Muñoz  
Argentina



**2017**  
*Yo soy así, Tita de Buenos Aires*  
Teresa Constantini  
Argentina



**2017**  
*Vico C – La vida de un filósofo*  
Eduardo Ortiz  
Puerto Rico



**2017**  
*Sonhos de um Sonhador – A História de Frank Aguiar*  
Caco Milano  
Brasil



**2017**  
*Legalize Já – A Amizade Nunca Morre*  
Johnny Araújo e Gustavo Bonafé  
Brasil



**2018**  
*El Ruiseñor de América*  
César Carmigniani  
Ecuador



**2018**  
*Simonal*  
Leonardo Domingues  
Brasil



**2018**  
*Yoñlu*  
Hiqie Montanari  
Brasil



**2019**  
*Minha Fama de Mau*  
Luís Farias  
Brasil



**2021**  
*Pixinguinha, um Homem Carinhoso*  
Alan Fiterman e Denise Saraceni  
Brasil



**2022**  
*Um Broto Legal*  
Luiz Alberto Pereira  
Brasil



**2022**  
*Soy Aimé*  
Aymará Rovera  
Argentina



**2022**  
*Rebelión*  
José Luis Rugeles  
Colombia



**Infografía. Biopics de artistas musicales populares latinoamericanos del siglo XXI**

Fuente: elaboración propia.



Escena de *Rebelión* (2022) de José Luis Rugeles.

### Conclusiones

Brasil (14), Argentina (5), Chile (2), Puerto Rico (2), Colombia (1), Cuba (1), Ecuador (1), México (1) y Venezuela (1) tienen hasta ahora, de acuerdo con los criterios establecidos, producciones catalogadas en este siglo. El crecimiento de las cinebiografías es la más notable señal.

Mientras que la década del 2000 tuvo apenas 6 películas lanzadas, la década del 2010 vio debutar a 19 largometrajes.

Para finalizar, es simbólico prestar atención a cuatro obras más recientes —dos de ellas tienen mujeres en la dirección, que tiene entre las personalidades biografiadas a dos personas afrodescendientes y una indígena.

Como curiosidad, resulta relevante destacar que mientras este artículo está siendo escrito, se encuentra en proceso de finalización un largometraje dirigido por Lô Politi y Dandara Ferreira sobre la bahiana Gal Costa (1945-2022).



## NOTAS

- <sup>1</sup> Este artículo considera como expresiones posibles para el mismo tipo de producción audiovisual: biopic, película biográfica y cinebiografía. Dentro del contexto hispanohablante, usaremos cinebiografía y película biográfica.
- <sup>2</sup> En el original: "... The term 'biopic' is used to refer to a fiction film that deals with a figure whose existence is documented in history".
- <sup>3</sup> En el original: "... Aquilo que hoje chamamos de música popular, em seu sentido amplo, e, particularmente, o que chamamos 'canção' é um produto do século XX".
- <sup>4</sup> Técnicamente, el siglo solo comienza en 2001. Numéricamente, sin embargo, tiene sentido considerar al año 2000 más próximo del siglo de 2001 que del siglo de 1999. Así, consideramos largometrajes del 2000 como obras de este siglo.
- <sup>5</sup> Puerto Rico, o Free Associated State of Puerto Rico, es un territorio no incorporado —es decir, no tiene soberanía delante— de Estados Unidos. El nombre del lugar, Puerto Rico, el idioma predominante y la mayoría de la población se relacionan directamente, sin embargo, con América Latina. Las canciones de Héctor Lavoe y Vico C son, mayoritariamente (¿tal vez integralmente?), en castellano. Igual-

mente, el Portal Oficial del Gobierno de Puerto Rico está en español. Por estas razones, las producciones ligadas a artistas puertorriqueños fueron incluidas en la investigación.

## REFERENCIAS

- DILLON, Alfredo y María Teresa Téramo. *Biopics: Historia y poética en el cine argentino reciente* (Spanish Edition). Brasil: Editorial Biblos. Edição do Kindle, 2019.
- GARCIA, Tânia da Costa. *Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX*. Brasil: São Paulo: Letra e Voz, 2021.
- MAIA, Guilherme y Lauro Zavala (orgs.). "Cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas" en *El cine musical en América Latina: aproximaciones contemporâneas*. Brasil: EDUFBA, 2018.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. Brasil: Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (2013). "Biografía como gênero e problema" en *História Social: Revista dos Pós-graduandos em história da UNICAMP, Campinas*, Núm. 24. Junio/Julio, 2013, 51-63.
- VIDAL, Belén (2014). "The biopic and its critical contexts" en Brown, Tom y Belén Vida (orgs.). *The Biopic in Contemporary Film Culture*. New York (USA): Routledge, 2014. 1-32.

# SONIDOS REALES:

## *la música en el cine documental*

### **Sinopsis:**

¿Qué tipo de música hay en el documental? ¿Existen los musicales documentales o son más bien documentales musicales? ¿Qué rol tiene la música para que como todos los otros elementos del discurso audiovisual nos hagan creer que lo que nos están diciendo es verdadero?

### **La música en el documental**

La diferencia fundamental entre el documental y la ficción no reside en la verdad de sus imágenes sino en la posición espectral que propone a quien ve la película.<sup>1</sup>

Para explicar lo anterior cabe señalar que los elementos propios del lenguaje audiovisual (imagen, sonido, puesta en escena y edición) tienen una función muy particular en el documental: están ahí en función de una tarea adicional que no se presenta en otros géneros audiovisuales, pues no sólo deberán presentar una historia sino que además deberán dar pruebas de que no están falsificando esa historia.

Si esto es así, ¿qué podría hacer la música para dar pruebas de que lo que se está diciendo es verdadero? El modo que propongo para aproximarnos a nuestra pregunta principal partiría

de un equívoco interesante que nos permite la gramática del español: la diferencia entre musical documental y documental musical.

El musical documental se compone de aquellas películas documentales cuyo propósito es la presentación de una narrativa que tiene a la música como eje temático. Aquí es donde podemos colocar documentales sobre bandas musicales (como *Shine a light*, de Martin Scorsese (2008), que sigue a los Rolling Stones), sobre historias de géneros musicales (como *The rise of the synths*, de Iván Castell (2019), que presenta el peculiar género de música *synthwave*), o sobre la vida de músicos (como *Searching for Sugar Man*, de Malik Bendjelloul (2012), que narra la importancia social de Sixto Rodríguez en la liberación de Sudáfrica, desconocida para el músico).

### Documental musical

Detengámonos, sin embargo, en el documental musical: aquellas películas documentales cuyo propósito es la presentación de una narrativa que tiene a la música como eje estructurador. En estos documentales, la música no es tanto el tema sino el pegamento que articula la estructura de sus imágenes y edición. Estos musicales, si bien mucho menos tradicionales y comunes,

son cercanos a las películas llamadas “sinfonías de ciudades”.

La más famosa sinfonía de este tipo es *Koyaanisqatsi* (1983) de Godfrey Reggio. Esta película carece de diálogos e incluso de personajes o estructura (aparentemente). La música, compuesta por Philip Glass, transita de cánticos sombríos a tonos

cuasi-festivos. Las imágenes inician mostrando paisajes montañosos y boscosos para introducir máquinas humanas que van transformando los entornos naturales, entrar a la ciudad y luego salir lentamente con sombríos cánticos.

Las secuencias en la ciudad, quizá las más famosas de la película, se componen de tomas con velocidad acelerada de personas subiendo y bajando por escaleras eléctricas, autos circulando, fábricas de autos y de comida, todo esto mientras unos acordes de sintetizador parecen mostrar estas imágenes con cierta celebración de la moderna vida de las ciudades.

Sin embargo, de pronto nos topamos con una toma de unas salchichas siendo envasadas a través de contenedores paralelos, seguidos de escaleras eléctricas paralelas por donde desfilan personas.

Esa equiparación nos permite dar una nueva lectura a la secuencia de la ciudad. Lejos de plantearse como una celebración de la vida en la ciudad,



Música y documental. Mientras que los musicales documentales tienen a la música como eje temático, los documentales musicales tienen a la música como eje estructurador”.



**Figura 1.** Fotograma de *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983), donde se ven salchichas empacándose en filas (American Zoetrope, Criterion Collection).



**Figura 2.** Fotograma de *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983), donde se ven personas subiendo escaleras eléctricas en filas (American Zoetrope, Criterion Collection).

es evidente que lo que se denuncia es el título mismo de la película: *koyaanisqatsi* significa en hopi “vida fuera de balance”, y precisamente eso es lo que vemos en la secuencia de la ciudad: la hiperproducción sólo se sostiene en una hiperexplotación y destrucción. Así, la música de *Koyaanisqatsi* exhibe una cualidad tan peculiar de la naturaleza de la música: es ominosa, porque puede ser de una euforia celebratoria o de rito funerario.

### Conclusiones: escuchar la verdad

Tengo la sospecha de que entre los musicales documentales y los documentales musicales los segundos resultan más interesantes para ver lo poderoso de la música en el documental. Me parece que esto es por la experiencia de fantaseo y ensoñaciones diurnas que hemos experimentado desde nuestra infancia, cuando vamos por la calle o en el transporte, o somos testigos de un evento impactante o extraordinario y parece que estamos en medio de un video musical o con música de acompañamiento.

Las plataformas de música por internet conocen bien esta lógica: ideas como “el *soundtrack* de tu vida”, “música para barrer y trapear”, “canciones cuando estás triste”, entre otras, son evidencia de cómo nuestra realidad más inmediata, y la capacidad de fantaseo que la música introduce, no van despegadas.

Entonces, regresamos a la pregunta de este texto: ¿qué función tiene la música en el documental, un tipo de películas caracterizadas por el intento de sostener para el espectador la verdad que están diciendo? Pues justo eso: son una manera de jugar con la realidad, de sostener la invención de la verdad. A través del fantaseo, la música nos permite inventar la verdad documental.

### NOTAS

- <sup>1</sup> Para conocer a profundidad estas implicaciones, refiero a los primeros dos capítulos de Aguilar Alcalá (2022).

### TEXTOS PARA APROXIMARSE

#### AL CINE DOCUMENTAL

- AGUILAR Alcalá, Sergio J. (2022). *Decir la verdad mintiendo: del documental al falso documental*. México: Universidad Iberoamericana.
- AUFDERHEIDE, Patricia (2007). *Introduction to documentary*. United Kingdom: Oxford University Press.
- NICHOLS, Bill (2013). *Introducción al documental*. México: UNAM. [segunda edición].
- NINEY, François (2015). *El documental y sus falsas apariencias. Cincuenta preguntas*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM.
- PLANTINGA, Carl R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: UNAM.



# EL MUSICAL MODERNO Y POSMODERNO

## *como cine fantástico*

El cine musical moderno y posmoderno<sup>1</sup> puede ser considerado como una forma de cine fantástico, lo que permite estudiar con claridad su evolución como género cinematográfico.

Si consideramos como fantástica cualquier narración donde irrumpe en el mundo real un acontecimiento que la razón indica que es imposible, entonces podemos considerar al cine musical moderno y posmoderno como parte del universo fantástico. En este caso, la irrupción de lo implausible consiste en la presencia de música extradiegética<sup>2</sup> (acusmática) que es escuchada por el espectador y por los personajes, y que permite a estos últimos bailar y cantar siguiendo el ritmo.

El cine musical moderno y posmoderno comparten su condición de género fantástico con la ciencia ficción. Pero se distingue de esta última por el hecho de que mientras hay numerosas novelas de ciencia ficción, en cambio el musical es exclusivo del cine y el teatro. Por mucho que una novela esté estructurada siguiendo las características de una partitura o de diversos géneros musicales, sólo en el cine y el teatro los espectadores escuchamos la música y acompañamos a los personajes en su experiencia escénica y coreográfica.

Esta condición del cine musical moderno y posmoderno (su naturaleza de ser cine fantástico) lleva a distinguir tres paradigmas del cine musical: clásico, moderno y posmoderno. Y su



Figura 1. Frames de *Amélie* (Dir. Jean-Pierre Jeunet, 2001).

condición paradigmática depende de la naturaleza genológica<sup>3</sup> de cada película, como también ocurre en la historia de la ciencia ficción. Veamos esta distinción paradigmática en general y en la ciencia ficción para después explorar estas diferencias en el cine musical.

En el fantástico clásico, el elemento que irrumpe en la realidad tiene un origen ajeno a los personajes, razón por la que no pueden explicarlo ni controlarlo. Es un elemento independiente de su propia identidad y condición. Este es el universo de lo mágico, lo mitológico y el universo feérico. Y también es el terreno de la fe y la literatura infantil, donde todo es posible sin intervención de la racionalidad. Esto ocurre en gran parte del cuento y

la novela decimonónicos (Poe, James, Maupassant) y en películas como *Metrópolis* (donde hay robots con iniciativa propia), *2001. Odisea en el espacio* (donde hay un monolito que proviene del futuro) o *E.T.* y *Encuentros cercanos del tercer tipo* (donde los personajes se encuentran con seres extraterrestres).

En el fantástico moderno, el elemento extraño proviene del interior del personaje, lo que puede encontrarse en sus deseos, sus temores, su imaginación o sus sueños, como ocurre en el surrealismo, el expresionismo y algunas formas de romanticismo. Este es el universo de Kafka y de películas como *Soylent green*, *Naranja mecánica*, *Gattaca* y *The stepford wives*. En estos universos alegóricos del universo interior, los



**Figura 2.** Gene Kelly y Donald O'Connor en una escena de la película *Cantando bajo la lluvia* (Dires: Gene Kelly y Stanley Done, 1952).

personajes pueden llegar a controlar el elemento inesperado, lo que depende de su toma de conciencia.

En el fantástico posmoderno coexisten ambas formas de lo fantástico, como es el caso de *Blade Runner*, *Contacto*, *Amélie*, *Her*, *La llegada* o *Interestelar*. En este caso el elemento externo no puede ser controlado por los personajes, pero al ser interpretado como una advertencia, con frecuencia lleva al protagonista a reinterpretar su memoria personal, y con ello, a redefinir su propia identidad.

A partir de esta distinción paradigmática entre ciencia ficción clásica, moderna y posmoderna podemos reconocer la existencia de una tradición clásica, moderna y posmoderna en el cine musical, y en estos dos últimos

casos su carácter genológico depende de su naturaleza fantástica.

En el musical clásico, característico de las décadas de 1930 y 1940, los personajes son cantantes o actores profesionales y las melodías forman parte de un concierto o una obra teatral. Estos musicales están protagonizados por actores y actrices que son cantantes y bailarines profesionales como Rita Hayworth, Gene Kelly, Fred Astaire y Ginger Rogers, y algunos otros que también fueron cantantes con una notable carrera fuera del cine, como Judy Garland, Doris Day y Frank Sinatra.

En México, el cine musical clásico tiene diversos registros, pero en todos ellos es el vehículo para presentar distintas formas de la utopía. En la comedia ranchera vemos una provincia

decimonónica idealizada, mientras que en las películas musicales protagonizadas por *Tin Tan* encontramos la utopía de una identidad descubierta por equivocación. El cine de rumberas pone en escena elementos que desbordan el canon moral dominante, con bailes de notable sensualidad. Y más tarde, en el cine de *rock and roll*, la utopía adolescente tiene una clara intención pedagógica y moralizante.

Al surgir el musical moderno entramos de lleno en el espacio de lo fantástico, especialmente en el musical producido durante el periodo dorado del cine hollywoodense de las décadas de 1950 y 1960. En este cine la música es totalmente extradiegética, es decir, no tiene ninguna fuente identificable en el espacio de la ficción, y lo que es más importante, esta música es una expresión del universo interior de los personajes. Este es el caso de comedias musicales como *Un americano en París*, *Cantando bajo la lluvia* y *Mary Poppins*, y algunos melodramas musicales, como *Nace una estrella*, *Amor sin barreras* y *Mi bella dama*.

Por su parte, los musicales producidos en ese momento en Europa Oriental proponían la utopía de un pueblo que lucha por la clase obrera mientras canta y baila al ritmo de los himnos socialistas (al margen de la distopía que estaba ocurriendo en la vida real).

**Figura 3.** *Frames de Grease*  
(Dir. Randal Kleiser, 1972).







El musical posmoderno empieza a surgir en la década de 1970 y en él se observa una tendencia a la hibridación, como ocurre en *Cabaret* (premonición histórica), *Chicago* (thriller carcelario), *Zoot Suit* (juicio político) o *Evita* (reconstrucción biográfica). En estos casos se retomó un momento de la historia reciente para convertirlo en una alegoría colectiva. En otros casos del musical hollywoodense se propuso una especie de utopía comunitaria (como en *Vaseline*, *Fama* y *Dirty dancing*), una historia romántica que ocurre en una situación infrecuente (*Aladdin*, *Todos dicen que te amo* y *Los miserables*) o un remake musicalizado (como *El jorobado de Nuestra Señora de París*, *Moulin Rouge* y *Nine*). En todos los casos, los personajes parecen tener control sobre su propia condición cuando toman conciencia de pertenecer a una comunidad específica, ya sea una familia, una profesión o una nación.

En conclusión, la naturaleza fantástica del cine musical moderno y posmoderno permite una gran flexibilidad que da cabida en su interior a cualquier otro género cinematográfico. La narrativa fantástica siempre ha tenido un carácter metafórico, y el cine musical moderno y posmoderno, al presentar distintas utopías y distopías de los mundos posibles, es el vehículo de alegorías coreográficas sobre la condición humana.

**Figura 4.** Frames de *Cantando bajo la lluvia* (Dirs: Gene Kelly y Stanley Done, 1952).



Figura 5. Imagen de *Moulin Rouge* (Dir. Baz Luhrmann, 2001).



Figura 6. Imagen de *Zoot Suit* (Dir. Luis Valdez, 1981).

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Entenderemos lo “posmoderno” como el producto cultural que mezcla características del mundo clásico y del moderno, recurriendo a características como la ironía, la sátira, el pastiche, el collage, el homenaje o la intertextualidad, entre otros elementos, en los que haya una carga de irreverencia o de relativización, ya sea de forma lúdica o pesimista.
- <sup>2</sup> Lo extradiegético se refiere a algún elemento de la narración (en este caso, de la misma película) que está afuera de lo que se cuenta, justo en este caso, una música de fondo.
- <sup>3</sup> Que tiene que ver con los géneros literarios.

#### LECTURAS RECOMENDABLES

- CREEKMUR, C. & L. Mokdad (eds.). *The International Film Musical*. United Kingdom: Edinburgh University Press, 2013.
- GRANT, Barry Keith. *The Hollywood Film Musical*. New Jersey (USA): Sussex, Wiley-Blackwell, 2012.
- MEIER, Guilherme & L. Zavala (eds.). *El cine musical en América Latina*. Brasil: UFBA, 2018.
- MORDDEN, Ethan. *The Hollywood Musical*. New York (USA): St. Martin's Press, 1981.
- NIETO, Omar. *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México: UACM, 2015.
- PARKINSON, David. *The Rough Guide to Film Musicals*. London: Rough Guides, 2007.
- THOMAS, Tony. *That's Dancing!* New York (USA): Harry N. Abrams, 1984.

# MUJERES MUSAS Y MUJERES PROTAGONISTAS *en el cine musical*

Es difícil encontrar una película musical en la que no destaque la participación de las mujeres. Heroínas, damiselas en desgracia, cantantes de fondo o villanas. Sin embargo, aunque su presencia es innegable, es difícil encontrar un musical en el que esta presencia sea igualmente evidente en espacios de toma de decisión, como la producción o la dirección de la obra. Por fortuna, las nuevas plataformas de *streaming* que producen contenidos originales han posibilitado la aparición de voces que habían permanecido como secundarias.

En el 2019, la cinta *Crazy ex Girlfriend* se convirtió en un fenómeno en Netflix. Llamó la atención no sólo por las temáticas abordadas y el *casting* de actores repleto de diversidad -en con-

sonancia con los tiempos- sino porque se trataba también de la primera vez en mucho tiempo de una obra producida, escrita y musicalizada casi exclusivamente por su protagonista, Rachel Bloom.

*Crazy ex Girlfriend* abrió la posibilidad de escuchar una historia de amor fallida -enloquecida- desde la perspectiva de la protagonista, sin el adorno y la especulación de lo que significa ser mujer o miembro de la comunidad LBTTQ+ para alguien que no lo es.

Amplió también el público para el género musical. Series como *Glee* recuperaron el musical para nuevas generaciones, retomando el éxito de *High School Musical*, y las muchas películas similares producidas por Disney Channel, acercando el medio a un



Figura 1. Cartel de *Crazy ex Girlfriend* (Dir. Rachel Bloom, 2015).

público que ya estaba acostumbrado, gracias a las películas animadas, a que buena parte de la historia se contara a modo de canción. Mulán y Hércules, por ejemplo, sirven como soundtrack para una generación que estaba separada treinta años de los grandes musicales de Hollywood.

Pero el juego de los musicales entre la música de fondo y las canciones que se atraviesan presenta un problema para los espectadores que encuentran confuso dicho proceso.

En el 2012, *Pitch Perfect*, producida por Elizabeth Banks y escrita por Kay Cannon<sup>1</sup>, planteó una forma de hacer musicales en la que la música era siempre pertinente. Nadie se soltaba a cantar sus problemas de la nada y no veías a un rudo protagonista lanzarse a mitad de la acción a una canción repentina. Incluir a la música y la aparición de las canciones como parte de la narración transforma sus efectos y soluciona el viejo problema, ¿cómo seguir hablando cuando ya se cantó?

Dos ejemplos para contrastar: cuando Karla Souza se lanza repentinamen-

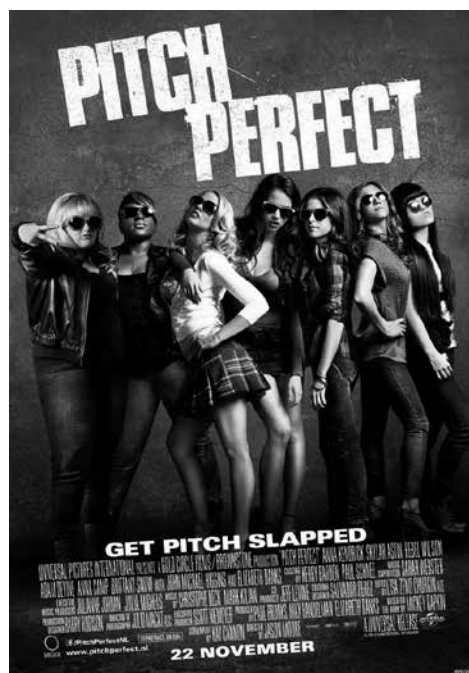


Figura 2. Publicidad de *Pitch Perfect* (Dir. Jason Moore, 2012).



te a un rap desafortunado en *¿Qué culpa tiene el niño?*, y cuando Cameron Díaz, Selma Blair y Christina Applegate comienzan a cantar de pronto en medio de un restaurante en *The Sweetest Thing*, interrumpen la narrativa, parten la película en dos y no tienen ninguna relevancia para la acción.

*Pitch Perfect* tiene en cambio el formato de cualquier película de porristas, pero presenta la oportunidad para que sus protagonistas, las Acabellas, o sus grupos rivales, canten de pronto dentro de la dinámica de la película, a pesar de que para muchos de nosotros, los espectadores, la idea de grupos competitivos a *capella* sea un universo absurdo.

*Pitch Perfect* es además una película con protagonistas mujeres que guían la acción. El romance desaparece y pierde importancia en la secuela (y

en la tercera, con la inclusión de una subtrama de intriga internacional que carece por completo de importancia).

Esta cinta rompe también con la estructura tradicional de un musical en tanto las canciones parecen aisladas —mientras que en la mayoría de los musicales, los personajes y sus intenciones pueden ser explicados a partir de “su canción”— y sólo conforme avanza la película vemos su importancia en la definición de los personajes.

En la primera película, por ejemplo, cuando Becca presenta su *mash-up* podemos observar referencias personales y cómo ha aprendido de los otros personajes por medio de su elección de canciones. Por lo tanto, Becca utiliza la presentación para declarar sus intenciones hacia su interés romántico, invirtiendo los roles de las películas de

Escena de *Pitch Perfect* (Dir. Jason Moore, 2012).



los ochentas y explorando una versión del “*manic pixie dream boy*”, un personaje extravagante que está en la película para favorecer el desarrollo emocional de la protagonista, un papel usualmente destinado a mujeres.<sup>2</sup>

Esta subversión no sorprende si observamos la obra a partir de quienes la elaboran. Las mujeres a cargo de *Pitch Perfect*, Kay Cannon y Elizabeth Banks, tienen un historial de películas y series con protagonistas mujeres que rompen expectativas, frecuentemente descansando en —explotando— las características de sus tropos.

Elizabeth Banks se ha dedicado a producir y dirigir películas centradas en mujeres (su versión de *Los Ángeles de Charlie* fue criticada por enfocarse “excesivamente” en lo que se consideró ideología feminista), una postura que ha declarado abiertamente en entrevistas. Para el espectador es fácil adivinar que una película que cuente con su participación tendrá cierta tendencia, por lo que no es de sorprender que *Pitch Perfect* sea una *chick flick* en la extensión más amplia del término, suponiendo que su público sea predominantemente femenino.

Las actrices tienen un historial como protagónicas y posturas políticas claras tal como se ha señalado en distintas plataformas. Rebel Wilson, quien se dio a conocer por su papel como Fat Amy (consiguiendo después protagónicos inesperados, como en *Isn't It Romantic?*) ha continuado subvirtiéndolo las expectativas en las películas que coproduce.

Sin embargo, y a pesar de que la potencia de las películas descansa en la superación de expectativas, hay distintos elementos que se apegan a la estructura tradicional tanto de los musicales como de las comedias románticas.

A lo largo de la trilogía de *Pitch Perfect*, la chica cínica se transforma gracias al poder de la música, y encuentra una forma de expresión que va más allá de su prejuicio, una marca común en las películas dirigidas, producidas y escritas por mujeres: romper con la idea de una forma específica de ser mujer.

Nuestras expectativas acerca de los musicales y sus transformaciones permiten enfocarnos en su propuesta política acerca de la sororidad, el protagonismo femenino y la posibilidad de crecimiento a partir de la autoaceptación.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> El trabajo de Cannon incluye participaciones en 30 Rock con Tina Fey, otra participante de Second City, el grupo de interpretación. Participa también como escritora y productora en *New Girl* y escribe, desarrolla y produce *Girls Boss*. En cada uno de estos casos, las mujeres protagonistas son fallidas y complejas y guían la acción independientemente de sus contrapartes masculinas.
- <sup>2</sup> En series como *New Girl*, también escrita y coproducida por Kay Cannon, el tropo de la manic pixie dream girl se explora a profundidad. La protagonista canta a lo largo de toda la serie como parte definitiva de su personalidad.

# EL ÚLTIMO PALACIO DEL ROCK: *trémolos coreográficos del musical hollywoodense*

## **Sinopsis:**

Este artículo plantea la aproximación genérica a los inicios del musical norteamericano y su estridencia, representado en forma de imágenes-trémolo. Se revisarán filmes como *Phantom of the Paradise* (1974), *Hairspray* (1988), *Cry Baby* (1990) y *La La Land* (2016).

**E**n la fiebre de cada sábado por la noche me he preguntado por una relación mágica y potente. Si hay una ciencia y arte que confluyan para generarnos el júbilo particular e individual de la experiencia estética y no morir en el intento, estas deben reunirse en la música. Debe gozar de una cualidad semántica, asequible pero que al mismo tiempo pueda posibilitar lo inimaginable.

Muchas veces hemos escuchado que la música es nuestro lenguaje universal; afirmación para nada descabellada, incluso cierta en varios casos. Ahora, cuando la música se rodea de imágenes en movimiento y estas, simultáneamente, van replicando un trasiego a voluntad de quienes aparecen en ellas, se genera una suerte de coreografía maravillosa que para nada puede terminar mal. El cine, como buena inspiración científica que es, entendió muy temprano que el emparejamiento entre la sonoridad musical y sus montajes temporales eran, además de satisfactorias, necesarias. Es así como nace un género cinematográfico que incentivó la creatividad dancística que había permeado al teatro para arroparse bajo la mirada de la cámara. El cine musical había nacido y con él, el último palacio del rock.

Pero ¿cuál es su relevancia y cuál fue la razón por la que este género ha sido tan socorrido por la audiencia? Tal

**Figura 1.** Fotogramas iniciales de *Phantom of the Paradise* (Dir. Brian De Palma, 1974).







Figura 2. Poster de *Hairspray* (Dir. Jim Sharman, 1988).

vez se deba a la interacción del romance, el drama, el misterio, las fiestas, los autos veloces, las voces potentes, los pianos agitados, las guitarras rebeldes, los escenarios fastuosos, los vestuarios rítmicos, las miradas travestidas, y por supuesto, las coreografías espléndidas, terminan conviviendo en los túneles del tiempo cinematográfico.

O tal vez porque en ellos han desfilado grandes personalidades con las que nos es fácil empatar como Divine, Susan Sarandon, Tim Curry, Johnny Depp, Paul Williams, Olivia Newton-John, Meryl Streep, John Travolta, y más recientemente, Andrew Garfield, Emma Stone o Ryan Gosling.

Por otro lado, el trémolo es un término proveniente de la teoría musical que hace referencia a la prolongación acentuada de una nota para bajar o subir su potencia sin que afecte a la nota en sí, es una especie de eco provocado para intensificarse dentro de una pieza musical.

El cine musical de Hollywood goza de imágenes peculiares que podrían entenderse como un trémolo intensificado en cada una de sus producciones, filmes que terminan convirtiéndose en imágenes-trémolo. Esas imágenes tienen la particularidad de replicarse a partir de un movimiento coreográfico por la manera en que está montada la película, pero también por la forma de presentar los escenarios y los números musicales.

Para nada es casual que uno de los grandes temas del musical norteamericano sea la búsqueda de la libertad por medio de la rebeldía, una rebeldía juvenil como sucede en *Grease* (1978) o *Cry Baby* (1990), y la que es considerada como la primera película norteamericana musical por haber sido la primera en la que se sincronizó la imagen con el sonido: *El cantante de jazz* (1927), de finales de los veinte, que sigue vigente por la manifestación simbólica de las imágenes-trémolo que lo impulsan, pero que van alterando ciertas formas de representación.

¿Y por qué el rock? El rock es el gran trémolo de este género cinematográfico, porque es el espacio idóneo para mostrar un proceso libera-



Figura 3. Fotograma de *Cry Baby* (Dir. John Waters, 1990).

Extraído de: <https://film-grab.com/2020/07/17/cry-baby/#>

dor para una juventud hastiada por las normas sociales y prejuiciosas de su tiempo.

En los filmes musicales, los personajes pasan de librarse del sistema familiar dogmático como en *Cry Baby* (1990), haciendo parada por la liberación femenina de ciertos valores caducos de *Grease* (1978), o la liberación ideológica en *The Rocky Horror Picture Show* (1975), hasta llegar a la liberación creativa de *Tick, ¡Tick... Boom!* (2021).

En ese sentido, el camino siempre es el de la rebeldía, el del impulso y defensa de la individualidad; tema que coincide con el gran cometido que llegó a manifestar el *rock and roll* clásico.

La rebeldía se muestra desde el inicio de los filmes. Tomemos como ejemplo los créditos de *Hairspray* (1988) de John Waters o *Phantom of the Paradise* (1974) de

Brian De Palma, en comparación con *La La land* (2016) de Damien Chazelle.

En las tres cintas se replican varios aspectos de la armonía musical y visual de todo filme musical norteamericano, dando a conocer lo que en palabras de Michel Chion se presenta como *flujo sonoro* del filme. Me refiero a la lógica interna y externa del sonido que siempre se sostiene por la ambivalencia de ambas lógicas: lo que está dentro del cuadro y lo que está por fuera; eso que no vemos, pero escuchamos.

Para el caso de los filmes de Waters y De Palma los cortes que se van haciendo no sólo anuncian los símbolos del musical hollywoodense: colores del arcoíris en armonía, actitud rebelde de los personajes o melodíaailable, sino que en ambos casos los personajes se saben observados por una cámara, en

ese caso de televisión. Esto quiere decir que los personajes fluctúan alrededor de una lógica interna.

En *La La Land* no hay cortes, pues se trata de un plano-secuencia y los personajes nunca se dan por enterados de que hay una cámara siguiéndolos en medio del tráfico detenido, pero actúan como si lo supieran, es decir, toda la coreografía de los bailarines y de la propia cámara responden ante una lógica externa. En ambos casos, la lógica es el de la armonía ambivalente, como si se tratase de un eco visual, un trémolo que pone en marcha la partitura visual que se viene a continuación, dejando claro que el musical nunca está desprendido de su antecedente dramático y teatral.

Terminaré cerrando este pequeño esbozo de ideas mencionando que hubo un tiempo en que en Estados Unidos se pensaba que la última gran revolución cultural eran los Beatles y sus melo-

diosos arreglos musicales, sumados a la faramalla de su imagología rebelde, pero para muchos otros, esa revolución no ha sido superada desde la llegada del cinematógrafo a tierras europeas.

Sea como fuere, lo innegable es que cuando estas dos potencias (música y cine) se vincularon dieron paso a un estilo audiovisual que prosperó en la segunda mitad de los 70 y la primera parte de los 80: el estilo cinematográfico de la rebeldía juvenil, el musical hollywoodense.

Abajo:

**Figura 4.** Fotogramas de *La La Land* (Dir. Damien Chazelle, 2016).

En la página siguiente:

**Figura 5.** Poster de *The Jazz Singer* (Dir. Alan Crosland, 1927).





WARNER BROS. SUPREME TRIUMPH

# AL JOLSON

"THE  
JAZZ SINGER"



WITH  
MAY MCAVOY  
WARNER OLAND  
Cantor Rosenblatt

*Based upon the play by Samson Raphaelson as produced on the spoken stage by Lewis & Gordon and Sam H. Harris  
Scenario by Al Cohn*

DIRECTED BY ALAN CROSLAND



A WARNER BROS. PRODUCTION





# JOHN WATERS Y LA VICTORIA

## *de los perdedores en Cry Baby*

Todo lo que necesitaba una persona era una oportunidad. Siempre había alguien controlando quién podía tener una oportunidad y quién no.

Henry Cacharles Bukowski, *La senda del perdedor*

Con una mezcla de *Grease* (1978), *Rebel without a cause* (1955) y una reminiscencia de *The Wizard of Oz* (1939), John Waters escribe y dirige *Cry Baby* (1989), película número II en su filmografía que cuenta la historia de un enamoramiento controversial en los años 50 entre Allison, quien forma parte de los “Squares” -fanáticos de lo políticamente correcto- y Wade Walker (alias *Cry Baby*), quien suelta una lágrima en la icónica escena del inicio. Wade es representante de los “Drapes”, rebeldes que gustan del *rock and cool*, la piel y los vestidos entallados. Sus círculos

fragmentados y aparentemente opuestos se verán afectados por la decisión romántica de querer estar juntos.

Gracias al éxito independiente de *Hairspray* (1988) filmada con 2 millones de dólares pero que logró recaudar más de 8 millones, considerándola un éxito comercial, la productora Universal Pictures dio luz verde al siguiente proyecto de John Waters.

John Waters y Johnny Deep verían en *Cry Baby* la oportunidad de utilizar el *alter ego* rebelde para darle continuidad a sus carreras artísticas y personales. La cinta también contaría con la



**Figura 1.** *Cry Baby* (Dir. John Waters, 1990), Director de fotografía: Dave Insley, Diseño de producción: Vincent Peranio, y Diseño de vestuario: Van Smith.

participación de un reparto especial como Amy Locane (Allison Vernon-Williams), Darren E. Burrows (Milton), Kim McGuire (Cara Torcida), Ricki Lake (Pepper Walker), Susan Tyrell (Ramona Rickettes) e Iggy Pop (Beldevere Rickettes), entre otros.

En la trama, en una escuela donde los alumnos serán vacunados contra la poliomelitis, Waters nos presenta la mezcla incómoda entre “Drapes” y “Squares”.

Milton tiene una relación pasional con Cara Torcida, Wanda, Pepper Walker (la hermana embarazada de Wade Walker), quienes forman la pandilla de *Cry Baby*.

Del otro bando, Allison y su círculo de Squares deciden romper la

frontera imaginaria entre Drapes y Squares para hablar con *Cry Baby*, cosa que la pandilla cuestiona y deja claro lo diferentes que son dando inicio a la historia romántica peculiar entre Allison y Wade.

En la obra de Waters se destacan dos características importantes: la primera es la selección de actores y creación de personajes que suele ser gente excluida, grotesca, provocativa, sinónimos que el mismo director adoptó para su estilo cinematográfico. En segundo lugar, se destaca la ambientación de la zona de Baltimore, Estados Unidos (lugar donde creció) para dar cabida a la historia de sus personajes.

El inicio de la película es lento y si bien logra envolvernos en un aura de



Figura 2. *Cry Baby* (Dir. John Waters, 1990). Imagen recuperada de: <https://film-grab.com/2020/07/17/cry-baby/#bwg2453/151807>



Escena de *Cry Baby* (Dir. John Waters, 1990). Imagen recuperada de: <http://musicalsaremyworld.blogspot.com/2013/03/cry-baby.html>

los años 50, no consigue encontrar un ritmo adecuado.

La especialización del director, sin embargo, es guiarnos en historias donde parece que no hay términos medios en sus mundos, por lo que suele ser exagerado y extremista en casi todos los aspectos cinematográficos: ambiente, actuaciones, vestuario, guion, sin olvidar que dicha cinta es un musical.

Para ello, la música de la película está perfectamente seleccionada pues algunas canciones clásicas son reinterpretadas. Asimismo, tanto Deep como Amy Locane fueron enviados a clases de Lip Sync, y aunque Deep ya tocaba y cantaba, el director optó por incluir la voz de James Intveld para él y Rachel Sweet para Allison.

Waters nos muestra su crecimiento como director al seleccionar sin abuso los momentos de provocación con una mezcla de sonidos extradiagéticos, así como el aspecto cómico que no satura el ritmo de la película.

Cada personaje cumple a la perfección su tarea: los padres, abuelos, rebeldes, hijos y squares. En términos de guion, Waters hace una sátira de los musicales y la hipérbole es el recurso e hilo conductor de la película. Por tanto, se puede apreciar que dichos recursos no son gratuitos y manejan cierta ironía al hablar de temas relevantes como el deber ser, la educación y el amor.

John Waters guía a sus personajes al descubrimiento de sus identidades, dando mensajes como la ruptura de los

estereotipos y la inclusión, además de innovar en géneros como el *coming of age*.

Mostrar a Hollywood que los olvidados de la sociedad pueden triunfar con unidad y amor sobre los "squares" no gustó, cosa que se reflejó en el BoxOffice de la película que sufrió pérdidas económicas.

Pero aunque no ganó Universal Pictures, ganaron los rebeldes al hablar sobre la familia no elegida, mostrando que la aceptación de todos es una victoria ante aquello que está establecido por normas que separan a la sociedad.

### Conclusiones

La película está considerada un clásico de culto del cine musical. Los filmes de Waters rompen con las industrias hegemónicas, dado que esta cinta de algún modo pone punto final a los clásicos musicales de colegio americanos. Este largometraje es digno de mirar un domingo y de encontrar grandeza en los personajes, en la música, en los diálogos, y sobre todo, tener conocimiento de que existe una cinta que habla sobre la victoria de los perdedores.

### REFERENCIAS

DELGADO, Saray. "Cry Baby (El lágrima)".

Disponible en: [www.cineycine.com](http://www.cineycine.com)  
 "John Waters Iggy Pop and Ricki Lake On Cry Baby", en <https://www.youtube.com/watch?v=zqXCfxOQM-Q>

"John Waters on the set of Cry Baby", en <https://www.youtube.com/watch?v=4YFxBGX-yFyE>

# ¿POR QUÉ SE CANTA EN BOLLYWOOD?

## *La relación entre la música y el cine en la India*

### **Sinopsis:**

Para un espectador extranjero que no está del todo acostumbrado al cine de Bollywood, le sorprenderá la cantidad de números musicales presentes en una película cualquiera. Por otro lado, quienes hayan visto una película de Bollywood o quienes tengan un vago conocimiento de este tipo de cine, reconocerán la prominencia de la música en forma de canto y baile. Sin embargo, ¿cuál es la razón de esta relevancia? ¿por qué hay en él una constante presencia de números musicales? El presente artículo responderá explorando las razones

formales y contextuales que originan esta particularidad. Desde las razones culturales como el concepto de estético de *rasa* proveniente de los preceptos hinduistas, las razones formales como los insertos musicales que reemplazan escenas íntimas y las canciones para reflejar emociones de los personajes, así como conectar con las audiencias; e inclusive razones mercadológicas, pues en gran medida el impacto comercial de una cinta de Bollywood depende del éxito de sus canciones.

**Palabras clave:** Bollywood, musicales, *rasa*, *item song*, cine de la India.





Figura 1. Publicidad de *RRR* (Dir. S. S. Rajamouli, 2022).

La idea de este artículo surgió cuando, después de ver la nueva cinta *RRR* de S. S. Rajamouli, un amigo me hizo la siguiente pregunta: ¿por qué siempre en las películas de Bollywood cantan y bailan? La pregunta fue pretexto para empezar a desarrollar una breve argumentación al respecto. Para quien no conozca la cinta, *RRR* es la nueva superproducción del cine de la India que llegó a Occidente por medio de Netflix.

Con una duración de unas tres horas, *RRR* cuenta el melodrama épico surgido de la amistad de dos personajes: Koram Bheem y Rama Raju, quienes a su vez están basados en dos revolucionarios de la India.

La historia no solo es una oda al cine bollywoodense, en tanto referencia, sino además, conlleva trasfondos

ideológicos hinduistas para su propagación como religión nacional ante la creciente violencia contra las poblaciones musulmanas, muchas veces lideradas por el gobierno hinduista.

Al mismo tiempo debo matizar que *RRR* no es propiamente bollywoodense, aunque está construida bajo estos códigos. El cine de la India está segmentado y dividido por varias industrias, cada uno marcado con el sufijo *-wood*. Cada industria está producida en un idioma particular. De esta manera Bollywood es el cine en hindi, sin duda el más popular e internacionalizado, pero también existen otras industrias como Kollywood, Mollywood y Tollywood, entre otros.

De hecho, *RRR* es parte de la industria del cine de Tollywood, esto quiere decir que fue producida y grabada en lenguaje *telegulu*, uno de los idiomas más

hablados en la India después del hindi. Si bien, cada cine tiene sus códigos, la cinta mencionada directamente dialoga y se apropia del cine en idioma hindi.

Regresando a mi pregunta original: ¿por qué es la insistencia del baile y del canto? ¿y por qué una cinta, con claros subtextos políticos echaría mano del canto y del baile? La respuesta tiene una doble dimensión. Hay, primero, una respuesta cultural que surge desde la tradición narrativa y estética de la India, mientras que la segunda respuesta está arraigada en las prácticas de la distribución cinematográfica del cine de aquel país.

Pensando en la primera respuesta, esta vendría del concepto filosófico de *rasa*, el cual, en sánscrito significa “esencia” o “néctar”. La teoría de la *rasa* proviene del texto *Natya Shatra* atribuido al filósofo Bharata Muni, quien realiza un tratado sobre el arte y especialmente la música. De acuerdo con el tratado, toda obra de arte debe evocar un “néctar” o “esencia”. La *rasa* es tanto las emociones presentes en la obra como aquello que se evoca en el espectador o *sahridaya*, traducido como “aquel que tiene corazón”. Los corazones de la obra, el espectador y el artista se conectan por medio del néctar.

Para que la obra sea total debe abocar cada una de las ocho rasas que men-

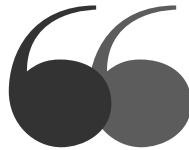
ciona el tratado: *srngarah* (romance), *hasyam* (risa), *raudram* (furia), *karunyam* (compasión), *bhivatsam* (aversión o disgusto), *bhayanakam* (terror), *veeram* (heroísmo) y *adbhutam* (asombro). Además, hay una compleja relación entre los ocho sentimientos en donde uno evoca al otro. De tal suerte que cada obra

de arte y narrativa debe conectarse con cada una de estas emociones en una estructura determinada y en segmentos específicos de la obra.

Por tal motivo, las obras de la narrativa de la India, particularmente aquellas que siguen los preceptos hinduistas, escapan a la categorización occidental de los géneros. Muchas veces ocurre que una cinta se vende dentro de un género pero en realidad vemos las tendencias narrativas de las otras rasas, y es que el acontecimiento de cada una de estas rasas en la obra marcará el que efectivamente se trate de una obra de arte.

Lo anterior ha dado como resultado obras que salten del melodrama a la acción, a la crítica política y hasta al horror. Esto produce una tradición que ha educado a sus espectadores en términos de que desde el teatro clásico hasta el cine, los espectadores esperan cantos y bailes como epítome de la representación de las rasas.

Se tendría que entender al baile y al canto como la máxima expresión tota-



Ha educado a sus espectadores en términos de que desde el teatro clásico hasta el cine, los espectadores esperan cantos y bailes como epítome de la representación de las rasas”.



Escena de *RRR* (Dir. S. S. Rajamouli, 2022).

lizadora de una rasa en un momento específico de la obra narrativa. Para fines prácticos, la herencia estético-filosófico genera expectativas alrededor de números musicales que pueden volver una cinta o un programa de televisión en éxitos o fenómenos culturales.

Las llamadas *item songs* son canciones y números musicales que han sido comercializados para vender e impulsar el desarrollo comercial de una cinta. No es extraño que la pregunta de los públicos indios gire alrededor de estas canciones. ¿Qué canción tiene tal o cual película? ¿Quién canta la

*item song*? ¿Quién baila? ¿Quién es el compositor? Estas son algunas de las preguntas cotidianas alrededor de números musicales, los cuales, por lo general, aparecen a la mitad de la cinta.

La presencia de actrices, actores y bailarines en muchas ocasiones aparecen en una cinta por la sencilla razón de que son quienes cantan la *item song* o son los cantantes de moda. De tal suerte que hay una profunda relación entre la música y la imagen cinematográfica. Todo llevado a alcanzar la máxima expresión de un sentimiento particular. Algo así como una catarsis



Escena de *RRR* (Dir. S. S. Rajamouli, 2022).

colectiva en donde el sentimiento explota y puede dar paso a otro segmento narrativo el cual a su vez construirá una nueva tensión que explotará en otro número musical.

De esa forma, todo terminará en un número musical muchas veces intercalado con los créditos, por medio del cual se recontextualizará todo lo que se acaba de ver. Esta sería una última catarsis que sintetizará las rasas expresadas.

En el caso de *RRR*, el número musical presenta a los protagonistas cantando y bailando al mismo tiempo que se presentan imágenes de figuras revolucionarias y políticas de la India. Es particularmente significativo que las figuras que se presentan en el último número musical sean personajes que buscaban la instauración del hinduismo como ideología y religión oficialista de una India independiente. La lectura de este número musical, o me-

jor dicho, de su trasfondo político es la propagación de una visión religiosa de la India arraigada en el hinduismo.

Específicamente hablando, la herencia del cine moderno proviene del teatro, el cual, ya en el siglo XIX estaba vinculado profundamente con números musicales. Así que, cuando nace el cine indio, hereda directamente estos códigos. Los públicos, formados en la teatralidad melodramática de las representaciones escénicas, trasladaron estas expectativas a la sala de teatro, obligando de alguna manera a los productores cinematográficos a acoplarse a la tradición en lugar de adaptar los géneros occidentales.

Sin embargo, este trazado más o menos fincado en las consideraciones de un “cine nacional” o mejor dicho, de una tradición cultural nacional, habría de problematizarse. Autoras como Priya Jaikumar, Ishita Tawary y Ranjani Mazumdar cuestionan esta no-



ción de un “cine nacional” y la manera en que una categoría semejante no da cuenta de los flujos y contradicciones internas del cine de una región, país o inclusive en una ciudad como lo hace Mazumdar quien relaciona los flujos de la construcción urbana con el cine.

Me parece que para dar cuenta de la complejidad del cine de la India tenemos que aguzar la mirada y pensar en términos de herencias culturales y sus expresiones regionales, en lugar de pensar de una categoría monolítica de “cine nacional”.

Podríamos pensar, como lo dicen Jaikumar y Tawary, en términos regionales y epocales. Si bien hay tendencias más o menos generales, como la cuestión del baile y del canto en las superproducciones de Bollywood o inclusive ahora de Tollywood, las interpretaciones de las nociones estéticas y filosóficas provenientes del hinduismo son específicas a cada región y época.

El hecho de que una cinta de Tollywood que adapte los códigos del cine de Bollywood no homologa las industrias sino que es un ejemplo específico de razones políticas y mercadológicas para propagar mensajes, al tiempo que se separa del tradicional cine tollywoodense. En ambas industrias encontramos los preceptos de las rasas hinduistas, sin embargo, sus interpretaciones y expresiones son particulares.

La propuesta que hago es voltear los esencialismos. Debemos dejar de pensar en características esencialistas de

un posible sentido nacional sino en la manera en que ciertos cines interpretan y expresan amplias consideraciones culturales, políticas y mercadológicas.

¿Por qué bailan y cantan en los cines de la India? Me parece que la respuesta se encuentra en términos de la cinta en particular. En lugar de tratar de desarrollar explicaciones generales, habría que comprender la cinta y su lógica, más allá de que podamos reconocer sus tendencias profundas culturales.

#### REFERENCIAS

- CHAKRAVARTY, S. (1996). *National identity in popular indian cinema*. New Delhi: Oxford University Press.
- JAIKUMAR, P. (2019). *Where histories reside. India as filmed space*. Durham and London: Duke University Press.
- MAZUMDAR, R. (2006). *Bombay cinema: an archive of the city*. Bombay: Sage.
- MUNI, B. (2019). *Natya Shastra*. Zaragoza (España): Libros Pórtico.
- RAI, A. S. (2009). *Untimely Bollywood: globalization and India's new media assemblage*. New Delhi: Oxford University Press.
- RAJADHYAKSHA, A. (2003). *The 'Bollywoodization' of the Indian Cinema: cultural nationalism in a global arena*. New Delhi: Inter Asia Cultural Studies.
- TIWARY, I. (2022). *Indian film studies and Bollywood*. Academia.edu. Disponible en: [https://www.academia.edu/83511866/Indian\\_Film\\_Studies\\_and\\_Bollywood](https://www.academia.edu/83511866/Indian_Film_Studies_and_Bollywood)



# CLÁSICOS, MODERNOS, CONTEMPORÁNEOS: *un panorama del cine musical en Brasil*

**Sinopsis:**

Este artículo, resultado de una investigación sobre el cine musical en América Latina, presenta un breve panorama de la producción de películas musicales en Brasil desde la década de 1930 hasta nuestros días. En la primera parte trabajaremos el período “clásico”, que comprende las comedias musicales de Cinédia y Atlântida. A continuación, analizaremos la incidencia del rock en las pantallas, y después, estudiaremos una vertiente particular de musicales que catalogaremos como “musical moderno brasileiro”. A continuación, hablaremos de un breve ciclo de películas de rock que resurge en los años 80, y para finalizar, abordaremos dos importantes tendencias fílmicas musicales contemporáneas en Brasil.



Figura 1. Las hermanas Miranda en *Alô, alô Carnaval* (frame de la película).

### La edad de oro de las comedias musicales brasileñas

Entre 1933 y 1955, Cinédia, la primera gran compañía cinematográfica brasileña, produjo veinte musicales. En su gran mayoría, eran comedias conocidas como *filmusicais* y/o *musicarnavalescos*.

En escenas de *Alô, Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936), vemos las primeras manifestaciones de un tropo que circuló por el mundo entero: la cantante y actriz Carmen Miranda cantando con su hermana Aurora, antes de las bananas y las piñas en los grandes sombreros hollywoodianos.

Asimismo, *Já O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946), un drama musical de Cinédia que comparte un sabor trágico con los melodramas cabareteros mexicanos, fue el mayor éxito de taquilla de la productora, y es hasta hoy una de

las tres películas nacionales que más hicieron sonar las cajas registradoras de los cines del país.

Los musicales en Brasil tienen su pico en la década de 1950, con *Atlântida* en la cabeza de este crecimiento. Entre las cerca de setenta películas producidas por la compañía entre 1941 y 1962, veintidós fueron comedias musicales conocidas como *chançadas*. “Las colas para estas películas eran enormes [...] con familias enteras abarrotando todos los espacios posibles en las salas de cine” (Vieira 2011: 46). En los números musicales de películas de *Atlântida* encontramos canciones y bailes que exaltan un país profundamente carnavalesco y afrocaribeño-brasileño, y paradójicamente, un Brasil que parece querer asemejarse a Hollywood.



OSCARITO

e o elenco que divertiu  
toda uma geração

# ASSIM ERA A ATLÂNTIDA

uma realização de  
**CARLOS MANGA**

depoimentos de (por ordem alfabética)  
ADELAIDE CHIOZZO • ANSELMO DUARTE • CYLL FARNEY • ELIANA  
FADA SANTORO • GRANDE OTELO • INALDA • JOSÉ LEWGOY • NORMA BENGELL



uma produção ATLÂNTIDA CARLOS MANGA PROD.  
distribuição UCB  
editor WALDEMAR NOYA

En la página anterior:

**Figura 2.** Póster de la película *Assim era a Atlântida* (Carlos Manga, 1974).

**Figura 3.** Póster de la película *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*.



### El rock and roll y la *Jovem Guarda*

En 1960, distintas fuerzas de los campos políticos y culturales cambiaron los mercados de cine y de la canción popular en varios países del mundo. Los musicales mexicanos, argentinos y brasileños pasaron a incorporar el *rock and roll* y a tener como objetivo un público consumidor joven y urbano. En el cine brasileño, el rock se infiltra en una serie de filmes gracias a un programa de televisión titulado *Jovem Guarda*, conducido por el cantante Roberto Carlos, y exhibido entre 1965 y 1968.

### El musical en trance: los musicales autorales de los años 1970-80

Bajo la dirección de Cacá Diegues, Ruy Guerra y Sergio Ricardo, nombres relacionados con el Cinema Novo, llegaron a las pantallas brasileñas no-

vedosos musicales con cantantes y cantautores que entonces representaban una nueva música popular brasileira, *post-bossa-nova*, surgida a partir de una postura político-nacionalista relacionada con las izquierdas. En estas películas es notable la relación intertextual con tradiciones anteriores.

Al mismo tiempo, surgen musicales como “con el ceño fruncido”, que dialogan con el documental y el teatro político de la época y denuncian la vida miserable y oprimida de la población del Nordeste de Brasil.

### BRock: la vuelta al rock en la década de 1980

A mediados de la década de 1980, la industria fonográfica pasó a invertir masivamente en bandas de rock, lo que generó la marca BRock, el rock brasileño



A la derecha:

**Figura 4.** Póster de la película *Morte e Vida Severina* (Zelito Viana, 1977).

Arriba:

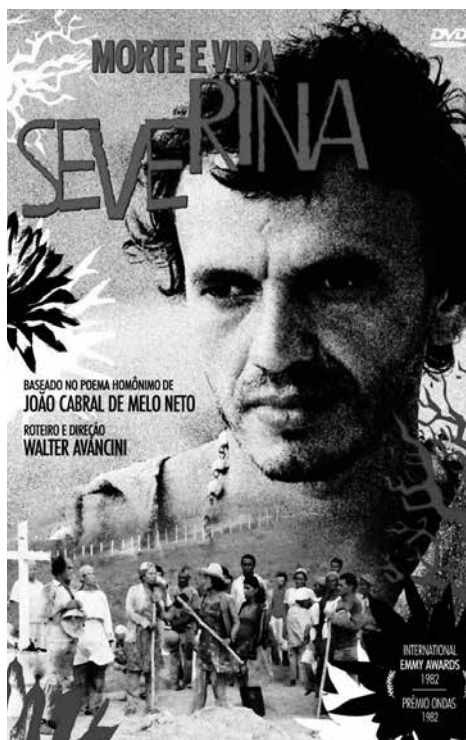
**Figura 5.** Frame de la película *Bete Balanço* (Lael Rodrigues, 1984).

de los años 80-90. El Brock llevó a las pantallas un nuevo ciclo de películas para el consumo de la juventud.

Comparando las películas de la Jovem Guarda con las de Brock se puede observar, además de una clara adhesión a la estética del videoclip, un cambio en la representación de los jóvenes de una determinada clase social brasileña: las “niñas de familia” en la Jovem Guarda, y la delicada desnudez transgresora de la cantante Bete Balanço.

### **Dos corrientes contemporáneas**

Desde mediados de los años noventa hasta la actualidad, la vía más explo-





rada por el cine musical brasileño ha sido la de las biopics de estrellas y astros de la música popular ya fallecidos. De lenguaje tradicional pero con gran calidad cinematográfica y gran éxito de taquilla, se han producido y estrenado regularmente en el mercado brasileño películas biográficas de grandes nombres de la música popular brasileña, como Elis Regina, Tim Maia, Wilson Simonal, Cazuza y Luiz Gonzaga Jr.

A finales de la década de 2000, surgen en la escena musicales dirigidos por jóvenes realizadores, con presupuestos muy bajos y nuevas propuestas estéticas y narrativas. Entre estas películas que acumulan capital simbólico en el entorno de festivales de cine y muestras alternativas podemos destacar *A fuga da mulher gorila* (Marina Meliande y Felipe Bragança, 2011) *Sinfonia da Necrópole* (Juliana Rojas, 2016) y *O que se move* (Caetano Gotardo, 2013).

### Palabras finales

Aún conscientes del carácter incompleto de este breve panorama sobre las películas musicales producidas en Brasil a lo largo de su historia, que dejó fuera otras manifestaciones relevantes, como los musicales destinados al público infantil, creemos que fue posible demostrar que pese a la célebre afirmación de Godard sobre que “el musical está muerto”, hablando de su película *Une femme est une femme* en 1961, el cine musical brasileño en ningún momento dejó de ser producido y se manifiesta hasta hoy con una razonable fuerza.

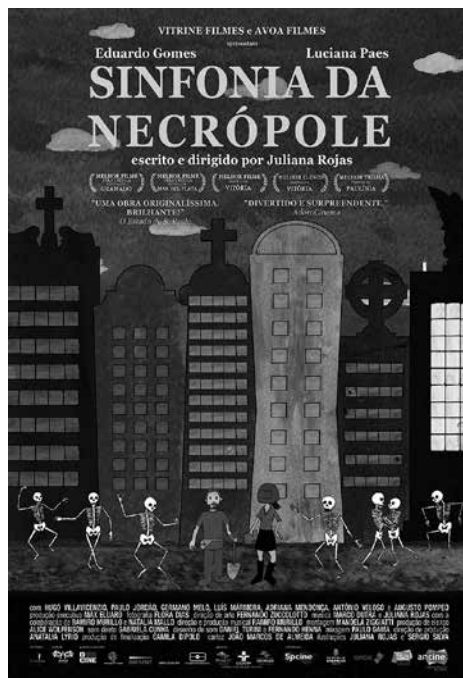


Figura 6. Póster de la película *Sinfonia da Necrópole*.

### BIBLIOGRAFÍA

- MAIA, Guilherme (2014). “Os filmes musicais no Brasil: uma cartografia preliminar dos musicarnavelescos às cinebiografias contemporâneas” en VALENTE, Antônio C.; CAPUCHO, Rita (orgs.). *Avança Cinema 2014*. Lisboa: Edições Cine-Clube de Avanca, 2014, v. I, 855-861.
- MAIA, Guilherme y Zavala, Lauro (orgs.). *El cine musical en América Latina: aproximaciones contemporâneas*. Brasil: EDUFBA, 2018.
- VIEIRA, João Luiz (2011). “O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência” en *Revista Acervo*, VOL. 16, Núm. 1, 45-62.

# EL USO DE LA MÚSICA

## *en el cine musical francés*

### **Sinopsis:**

El cine musical francés tiene diferentes facetas y subcategorías dentro del género, los catálogos comerciales mencionan alrededor de 250 títulos de cine musical, desde 1930 hasta la fecha. Dentro de este universo se seleccionaron tres películas francesas que tienen como eje conductor la música: *Annette* (2021) de Leos Carax, *La familia Bélier* (2014) de Éric Lartigau, y *La Môme* (2007) de Olivier Dahan, a saber: un musical romántico, una comedia dramática y una biografía. Las tres nos trasladan a una época y contexto diferente donde aparece una mujer como elemento central de la trama, centrándose en el lenguaje de la protagonista y su relación con los

demás personajes a través de la música. En este artículo exploraremos también cómo se puede utilizar la música para transmitir sentimientos.

### **El uso de la música en el cine musical francés**

Las películas musicales francesas son un género cinematográfico con una larga historia y tradición en Francia. Conocidas también como *films de chanson*, presentan canciones y números musicales como elemento central de su trama y narrativa.

Una de las principales características de las películas musicales francesas es su enfoque en la música popular y la cultura de la *chanson* (canción francesa). Muchas de estas películas presentan a

artistas populares interpretando sus propias canciones en la trama. Además, las letras a menudo reflejan temas sociales y políticos contemporáneos, lo que contribuye a dar una imagen de la sociedad francesa en un momento dado.

La historia de las películas musicales francesas se remonta a los años 30 y 40, con películas como *Sous les toits de Paris* (1930) y *La belle équipe* (1936). Estas primeras cintas eran a menudo comedias románticas con números musicales y canciones insertadas en la trama. Sin embargo, a medida que el cine francés evolucionó, las películas musicales también lo hicieron, abarcando una variedad de géneros y temas.

En los años 50 y 60, las películas musicales francesas alcanzaron su apogeo con títulos como *Les parapluies de Cherbourg* (1964) y *Les Demoiselles de Rochefort* (1967), dirigidas por Jacques Demy. Estas películas exhiben una combinación única de drama romántico, comedia y música.

La música es un elemento esencial en las películas musicales francesas, desempeñando un papel clave en su narrativa y estética. La música es utilizada para ayudar a contar la historia, a transmitir las emociones y sentimientos de los personajes y crear un ambiente emocional único. Por ejemplo, el uso de música triste y melancólica puede ayudar a transmitir una sensación de desconsuelo en una escena. Por otro lado, la música alegre y animada puede ser utilizada para transmitir una sensación de felicidad.

La música también juega un papel importante en la creación de una estética notable en las películas musicales. Muchas veces, es utilizada para crear una atmósfera particular, como la de una ciudad o una época específica. Además, también puede ser utilizada para crear una sensación de movimiento o cambio, como en las escenas de baile o en las transiciones entre escenas.

En su libro *La música en el cine*, Michel Chion destaca su importancia señalando que “la música juega un papel crucial en la configuración de las emociones de los personajes y en la construcción de la atmósfera de la película, al igual ayuda a guiar la comprensión del espectador sobre la trama”. Chion señala también que la música es utilizada en las películas para crear un ambiente emocional único y como apoyo a la narrativa de la historia.

Otro teórico del cine, David Bordwell, en su libro *Narration in the fiction film*, destaca que “la música es un elemento esencial en las películas musicales francesas, desempeñando un papel clave en la narrativa y la estética de estas películas”.

### **Annette, (2021) de Leos Carax**

*Annette* (2021) es protagonizada por Adam Driver y la actriz Marion Cotillard, quienes dan vida a Henry, un monologuista cómico de humor incisivo y poco tolerante, y Ann, una cantante de ópera de renombre inter-







nacional. Ellos son el centro de todas las miradas, ya que juntos forman una pareja feliz y excéntrica. *Annette* es la historia de un juguete roto convertido, curiosamente, en titiritero.

*Annette* es un musical puro. Todo aquí está expuesto de una manera trágica que va amplificando los sentimientos a través de sobreimpresiones mortuorias, visiones, subrayados grotescos; es una sinfonía visual constituida por imágenes rítmicas, sonidos, recuerdos, *flash backs* y música.

La cinta está cantada, desde que empieza hasta el final. Mediante al canto, los personajes transmiten emociones a los espectadores como miedo, tensión, tristeza, rabia o felicidad. Se trata de un número musical que parece no tener fin, como si se asistiera a una ópera

En la página anterior: cartel promocional de la película *Anette*

Arriba: Frame de *La familia Bélier* (2014), Dir. Eric Lartigau

o a una obra de teatro musical experimental, que transmite sentimientos mediante la voz de los protagonistas.

### ***La familia Bélier* (2014) de Éric Lartigau**

La cinta está protagonizada por Louane Emera, cantante y actriz francesa. La película narra la vida cotidiana de una familia, la familia Bélier, que posee una granja de quesos en un pequeño pueblo. Todos los integrantes son sordos, a excepción de la hija mayor, Paula (Louane Emera). Ella es la responsable de la casa y de los negocios familiares, es el puente de comunica-

ción, voz y oídos de la familia. Paula está dotada de una voz privilegiada y una capacidad innata para la canción.

La música representa el conflicto entre sus padres y ella, ya que al no escucharla, no pueden apreciar el canto de su hija, por ser un don difícil de entender para ellos.

Paula, en su búsqueda por armonizar su vida familiar y la música, descubre lo que serían los sonidos del alma, esos que se expresan no sólo con la voz sino con la totalidad del ser. Ese hallazgo requiere la necesidad de cantar de tal forma que sus padres puedan oírla y captar la belleza sonora de sus palabras; esas palabras que emite con la boca, pero que transmite con las manos, con los movimientos del cuerpo y con sus expresiones.

Casi al final de la película, la protagonista interpreta con todo su ser la canción *Je vole* de Michel Sardou, lo que mueve, siembra o emociona, pues esa es la función de la música dentro de las películas musicales: generar emociones.

### **La Môme (2007) de Olivier Dahan**

La actriz Marion Cotillard es la protagonista de esta película francesa sobre la vida de la cantante Edith Piaf (1915-1963) que comienza en los bajos fondos parisinos. Era hija de un contorsionista y de una cantante fracasada, que desde niña vivió una vida muy dolorosa y complicada. La cinta nos presenta a Edith Piaf, desde niña hasta su lecho de muerte, a quien vemos cantar para sobrevivir. Su mú-



Cartel de la película *La Môme* (Dir. Olivier Dahan, 2007).

sica la salva de vivir en la calle, de ser prostituta, pero no de los vicios que la hacen verse siempre enferma. La música le da éxito, fortuna, la saca de la pobreza, de la miseria en la que vivía y la convierte en una de las cantantes más prolíficas de la época.

Su música nos puede transportar a un lugar, a una calle, a una época, a un sentimiento de amor, a la pérdida, a la misma muerte. Con sus interpretaciones podemos sentir lo que transmitía al momento de cantar; por ejemplo, cuando se enamora, la canción se convierte en un referente cultural de París. Asimismo, en la canción *La vie en rose* le canta al amor para plasmar un sentimiento que los espectadores podemos percibir y apreciar.



Frame de *La Môme* (Dir. Olivier Dahan, 2007).

## Conclusión

El cine musical francés es de gran importancia en la historia del cine y la música. Estas cintas han sido pioneras en la incorporación de la música como elemento narrativo esencial. Esto ha llevado a una mayor creatividad y ha establecido un estándar para el uso de la música en el cine en general. El cine musical francés ha tenido gran impacto en la música popular. Muchas de sus canciones se han convertido en grandes éxitos e interpretadas por artistas populares a lo largo de los años.

La música nos puede transportar a lugares y épocas diferentes y llevar de la mano por la tristeza, la felicidad, la nostalgia y el amor. Una de sus funciones es transmitir emociones o sentimientos mediante imágenes, narrativas, ambientes emocionales y

diálogos. La trama nos envuelve y la música genera emociones.

## REFERENCIAS

- BORDWELL, David (1985). *Narration in the fiction film*. EUA: University of Wisconsin Press.
- CHION, Michel (1994). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

## FILMOGRAFÍA

- La Môme* (Francia, 2007). Director: Olivier Dahan. Actores: Marion Cotillard, Sylvie Testud y Pascal Greggory.
- La familia Bélier* (Francia, 2014). Director: Éric Lartigau. Actores: Karin Viard, Louane Emera, Luca Gelberg y François Damiens.
- Annette* (Francia, 2021) Director: Leos Carax. Actores: Marion Cotillard, Adam Driver y Simon Helberg.

# CABARET:

*una danza entre  
la libertad y el nazismo*

## **Sinopsis:**

En el Berlín cosmopolita de 1931 se describen los vínculos entre la *vedette* estadounidense Sally Bowles, el escritor inglés Bryan Roberts, y Maximilian, un aristócrata alemán, en los entretelones musicales del Kit-Kat Club, mientras se presiente el ascenso del nazismo. La película *Cabaret* (Bob Fosse, 1972) imbrica la vida nocturna disipada y el relajamiento de las costumbres con nacionalsocialismo. Tras un breve repaso del contexto social y emocional de principios de los años 30, se hablará de la relevancia de la figura del cabaret para resaltar los cambios políticos en Alemania, y por último, de los recursos empleados para evidenciar el antisemitismo.

### **Crisis y emociones: la política en los intersticios del espectáculo**

Tras su derrota en la Primera Guerra Mundial, que finalizó en 1918, Alemania, con una nueva Constitución, entró en un período de su historia política denominado República de Weimar, el cual prevaleció hasta 1933.

Aunque había democracia, esta etapa se caracterizó por una gran efervescencia política por parte de agrupaciones de derecha y de izquierda revolucionaria, y además, por una fuerte crisis económica.

Con la caída de la bolsa de Nueva York, en 1929, Alemania dejó de recibir préstamos; con ello, aumentó el desempleo y un sentimiento social generalizado en favor de un régimen totalitario. De acuerdo con Siegfried Kracauer, “Berlín resonaba con manifestaciones públicas donde salían a la superficie individuos siniestros que recordaban personajes de la Edad Media”.

Para este estudioso, había una tendencia psicológica a nivel colectivo, que, en combinación con el convulso tejido político y económico, desataron un apego irracional a la doctrina nacionalsocialista, como si se tratara de una religión.

La trama de *Cabaret* se desarrolla en este contexto, en los primeros años del gobierno de Adolfo Hitler y los inicios de su política de exterminio judío, de limpieza racial e ideológica. Uno de los indicios de esta situación se revela en el filme cuando en el escenario, y como

parte del ritmo de la coreografía, los bailarines dan palmadas a su propio cuerpo y golpetean el tablado mientras que de manera alternada unos oficiales nazis aporrean con los puños y patean a quien pareciera ser un disidente.

### **El Cabaret de Bob Fosse**

Este filme está inspirado en la novela de Christopher Isherwood, *Adiós a Berlín* (1939), una narración cercana al reportaje de la Alemania de entreguerras. En la obra cinematográfica de su director Bob Fosse, Sally Bowles, la protagonista, vive al máximo su arte y su libertad sexual (aunque en ocasiones se vea condicionada ante las exigencias del intercambio de sexo por trabajo).

Sally y Bryan, ambos extranjeros, tienen al Kit-Kat Club como su lugar de refugio, donde logran ser ajenos a la tiranía política en ciernes y a la amenaza a la población judía.

El Kit-Kat Club es un recurso cinematográfico que mediante números musicales irónicos y con tintes de comedia (como la sátira al capitalismo, al antisemitismo y al poliamor), refleja las dificultades de los personajes para enfrentar las contradicciones de su realidad política y social.

El mimo, maestro de ceremonias del Kit-Kat Club, es la figura que mediante su gestualidad advierte los momentos clave en las relaciones de los personajes y los peligros que acechan a la sociedad.

Así, los números musicales, desarrollados dentro del centro nocturno,





Figura 1. Frame de *Cabaret* (Dir. Bob Fosse, 1972).

representan una forma de reiterar la opresión y la falta de libertades en el mundo externo al filme.

### ¿Cuál es el futuro?

En uno de los números en el Kit-Kat Club, el mimo presenta a su novia, quien se encuentra de espaldas al público enfundada en un impermeable. Cuando da la cara, la gente puede apreciar que se trata de una mona.

“¿Por qué la escogí a ella?”, se pregunta el mimo, mientras pide que no se dejen llevar por la primera impresión. Al final, si la vieran como él la mira, “no dirían que es judía”.

Esta escena se burla de la estrechez mental de una población que puso un estigma mortal sobre una parte de la población.

Asimismo, en una de las secuencias clave del filme, durante una reunión de aristócratas en el campo, un joven canta a todo pulmón: “El futuro nos pertenece”.

A medida que la cámara avanza, muestra al muchacho convertido en miembro de las juventudes nazis, en exaltado himno militar al que se unirán otras personas, mostrando sus rostros en foco con gestos crispados. Sólo un anciano permanece mudo, adivinándose en su expresión el sombrío futuro que espera al pueblo alemán.

De esa forma, el filme comienza y termina con la imagen del cabaret a través del cristal de las copas. Allí todo permanece igual: sólo ha variado el color que ahora se decanta por el beige del uniforme nazi.



**Figura 2.** *Un himno al nazismo* (Centro de Documentación, Cineteca Nacional).

## Conclusión

*Cabaret* resulta ser un musical icónico por desplegar dos mundos sustantivamente opuestos: la libertad y ligereza del espectáculo, y la ascensión del populismo nazi.

Para ello, su director, Bob Fosse, se sirve de un elemento significativo en la metrópoli alemana de aquella época: el centro nocturno, sensible a todo lo que ocurre en el exterior.

A través de un complejo proceso de síntesis, Fosse ofrece su versión de la problemática sociopolítica alemana de aquella época: la soledad del individuo, la obsesión y el culto por el dinero y el sexo, la exaltación racista y nacionalista que ubicaba a los judíos como enemigos declarados y la conciencia de que el mundo es un gran cabaret.

## BIBLIOGRAFÍA

- EISNER, Lotte H (1988). *La pantalla demoníaca*. Madrid: Cátedra.
- GAY, Peter (2011). *La cultura de Weimar*. Barcelona: Paidós.
- ISHERWOOD, Christopher (2021). *Adiós a Berlín*. Barcelona: Acantilado.
- KRACAUER, Siegfried (1985). *De Caligari a Hitler*. Barcelona: Paidós.
- SONTAG, Susan (2015). “Fascinante fascismo” en *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Debolsillo.
- WEITZ, Eric D (2019). *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia*. Madrid: Turner.

## FILMOGRAFÍA

- La caja de Pandora* (Wilhelm Pabst, 1929).
- El ángel azul* (Josef von Sternberg, 1930).
- Soy una cámara* (Henry Cornelius, 1955).



**Figura 3.** *La realidad y su reflejo distorsionado* (Centro de Documentación, Cineteca Nacional).  
*Frame de Cabaret* (Dir. Bob Fosse, 1972).



ENSAYO ◻ FRANCISCO MARÍN

# MÁS ALLÁ DEL ARCOÍRIS: *una mirada* queer a El mago de Oz

*A heart is shown not by how much you love,  
but by how much you are loved by others.*

The Wizard of Oz





### **Sinopsis:**

*The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939) es uno de los musicales más emblemáticos de la historia del cine. Su relato y personajes son conocidos y queridos alrededor del mundo consolidándola como una de las películas clásicas de Hollywood. Es también en esta tierra fantástica que se pueden encontrar identidades y representaciones que rompen el molde hegemónico y ofrecen una posibilidad alejada de la heteronorma al filme. A través del análisis de estos personajes y de la trascendencia de Judy Garland en la comunidad LGBT+ se ofrecerá una lectura *queer* que lleva a la tierra de Oz mucho más allá del arcoíris.

Frames de *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939).

### Los amigos de Dorothy

*The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939) es sin duda alguna uno de los musicales más queridos y emblemáticos de la historia del cine. Es también una de las películas que más han dejado huella en la comunidad gay, quienes se han apropiado del texto fílmico y lo han convertido en una película que sienten totalmente propia. En este texto se pretende dar cuenta de las múltiples formas en que *The Wizard of Oz* puede ser vista y entendida bajo una perspectiva *queer*.



Es necesario dejar claro que existen diversas formas de ver y comprender todo producto cultural, sin embargo, la visión hegemónica es la que siempre y destaca y es aceptada como universal y con ello validada. Alexander Doty (1993: 16) sugiere realizar lecturas diferentes a las hegemónicas empleando una mirada *queer*, lo que permite encontrar subtextos y perspectivas *gay* que desean ser descubiertas, habiendo o no, personajes homosexuales involucrados, ya que toda cinta es *queer* en potencia. Es bajo esta premisa, y también a través de esta óptica, que se pueden apreciar distintos elementos en el filme que han permitido la apropiación del mismo por parte de la comunidad LGBT+ (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transexuales).

El primer elemento *queer* que destaca en la cinta es la presencia de Judy Garland en el papel de Dorothy. La actriz no solamente fue prolífica y galardonada a lo largo de su carrera, sino que también se convirtió en aliada de las disidencias sexuales. Su persona, tal como apunta Richard Dyer (2004: 180) posee cualidades *camp* y andróginas que, sumadas a estatus de diva, la convirtieron en una figura admirada y apreciada especialmente por hombres homosexuales.

Garland y sus personajes lograban conectar con la audiencia debido a la angustia y malestar que les atormentaba, mismas situaciones que en conjunto



con la soledad y la búsqueda o afirmación de la identidad, resuenan fuerte con las realidades de la comunidad LGBT+ (Dyer, 2004: 140-142). A esto se suma que Judy socializaba constantemente con hombres *gay* en distintos bares y fiestas. Estas situaciones llevaron a posicionar a la actriz como una figura importante para la homosexualidad, tanto así que ciertos términos se han acuñado en su honor, por ejemplo, llamar a alguien *my best Judy* se refiere a que esa persona es tu mejor amigo, pero quizás el más conocido es ser un *friend of Dorothy*, frase con la que uno se refiere e identifica a sí mismo como *gay*.

### El camino amarillo y sus múltiples posibilidades

*The Wizard of Oz* cuenta la historia de Dorothy, una joven cuya casa sale volando gracias un tornado y la transporta de Kansas a la mágica tierra de Oz. Ahí conocerá a un peculiar grupo de amigos con quienes se dirigirá a conocer al hombre más poderoso del lugar, el fantástico Mago de Oz (Frank Morgan) con la intención de que les ayude a encontrar aquello de lo que carecen. En el caso de Dorothy será poder volver a su hogar. El relato es sencillo y universal, y el modo en que es contado ayuda mucho a que todo tipo de audiencias puedan disfrutar de

un musical que deja magia por doquier, pero ¿dónde habita la posibilidad *queer* si no aparece de manera denotativa dentro del filme?

La respuesta a esto se encuentra más allá del arcoíris y habita en cada uno de los personajes del relato. Se debe partir del entendido de que todo

lo que sucede en el mundo de Oz es una fantasía que Dorothy tiene tras golpearse la cabeza, y que es a través de esta que comenzará un atípico *coming of age* donde tendrá la oportunidad de afirmar su identidad. En esta nueva tierra donde ha llegado todos los hombres se encuentran dañados y carecen de un órgano esencial para la vida; por el lado contrario, son las mujeres quienes adquieren un rol de control y de toma de decisiones (Friedman, 1996: 25-26) siendo Glinda (Billie Burke) y la Bruja Malvada del Oeste (Margaret Hamilton) los posibles modelos a seguir para Dorothy.

Basados en diversas lecturas es posible entender a *The Wizard of Oz* como el viaje que tiene Dorothy para confrontar su propia sexualidad en donde cada una de las mujeres en posiciones de poder representa una mirada arquetípica del lesbianismo (Glinda=mujer feminizada y la Bruja=mujer masculinizada) mismas que pueden ser vistas como modelos



Se debe partir del entendido de que todo lo que sucede en el mundo de Oz es una fantasía que Dorothy tiene tras golpearse la cabeza, y que es a través de esta que comenzará un atípico *coming of age*”.

a seguir para Dorothy, o bien, como un primer interés afectivo (Doty, 2000: 54).

Al hablar de una posibilidad homosexual masculina en *The Wizard of Oz* es necesario observar el modo en que “los amigos de Dorothy” son representados en el relato. Por un lado tenemos al Espantapájaros (Ray Bolger) quien es introducido como el único interés romántico en potencia dentro de una película donde la orientación sexual de todos los personajes es asumida como heterosexual debido a la mirada hegemónica con la que es observada.

El Espantapájaros tiene actitudes y deferencias con Dorothy que podrían sugerir un tipo de atracción, sin embargo, tiene exactamente los mismos comportamientos con el resto de sus compañeros en distintas ocasiones; es el mismo Espantapájaros en su introducción al relato quien le comenta a la joven que una persona puede elegir cualquiera de los dos caminos (refiriéndose a una bifurcación en el camino amarillo) y que ambos estarían bien. De nueva cuenta se puede aludir directamente con estas líneas al viaje interno de Dorothy, pero también hacia una bisexualidad en potencia por parte del personaje.

El Hombre de Hojalata (Jack Haley) se nos presenta como un varón incapaz de comunicar sus emociones o de involucrarse románticamente con alguien debido a que carece de corazón.

---

Páginas 80 y 81: Frame de *The Wizard of Oz*  
(Victor Fleming, 1939)

---





Es con estas características que se deja ver la masculinidad hegemónica en donde un hombre heterosexual no debe mostrar sus sentimientos y mucho menos poseer un corazón, pues eso le restaría virilidad. Lo que lleva al último amigo de Dorothy: el León Cobarde (Bert Lahr).

La imagen con la cual conocemos a este personaje inspira todo menos miedo o coraje; a pesar de ser considerado el animal más poderoso carece de toda valía debido a que no tiene valentía. El León, posteriormente, cantará sobre las dificultades que implica ser un *sissy*, cuya traducción hace referencia a alguien tímido o sensible, pero el término ha sido

empleado a lo largo de la historia para referirse a manera de insulto contra un hombre homosexual. En la parte final del filme se podrá apreciar a este personaje ataviado de listones en su melena haciéndolo todavía más femenino a pesar de haber encontrado su valor.

Con esto se puede mostrar el modo en que los acompañantes de Dorothy pertenecen a una diversidad peculiar, una que es cobijada por una figura femenina y que representa de manera directa la complicidad y entendimiento entre minorías.



### Algunos comentarios finales

Cada uno de los elementos presentados constituye un estudio a desarrollar en potencia y también ejemplifica la diversidad de lecturas que pueden atravesar un musical que se ha consolidado como una de las cintas más memorables y queridas de la historia. Conocer y analizar un producto cultural desde una perspectiva que no sea hegemónica siempre arrojará como resultado la visibilidad de realidades poco exploradas a las que se les niega la mirada.

*The Wizard of Oz* constituye una parte fundamental de la cultura *queer*, desde la estética *camp* que crearon para Oz, hasta el icónico tema “Somewhere over the rainbow” que ha sido tomado como himno dentro del colectivo LGBT+. Se trata de un relato sobre hallar aquello que se ha perdido, de afirmar lo que uno es ante el resto, y sobre todo,

de poder encontrar (y elegir) tu hogar aunque se encuentre más allá del arcoíris.

### BIBLIOGRAFÍA

- DOTY, A. (1993). *Making things perfectly queer: interpreting mass culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- DOTY, A. (2000). *Flaming classics. Queering the film canon*. Nueva York: Routledge.
- DYER, R. (2004). *Heavenly Bodies: Film stars and society*. Nueva York: Routledge.
- FRIEDMAN, B. (1996). “Relinquishing Oz: every girls anti-adventure story” en *Michigan quarterly review* (Winter, 1996).

Frame de *The Wizard of Oz*  
(Victor Fleming, 1939)







# LA OTRA LÓGICA *QUEER* *del cine musical*

## **Sinopsis:**

El cine musical rompe con el realismo cinematográfico pues es una serie premeditada de paradojas y situaciones. En este artículo invita a ver el mundo desde una lógica *queer* y se analiza la relatividad de los géneros asociados a la sexualidad en la sociedad contemporánea, a partir del filme musical como género.

## **Lo *queer* del musical**

El cine musical tiene como razón de ser la ruptura con el realismo cinematográfico. Como quiera que se defina, el musical es una serie premeditada de paradojas que invita a ver el mundo

desde una lógica *queer* (oblicua, extraña, no convencional), que puede equivaler a una mirada o lógica alternativa del mundo, desde la que pueda enfocarse cualquier fenómeno natural o social.

La primeras definiciones de *queer* dejaron ver una cercanía con movimientos de reivindicación gay, luego se fue expandiendo para preguntarnos no convencionalmente acerca de por qué consideramos algo “normal”, o por qué y cómo vemos, definimos, representamos, contamos o pensamos algunas personas, objetos o situaciones, con esa categoría normativa.

Lo *queer* cuestiona lo “natural” porque hace evidente que no hay algo neu-

tral o puramente objetivo. Lo *queer* nos hace pensar en qué dejamos fuera de un concepto cuando reivindicamos un postura sin cuestionarla. Lo *queer* es propio de alguna alternativa para ver el mundo.

Si extendemos esta consideración al cine, diríamos que lo común y más reproducido de la forma narrativa fílmica es la fórmula convencional de representación, en la que se cuenta una historia con criterio de “realismo” en la que una serie de personajes lleva a cabo acciones en un contexto definido.

Si esta forma se repite y nos acostumbramos a ella, podríamos considerarla como propio del cine -y de la tv- es decir, la historia oficial de contar una historia, algo convencional.

En el cine musical la lógica es diferente, *queer*. Luego de dar la introducción de episodios o secuencias en donde en vez de hablar, el personaje canta; en vez de caminar o correr, el protagonista baila y sincroniza sus movimientos con los de otros personajes y algún ritmo musical.

A este otro cine le llamamos *musical*, y nos propone opciones no convencionales de apreciar una narración, expresa emociones y actitudes sumando otros recursos y además permite preguntarnos qué es lo realista y qué no, por lo que podríamos considerar que responde a una lógica *queer*.

### Tipos y grados de musical

El musical es un filme que contiene una proporción significativa de números que son imposibles o persistentemente contradictorios en relación al discurso realista de la narrativa. Los números musicales pueden ser también actuaciones coreografiadas y ensayadas con un efecto, combinando el elemento de lo imposible con transiciones entre la historia narrada y las interpretaciones de canciones o números de baile.

El efecto de esos elementos es diverso. Puede apoyar la línea narrativa, desarrollar una idea de la historia, suspender o detener la secuencia de los eventos estableciendo una pausa o descanso en la historia, puede adelantar los eventos y provocar el desarrollo de otras acciones, entre otros.

Así, podríamos pensar en que dentro de los elementos del musical, por ejemplo una canción, la letra de la misma

puede apoyar lo que nos han contado, puedo exponer una idea o situación, puede revelar alguna información importante para entender lo que sigue.

El recurso narrativo principal del cine musical es la introducción de música con bailes en cuadros coreografiados, que según su grado de relación con la trama, muestra al espectador un planteamiento novedoso y crítico de alguna situación común o relevante



Puede apoyar la línea narrativa, desarrollar una idea de la historia, suspender o detener la secuencia de los eventos”.



Frame de la película *The Rocky Horror Picture Show* (Dir. Jim Sharman, 1975).

en el momento histórico al que alude y en el que se produce.

Por su relación con la trama, los musicales se clasifican como de *integración*, porque se asimilan con los eventos que se cuentan, desarrollan aspectos de la historia, la causan, la detienen o la explican. O como *agregación*, es decir, aumentan las secuencias de la historia con números que muestran destrezas técnicas (de movimientos de cámara, de edición, de recursos o ángulos de cámara, iluminación o decorado); de destreza de los actores como cantantes o bailarines; en números individuales, en parejas, en grupos numerosos en los que se destaca la coreografía, la perfección y nitidez de todo con un toque más bien idealizado, nun-

ca realista, aunque el contexto no sea siempre el más afín con la música.

Los musicales pueden estar orientados a la espectacularización de algunos elementos de la historia o bien estarlo a la integración de los números musicales (coreografías y cantos) con el desarrollo de la narración.

La clave para distinguirlos es fijarse si el momento musical hace avanzar la historia o es una pausa dramática para apreciar algún talento de los actores.

Por lo general, estos momentos musicales no representan problemas narrativos, sino que los simplifican al hacer muy evidentes las emociones o las intenciones de los personajes en ellos. Por eso, debemos poner atención a los roles que se representan.

### Un género para abordar el género

Los musicales presentan convenciones narrativas. Como género cinematográfico originado en la década de los treinta en Hollywood, el musical está marcado por visiones normadas desde una perspectiva de roles tradicionales: la mujer como atractivo visual, el romance como centro de la vida, la idealización del presente adverso del que se escapa por ensoñaciones (número musicales) o con emociones que tratan de revertir las condiciones dolorosas o miserables.

El amor heterosexual domina en los musicales tradicionales. Hoy en día, el panorama de los estudios de género cuestiona y acota el sistema binario

mujer/hombre, femenino/masculino, sexo/género, así como otras oposiciones asociadas, y el cine musical aporta esa mirada diversa para evidenciar la diferencia y la inclusión de género.

Si recordamos cómo debía ser el galán bailarín y su bella compañera y los vemos a la distancia, no hay modo de que ese modelo sea el único válido. Si sobre de ello oponemos la alternativa que otro momento musical de un filme más contemporáneo nos ofrece, veremos el efecto reflexivo que provoca.

Así, ante la imposibilidad de establecer unívocamente cuáles son las características del género como constructo social, el momento musical en la película *They/Them* (Dir. John Logan,



Frame de la película *They/Them* (Dir. John Logan, 2022).

USA, 2022), por poner un ejemplo, hace evidente la permeabilidad performativa de los comportamientos, los gestos, el vestuario y remarca la importancia de la música y el baile como maneras *queer* de expresión autoafirmativa y empoderante de las subjetividades representadas en la historia.

*They/Them* puede considerarse como musical porque contiene elementos del género: un grupo de personas insertan en un espacio y en un tiempo, que entran al escenario con un motivo, se transforman y al final son otros.

Aunque esta cinta no pretende resolver el problema, complejo y multidimensional, del género o las actitudes misóginas u homofóbicas de algunos personajes en la cinta, *They/Them* logra poner en claro que los “no convencionales” tienen un punto de vista igualmente valioso que los “hegemónicos”.

En otro momento de la historia, se combinan otros géneros para anotar más diferencias, por ejemplo, la forma en la que un hombre débil físicamente recibe el apoyo para enfrentar un obstáculo de un mujer más fuerte, etcétera.

## Conclusión

El musical *queer* nos permite ver de otro modo lo que nos rodea porque a través de su ruptura con la lógica provoca una reflexión emotiva sobre el mundo. En estricto sentido, el cine es musical y *queer* en sí mismo.

El cine como una serie de secuencias para narrar una historia con imágenes, siempre estuvo sincronizado

con la música pero el musical *queer* representa un intensificador de las emociones, las ideas o las reflexiones que puede comunicar la imagen en movimiento.

## LECTURAS RECOMENDADAS

- BAL, Mieke. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- BRAUDY, Leon and Marshal Cohen (2015). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. London: Oxford University Press.
- BUTLER, Judith (2021). *Deshacer el género*. Madrid: Paidós.
- GABARROT, Mariana (2022). *ABC de Género. Nociones mínimas para discutir el tema*. México: Lumen.
- ROOF, Judith (2016). *What Gender is, What Gender Does*. University of Minnesota Press.
- STEVEN Cohen (2002). *Hollywood musicals. The film reader*. In focus: Routledge Film Readers.
- They/Them*. Dir. John Logam, BlumHouse Productions. Peacock, EUA, 2022, 104 min.
- VA. *Gender Identity*. Términos de <https://www.npr.org/2021/06/02/996319297/gender-identity-pronouns-expression-guide-lgbtq>
- VALLES Calatrava, J. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada (España): Alhulia.







**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Dr. Enrique Graue Wiechers  
RECTOR

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas  
SECRETARIO GENERAL

Mtro. Hugo Concha Cantú  
ABOGADO GENERAL

Dr. Luis Álvarez Icaza Longoria  
SECRETARIO ADMINISTRATIVO

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda  
SECRETARIA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo  
SECRETARIO DE PREVENCIÓN Y SEGURIDAD UNIVERSITARIA

Mtro. Néstor Martínez Cristo  
DIRECTOR GENERAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL



**ESCUELA NACIONAL  
COLEGIO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES**

Dr. Benjamín Barajas Sánchez  
DIRECTOR GENERAL

Lic. Mayra Monsalvo Carmona  
SECRETARIA GENERAL

Lic. María Elena Juárez Sánchez  
SECRETARIA ACADÉMICA

Lic. Rocío Carrillo Camargo  
SECRETARIA ADMINISTRATIVA

QBP. Taurino Marroquín Cristóbal  
SECRETARIO DE SERVICIOS DE APOYO AL APRENDIZAJE


Mtra. Dulce María Santillán Reyes  
SECRETARIA DE PLANEACIÓN

Mtro. José Alfredo Núñez Toledo  
SECRETARIO ESTUDIANTIL

Mtra. Araceli Mejía Olguín  
SECRETARIA DE PROGRAMAS INSTITUCIONALES

Lic. Héctor Baca Espinoza  
SECRETARIO DE COMUNICACIÓN INSTITUCIONAL

Ing. Armando Rodríguez Arguijo  
SECRETARIO DE INFORMÁTICA



que habla de *El cine musical*, se terminó de imprimir en junio de 2023, en los talleres de la Imprenta de la Dirección General del CCH, Monrovia 1002, Portales Sur, CP 03300. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Mrs Eaves, Garamond Premier Pro y Valentina. Los interiores fueron impresos en papel couché de 120 grs. y los forros en cartulina sulfatada de 12 pts. La impresión se realizó en offset.