

La canción en el cine mexicano: Una mirada panorámica y 5 estudios de caso

The song in Mexican cinema: A panoramic overview and 5 case studies

LAURO ZAVALA

Profesor Investigador, Doctorado en Humanidades, UAM Xochimilco
zavala38@hotmail.com

ROCÍO GONZÁLEZ DE ARCE

Estudiante del Doctorado en Humanidades, UAM Xochimilco
chioglezarce@hotmail.com

VIRIDIANA MARTÍNEZ

Estudiante del Doctorado en Humanidades, UAM Xochimilco
viridianamartinezmarin@gmail.com

AXEL GARCÍA-ANCIRA

Estudiante del Doctorado en Humanidades, UAM Xochimilco
axeluam@gmail.com

MIGUEL JARAMILLO

Estudiante del Doctorado en Humanidades, UAM Xochimilco
mjaramillo@centro.edu.mx

PAULO CORREA

Estudiante del Doctorado en Humanidades, UAM Xochimilco
paulo.correa@milenio.com

Resumen: Al estudiar la literatura especializada sobre el cine mexicano llama la atención el hecho de que la canción popular no sólo ha sido ignorada, sino incluso considerada como prescindible en el análisis de las películas canónicas. Sin embargo, al observar su función estructural en términos genológicos y en el microanálisis de secuencias específicas, las canciones populares se revelan como un elemento necesario para dar consistencia a la estructura narrativa en el cine de ficción y en el cine documental, y cuya presencia es imprescindible en el conjunto de las películas estudiadas. El artículo se inicia con una mirada panorámica a la función estructural que cumple la canción en el cine mexicano clásico, y se continúa con el estudio de una canción estratégica en una película perteneciente a ese mismo periodo. Los siguientes análisis corresponden a diversas canciones populares presentes en películas de ficción y documental durante las décadas de 1960, 1980 y 2000.

Palabras clave: Canción popular; Cine mexicano; Función narrativa; Subtexto musical

MusiMid

Revista Brasileira de
Estudos em Música e Mídia

*Brazilian Journal of
Music and Media Studies*

ISSN: 2675-3944

www.musimid.mus.br/revistamusimid

Abstract: When studying the specialized literature on Mexican cinema, it is striking that popular song has not only been ignored, but even considered dispensable in the analysis of canonical films. However, when observing their structural function in genological terms and in the microanalysis of specific sequences, popular songs are revealed as a necessary element to give consistency to the narrative structure in fiction and documentary films, and whose presence is essential in all the films studied. The article begins with a panoramic look at the structural function that the song fulfills in classic Mexican cinema, and continues with the study of a strategic song in a film belonging to that same period. The following analyses correspond to various popular songs found in fiction and documentary films during the 1960s, 1980s, and 2000s.

Keywords: Popular song; Mexican cinema; Narrative kernels; Musical subtexts

Texto submetido em / Submitted on:
27 Set 2020

Aprovado em / Approved on:
12 Dez 2020

Introducción

Al estudiar la literatura especializada sobre el cine mexicano llama la atención el hecho de que la canción popular ha sido ignorada e incluso considerada prescindible en el análisis de las películas canónicas. Sin embargo, al observar su función estructural en términos genológicos y en el microanálisis de secuencias específicas, las canciones populares se revelan como un elemento necesario para dar consistencia a la estructura narrativa en el cine de ficción y en el cine documental, y cuya presencia es imprescindible en el conjunto de las películas estudiadas¹.

Las secciones de este trabajo están organizadas siguiendo el orden cronológico del *corpus* estudiado. El artículo se inicia con una mirada panorámica a la función estructural que cumple la canción en el cine mexicano clásico, y se continúa con el estudio de una canción estratégica en una película perteneciente a ese mismo periodo. Los siguientes análisis corresponden a diversas canciones populares presentes en películas de ficción y documental durante las décadas de 1960, 1980 y 2000.

Debido al espacio disponible, en lo que sigue se han suprimido las sinopsis de cada película, las descripciones de secuencias y los correspondientes *découpages* por planos para dar espacio a la argumentación central y presentar las conclusiones de los análisis.

En cada trabajo se han utilizado herramientas de análisis pertinentes para el estudio de cada caso. En la primera sección se señala cuál es la función estructural que cumple la presencia de las canciones en el cine mexicano clásico; el siguiente trabajo es un análisis del subtexto implícito en una secuencia clave de ese mismo periodo; en el tercero se estudia la polisémica función genológica de una balada romántica; en el cuarto se muestra cómo las canciones pueden dar voz a los que no tienen voz en la sociedad mexicana; en el quinto se muestra cómo la canción es el marco que permite cruzar diversas fronteras de la memoria personal y colectiva, y en el sexto se estudia la naturaleza reivindicativa de la canción popular y su registro puntual en un documental etnográfico.

Esperamos que estas aproximaciones contribuyan a revalorar las funciones formales, estructurales e ideológicas que cumplen las canciones en el cine mexicano.

1. La función narrativa de la canción popular en el cine mexicano clásico

En lo que sigue se sostiene que las canciones populares cumplen una función estructural en la organización narrativa de las películas de la Época de Oro del cine

¹ En lo que sigue se presenta un trabajo en coautoría derivado del Seminario de Teoría del Cine que forma parte del Doctorado en Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana (Unidad Xochimilco), en la Ciudad de México.

mexicano (1936-1957), en contraposición a la creencia generalizada de que estas canciones son prescindibles y meramente decorativas. En su ensayo sobre el cine protagonizado por Pedro Infante, Carlos Monsiváis afirma que este cine "usa las canciones para *distraer* a los espectadores de las tramas" (Monsiváis 2008, 67).

Al estudiar la presencia de estas canciones se puede observar que el mismo hecho de cantar es un acto performativo que con frecuencia define el momento en el que se toma una decisión ante un dilema moral (Cohen 2005; Rivera 2013), y al mismo tiempo establece un núcleo narrativo (Barthes 1966) que desencadena la resolución dramática de la secuencia (o de la película como totalidad).

El cine de este periodo es marcadamente musical, y las canciones están presentes en el melodrama, el cine de rumberas, la comedia, la comedia romántica, la comedia ranchera, el cine revolucionario y el *melonoir*. En este breve espacio me detendré en algunas películas canónicas protagonizadas por Pedro Infante, quien falleció en 1957 pero cuyas canciones se siguen transmitiendo por radio en todos los países de la región latinoamericana y entre el público de habla hispana en Estados Unidos.

En las películas protagonizadas por Pedro Infante, con frecuencia las canciones que él mismo interpreta están ligadas a la declaración de una verdad narrativa que sólo conoce el espectador, pero que es ignorada por uno de los personajes, lo que crea un suspenso narrativo que se suele resolver en la secuencia final. Esta situación se produce por la presencia de una confusión de identidad similar a las que también aparecen en las comedias protagonizadas por Germán Valdés Tin Tan (y en la estructura hitchcockiana del *Hombre equivocado*).

Esta confusión de identidad desaparece en el momento en el que el personaje canta, precisamente porque los espectadores conocemos cuál es la verdadera identidad del protagonista. En *Escuela de vagabundos* sabemos que la atractiva hija de un hombre rico (la actriz Miroslava Stern) no se ha enamorado de un vagabundo, sino de un joven millonario (que le declara su amor cantándole al oído), aunque ella todavía no conoce su verdadera identidad.

En la fiesta de compromiso de *Dos tipos de cuidado* asistimos al violento enfrentamiento de los mejores amigos (Jorge Bueno y Pedro Malo) que improvisan coplas acompañados por una guitarra. Pedro vive con la muchacha para que ella no quede con un hijo sin padre, pero nadie en el pueblo (incluyendo a Jorge, que era su novio) conoce esta verdad.

En *Angelitos negros* sabemos que la nana negra de la altanera esposa de Pedro en realidad es su abnegada madre, lo que explica por qué la esposa da a luz una hija de raza negra. La complicidad con los espectadores se cumple cuando Pedro canta amorosamente "Píntame angelitos negros".

En *Pablo y Carolina* sabemos que la atracción que Pablo siente por su compañero en la obra de teatro se debe a que en realidad es una mujer (Carolina) disfrazada de hombre como parte de la pieza teatral en la que ambos participan.

En todos los casos, el momento en el que se canta la canción central de la historia es un momento epifánico, pues contiene una declaración amorosa (dirigida a la mujer amada o a la propia hija). La canción, en estos casos, es el vehículo para declarar una verdad de clase (el pobre no es tan pobre), una verdad de raza (la nana de raza negra es la madre de la mujer que la desprecia) o una verdad de género (el compañero de trabajo en realidad es una dulce compañera que también se ha enamorado del protagonista).

En otros casos, como en la fiesta de compromiso de *Dos tipos de cuidado* o en la cantina de *Allá en el Rancho Grande*, las coplas improvisadas durante un duelo de guitarras generan una serie de afrentas cuyo tono va subiendo hasta retar al rival en amores a un duelo final. En *Allá en el Rancho Grande* uno de los duelistas deja de cantar, iniciando un reto: "¡Eso que me has dicho en verso ahora me lo vas a sostener en prosa!" En *Dos tipos de cuidado* una invitada a la fiesta grita, asustada: "¡Que alguien los detenga porque éstos se van a matar!"

En el conjunto de la película, la secuencia donde se interpreta una canción en el cine de géneros clásicos puede ser una advertencia, una provocación o una declaración de amor. En otros casos, la función de la canción es un comentario dirigido a un personaje particular, a los demás personajes o al espectador, pero esta interpretación musical no afecta el sentido de la trama. En estos casos la canción puede ser una recomendación, un acto lúdico o una declaración de principios.

Por ejemplo, la canción es una advertencia en *Sed de amor*; una recomendación en *Aventurera*; una provocación en *Allá en el Rancho Grande*; una declaración de amor en *Enamorada*, *El rey del barrio* y *Escuela de vagabundos*; un acto lúdico en *Calabacitas tiernas* o una declaración de principios en *El inocente*.

La función narrativa de las canciones se puede observar en películas con dominante de melodrama (*Las abandonadas*; *Nosotros los pobres*; *La mujer del puerto*; *Angelitos negros*); musical de rumberas (*Aventurera*); musical ranchero (*Allá en el Rancho Grande*); comedia (*El rey del barrio*; *Músico, poeta y loco*), y comedia romántica (*El inocente*; *Escuela de vagabundos*; *Pablo y Carolina*; *Enamorada*) y muchas otras.

En estas películas la canción siempre es el vehículo para decir la verdad o para exigir que se diga la verdad. Se trata de una verdad moral que confirma lo que los espectadores sabemos pero que es ignorado por otro personaje, con frecuencia la mujer a la que se canta. La canción anuncia el momento epifánico en el que la verdad será revelada a la mujer para lograr el encuentro amoroso, la boda deseada o la reconciliación de clase, raza o género.

El momento en el que se canta la canción es un momento paradójico, pues todo lo que se dice en ella es verdad, pero la letra no revela *toda* la verdad. Los espectadores (y el intérprete) conocemos lo que la canción no dice, y que será revelado en la secuencia final.

La canción es un momento de complicidad entre el intérprete y el espectador, y por eso en algunas ocasiones el intérprete dirige un guiño hacia la cámara (como en *Calabacitas tiernas* o *Había una vez un marido*).

Estas secuencias suelen estar construidas con un montaje homofónico, es decir, que sigue el ritmo de la música (Walker 2011), una puesta en escena apoyada en el campo-contracampo (Mercado 2011) y un punto de vista de la cámara que compromete a uno de los personajes (Branigan 2003).

El montaje, al seguir el ritmo de la música, establece la secuencia como parte del *cine de los sentidos* (en contraste con el cine narrativo, al que pertenece el resto de la película). En estas secuencias el sonido no acompaña las imágenes, sino que las imágenes acompañan al sonido.

En los últimos veinte años el cine mexicano prácticamente no tiene películas de carácter musical, con excepción de *Qué le dijiste a Dios* (2014), construido a partir de canciones compuestas por Juan Gabriel. El lugar natural de las canciones se encuentra en las películas o series de reconstrucción biográfica ficcionalizada de cantantes, actores o actrices (Gloria Trevi, Luis Miguel, José José, Silvia Pina, Juan Gabriel, Alejandra Guzmán y Pedro Infante), donde la canción popular también está integrada a la estructura narrativa de la trama.

2. ¡Oigan, señores, el tren! La canción popular como alegoría nacional en *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1951)

El presente análisis tiene como centro la canción popular *El tren* que se escucha en dos momentos distintos de la película mexicana *Víctimas del Pecado* (Emilio Fernández, 1951). A través del microanálisis de esas dos secuencias, se identifica: a) la relación de la canción (música y letra) con la imagen, la puesta en escena y el montaje; b) las funciones narrativas y estructurales que la canción cumple dentro del filme; c) el papel que juega en la configuración de la película como un melodrama musical y d) la manera en que contribuye al sentido implícito de las secuencias y de la cinta misma.

El argumento de la cinta puede resumirse como sigue: Habiendo perdido su trabajo como bailarina del *Cabaret Changoo*, Violeta se prostituye en la zona roja de Nonoalco para mantener a su hijo adoptivo: un niño abandonado -en un bote de basura a los pies del Monumento a la Revolución- por una de sus compañeras, a quien Rodolfo -padre del niño- obliga a deshacerse del bebé. Cuando Violeta conoce a Santiago se va a

trabajar con él a su cabaret, La Máquina Loca. Violeta y Santiago se enamoran y forman, junto con el niño, una familia. Todo parece ir bien hasta que Rodolfo los encuentra y comienza a amenazarlos. Santiago lo enfrenta, pero Rodolfo lo asesina y rapta al niño. Entonces Violeta asesina a Rodolfo y es encarcelada. El niño vive en las calles hasta que el director de la cárcel se conmueve e intercede por Violeta ante el Presidente de la República. Violeta es liberada por decreto presidencial y se aleja feliz con su hijo.

Las dos secuencias en que se escucha la canción *El tren*, y que son estudiadas aquí, son: 1) el momento en que Rodolfo conoce a Violeta, cuando una noche pasa, seguido de un mariachi, por la calle donde ella se prostituye y termina ofreciéndole trabajo en La Máquina Loca; y 2) el momento en el que Santiago es asesinado por Rodolfo, y Violeta llora sobre su cuerpo, que queda tendido sobre las vías de Nonoalco.

La canción popular que se escucha en estas dos secuencias tiene por título *El tren*. Se trata de un son abajeño, mariachero, que data de la primera mitad del siglo XIX y que, a la letra, dice:

¡Oigan, señores, el tren! / ¡Qué lejos me va llevando! / ¡Oigan los silbidos que echa / cuando ya va caminando! / ¡Oigan y oigan, señores! / ¡Oigan el tren caminar! / El que se lleva a los hombres / a las orillas del mar. / Al pasar por "Zapotilte" / me dijo una muy bonita, / "¿Qué dice, señor, me lleva? / Ya tengo mi maletita." / "Señora, no me la llevo, / porque tengo a quién llevar." / Hasta lloraba la ingrata, / porque se quería enganchar.

La alternancia de métricas ternarias (3/4) y binarias compuestas (6/8), así como los cambios en el *andamento* y las dinámicas de la interpretación traducen musicalmente la idea del avance de un tren, por momentos rápido, por momentos más lento. Además, todos los instrumentos colaboran para imitar una locomotora de vapor. A esto se suman las voces de los mariachis que al inicio cantan repetidamente "váaaamonooooos", típico pregón de los garroteros ferroviarios que anunciaba la partida del tren. Así pues, este son no sólo se refiere literalmente a un tren, sino que musicalmente lo alegoriza. Pero ¿cuál es la relación que guarda este tren alegórico con los otros elementos del lenguaje cinematográfico?

2.1 "El tren" y su relación con la puesta en escena, la imagen y el montaje

"El tren" y su carga alegórica determinan los demás elementos formales de las secuencias. La imagen al inicio de la primera secuencia, por ejemplo, se caracteriza por un aguzamiento que traduce visualmente el dinamismo del tren. La composición contribuye a asemejar la calle con una estación ferroviaria, con las sexoservidoras y Violeta haciendo de pasajeras que esperan en el andén. La puesta en escena asimila el recorrido de Santiago y de los músicos a lo largo de la calle con la llegada a la estación de una locomotora seguida de sus vagones. El cigarrillo que lleva en la boca Santiago evoca la chimenea de una locomotora de vapor. El hombre viste, además, prendas propias del

atuendo de los ferrocarrileros: pantalones y camisola de mezclilla y una pañoleta al cuello. Los diez músicos que caminan detrás de Santiago se presentan como los vagones del tren. La alegoría ferroviaria se refuerza cuando el convoy abandona la calle y, en disolvencia, atraviesa las vías del patio de maniobras de Nonoalco para llegar a la estación terminal: el *Cabaret La Máquina Loca*.

Este sistema de metáforas se continúa en la segunda secuencia cuando se asimila la muerte de Santiago sobre las vías con un tren que se aleja mientras inicia de nuevo la canción "¡Váamonoos!" Por otra parte, los cortes de edición no corresponden métricamente a la canción. El montaje sigue más bien la lógica de la letra del son, que se va ilustrando con imágenes. El uso de tomas sostenidas hace referencia a vistas como *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat* (Auguste Lumière y Louis Lumière, 1896).

2.2 El tren y su función narrativa y estructural

Estructuralmente, *El tren* puede considerarse como un marcador incoativo y terminativo de toda una subtrama de la película: aquella que narra la relación entre Violeta y Santiago. En la primera secuencia la canción funciona como presentación y descripción del personaje de Santiago, y contribuye narrativamente a configurarlo alegóricamente como una locomotora. En la segunda secuencia, *El tren*, convertido en *leitmotif*, cumple una función narrativa al alegorizar la muerte de Santiago.

2.3 El tren y el melodrama musical mexicano

Víctimas del pecado es un ejemplo de melodrama musical en el que las canciones populares (mambos, sonos, guajiras, danzones) no sólo se encuentran insertas en la historia para cumplir funciones narrativas y dramáticas, sino que constituyen la estructura que organiza la totalidad del filme. Extrapolando la alegoría del tren es posible pensar *Víctimas del pecado* -y el melodrama musical mexicano en general- como un tren narrativo que se constituye precisamente a partir de los vagones musicales que lo integran y no, como se ha considerado a menudo, a pesar de ellos.

2.4 El tren y el subtexto de *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1951)

La lectura subtextual de las secuencias pasa, sin duda, por la alegoría ferroviaria que introduce la canción "El tren". Desde una lectura sociopolítica, Violeta y su hijo alegorizan una sociedad mexicana desposeída y abandonada a los embates de la modernidad desarticuladora de la identidad nacional, alegorizada, a su vez, por el "cinturita" Rodolfo quien, no por casualidad, es un pachuco que habla *spanglish* y baila

swing. A la figura de Rodolfo se opone la máquina loca² de Santiago. Este último alegoriza la mexicanidad y la promesa revolucionaria de bienestar y justicia social, pues no en vano es presentado a través de *El tren*, una canción popular mexicana que recoge toda la carga simbólica del ferrocarril. La muerte de Santiago a manos de Rodolfo significa, entonces, el truncamiento de la promesa revolucionaria de progreso nacionalista; mientras que la muerte de Santiago a manos de Violeta propone una oposición a la modernidad. En este contexto, la intervención del Presidente de la República para liberar a Violeta de su encarcelamiento resume el planteamiento subtextual final de la película: la única salida viable para la sociedad mexicana son los gobiernos posrevolucionarios, que se autoproclamaban herederos y continuadores de las causas de la Revolución y los únicos capaces de conciliar progreso e identidad nacional.

3. Intertextualidad y utopía amorosa en *Sólo para ti* (Ícaro Cisneros 1966)

La llamada Época de Oro del cine mexicano llegaba a su fin en 1960. La industria fílmica se preocuparía por la introducción de la televisión y el posible desinterés del público por asistir a las salas de cine. La solución fue devolver su atención a los públicos. La explosión demográfica urbana aumentó "de 35 a 50.7 millones entre 1960 y 1970; una masa poblacional en la que predominan los jóvenes" (Dávalos; Cuik, 2011). Esto fue un factor fundamental para que la industria volviera su mirada a los jóvenes.

En el periodo de 1960 a 1968 el cine popular se concentró en el gusto juvenil. Para ello, el sistema de estrellas mexicano reunió un grupo de jóvenes que tenían tres características principales: cantaban, eran carismáticos y podían actuar. Nombres como Enrique Guzmán, César Costa, Alberto Vázquez y la figura femenina más importante, Angélica María, fueron los estelares en una serie de películas musicales de este período.

Los números musicales donde el personaje principal interpreta una canción es el elemento narrativo central que configura el género, ya sea comedia romántica o melodrama. Las canciones son parte del desarrollo narrativo y refieren al contexto cultural de la época. Podemos identificar algunos elementos semánticos del subgénero de *rock and roll*, ya sea como homenaje o en tono de parodia, como la jerga citadina hablada por los personajes, inspirada en parte por el movimiento *beatnik*. Otro elemento notable es que estas historias se desarrollan en las principales ciudades del país, como la Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey.

En este caso se aborda la función narrativa de la canción interpretada por Angélica María en la primera secuencia musical de *Sólo para ti* (Ícaro Cisneros, 1966). Esta

² La máquina loca es "en la historia militar de México, a la táctica de soltar una locomotora fuera de control y cargada con explosivos, contra blancos enemigos" (D. Marley, 2014, 206).

película puede ser considerada como parte de un género híbrido, donde simultáneamente se usa el *rock and roll pop* y se satiriza el movimiento de la *Onda* en México.

En esta comedia romántica de enredos, Angélica María es Elena Montero, una joven insegura que toma consulta con el analista Millán (Mauricio Garcés). Elena es decoradora, y debido a su trabajo viaja con frecuencia. Durante sus viajes conoce a 3 chicos, de los que cree enamorarse. Cada vez que algo importante le sucede, recurre a su analista en búsqueda de consejos. Durante un viaje a Monterrey conoce a Carlos (Julián Pastor), un muchacho adinerado que, a pesar de ser doctor en letras, física y biología, dominar 12 idiomas e impartir clases de cálculo diferencial e infinitesimal, está deprimido al ser subestimado por su padre.

En una de sus citas, Carlos lleva a Elena a conocer su laboratorio. Ahí le dice que las investigaciones lo distraen de los problemas con su padre. Ella le responde que no había conocido a alguien como él. Carlos le confiesa su amor y le agradece su ternura. La melodía se inicia mientras Carlos habla, y la música sube de volumen. Elena responde a través de su canción: *Es la biología tu pan de cada día / Es toda tu vida la sociología / Tú eres gran filólogo, enorme musicólogo / Pero no conoces ni un poquito de amor.*

Al ser una conversación, la cámara establece un campo - contracampo, en un montaje homofónico (Walker, 2015), donde la música guía el ritmo del montaje. El rostro de Carlos es enfocado en primer plano para enfatizar que escucha a Elena. Ella aparece en plano medio para que podamos observar sus gestos corporales al desplazarse jugando con los instrumentos del laboratorio, mientras continúa su canción: *Tú lees ecuaciones que comes por montones / Con fórmulas nucleares te calmas los pesares / Gran inventor atómico, un genio como químico / Pero no conoces ni un poquito de amor.*

La melodía con ritmo de polca enfatiza el juego que Elena establece. Mientras ella canta se produce magia en el laboratorio. Ella saca un conejo de un recipiente, saca una paloma blanca de otro y mezcla algunos polvos para producir un ramo de flores. Con esto, Elena muestra a Carlos que, a pesar de ser científico, el amor está más cercano a la magia. Elena le canta: *Para ti la luna es un simple satélite / Porque no conoces ni un poquito de amor.*

La función narrativa de la canción como respuesta de Elena ante la declaración amorosa establece la noción que ella tiene sobre el amor, no como un proceso metódico e intelectual cercano a la personalidad de Carlos, sino como un estado utópico que se genera por momentos mágicos y espontáneos, más cercanos al performance que ella hace para ilustrar su canción.

Esta función narrativa de la canción como planteamiento, respuesta o resolución de un conflicto amoroso, configura un imaginario sobre el amor juvenil, exaltado en la década de 1960 y corporeizado en Angélica María, caracterizado por una entrega pasional. Esta narrativa se relaciona intertextualmente con otras películas donde Angélica María

interpreta números musicales, tales como en la propuesta de la pieza *Te quiero, Te quiero, Te quiero* (Daniel Valdez Puertos, 2015), donde la función narrativa de la canción sobre un conflicto amoroso se vuelve el filme en sí mismo. Ahí Angélica María canta el tema *Yo que no vivo sin ti*, donde aparece físicamente igual a su versión juvenil de la década de 1960, con su característico corte de cabello con fleco, tal como en su rol en *Sólo para ti*. La música es el principal motivo de esta pieza: a través de una superposición de la voz y melodía musical se genera un eco que, conforme avanza la canción, deviene en un *delay*.

En este caso, podemos hablar de una composición homofónica, ya que los sonidos superpuestos guían a la imagen, también compuesta por capas de los colores violeta y azul que se imprimen sobre la silueta de la intérprete. El resultado es un desvanecimiento de sonido e imagen que se superponen, invocando un sueño surreal que habla sobre una desilusión amorosa. Este cortometraje funciona como un "cine de los sentidos" donde el sonido dirige a la imagen. El sonido no ilustra las imágenes, sino que se vuelve el motivo principal de desarrollo del filme. El cortometraje de Valdez funciona como un intertexto que se comunica con la construcción de un discurso sobre el amor juvenil como estado utópico, constituido en el cine de la década de 1960, reforzado por la relevancia de la función narrativa de las canciones interpretadas por Angélica María.

4. "Aquí huele a gueto encerrado": Barroquismo como voz de los sin voz en *¿Cómo ves?* de Paul Leduc

¿Cómo ves? (Paul Leduc 1985) es un filme que ha adquirido el estatus de mítico y de culto por los grupos de rock que participan en él (El Tri, Rockdrigo González, Jaime López, entre otros) y por el registro de una forma particular de representar al rock urbano y su relación con los sectores populares de la Ciudad de México. La canción en la cual se centra este apartado es "Aquí huele a gueto encerrado", de Jaime López, interpretada por Cecilia Toussaint.

La canción aparece entre el minuto 05:00 y el 06:15, en la tercera secuencia de la película. En el filme de Leduc, la versión utilizada aparentemente sólo fue grabada para la película.³ Es una cumbia con un estilo que combina un timbre rebelde y juvenil, con un estilo popular y "tropical", propio del género de las cumbias. Esta aparente contradicción, sin embargo, es muy bien resuelta por la eficacia de la pieza musical en sí misma, la cual, en su tensión dialéctica, permite una posible línea de interpretación de esta crítica película, tema que desarrollaremos más adelante.

³ En la investigación realizada para este artículo constatamos que no existe otra grabación de esta versión de la canción como parte de algún disco o sencillo.

La música en *¿Cómo ves?* funciona como descripción del estado de ánimo de los personajes en las distintas secuencias, y como una especie de *voz interna* que pone palabras a las situaciones, a veces narrando, a veces describiendo lo que se ve. Por ejemplo, la segunda secuencia, tras lo que podríamos considerar el prólogo, se abre con la letra de la canción de El Tri "Adicto al *rock and roll*", que dice: *Voy a platicarles lo que me pasó / El que quiera que oiga / Y el que no pues no / A mí no me importa quién me vaya a oír / Y no me interesa qué puedan decir, qué puedan decir.*

Esta letra puede interpretarse como una voz narradora en primera persona, mientras que *Aquí huele a gueto encerrado*, parece una descripción que permite niveles de profundidad en un contrapunteo con las descripciones de la cámara y de los personajes, los cuales no interactúan entre ellos, permanecen en silencio. Ante personajes que son casi mudos, esta canción, así como las secuencias de inicio y cierre de la película, parecen ocupar el vacío que deja la falta de diálogos, y lo hacen con la recuperación de un habla popular que excede el nivel de verosimilitud de la mayoría de las películas de la época, e incluso de las más actuales.⁴

Es necesario agregar que, por el propio género musical de la cumbia, y sumado a los localismos del léxico, es muy probable que la letra pase casi por completo desapercibida para la mayoría de las audiencias, quienes la oirían como un sonido más que posibilita la credibilidad del ambiente sugerido por el enunciador implícito.⁵ También nos permite reflexionar sobre si la apuesta es hacia un espectador ideal que sea capaz de descifrar el significado de estas palabras, o bien, a mantener el sentido hermético del habla popular como un aspecto significativo en sí mismo. Nuestra propuesta en este análisis es que la letra es más que un arbitrario juego de palabras que convive armónicamente con otros elementos del lenguaje audiovisual en la propuesta discursiva del filme.

Reproducimos el fragmento de la canción en la escena que anteriormente hemos descrito:

Ciento catorce balazos de mauser / y cuchilladas, la fusca en la lengua / Y aunque le pases al piso la jerga / siento en el tuétano ríos de sangre / Uses mezclilla o tacuche bien suave / seas fulano, zutano o mengano / casques caliche o un buen castellán / seas panchito, cholillo o tirante / tengas la lana o no tengas ni un clavo / seas Chachita o un pinche don nadie / o el Pepe el Toro que ya en paz descanse / Mi buen, aquí huele a gueto encerrado / No importa, aquí huele a gueto encerrado / Paisano, aquí huele a gueto encerrado

La canción anticipa de alguna manera lo que pasará en la laberíntica trama: una serie de asaltos que culminan con la detención de varios jóvenes del asentamiento,

⁴ Baste ver la fallida forma de representación del habla popular en *Nuevo Orden* (Michel Franco, 2020).

⁵ Incluso el propio título y estribillo de la canción es fácilmente confundible con la expresión "gato encerrado", juego de palabras que implica que hay algo sospechoso o turbio en el asunto, y que también puede conducir al espectador a establecer conjeturas que coinciden con la resolución del filme, donde un policía corrupto entrega dinero para incriminar a inocentes.

incluyendo al protagonista. Otra señal que nos brinda luces para la interpretación relacionada con el filme es que en la versión original de esta canción, de Jaime López, no se hace referencia alguna a los personajes Pepe el Toro o Chachita, protagonistas de la película mexicana representante del Cine de Oro por antonomasia: *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1948). La versión cantada por Toussaint encuentra en personajes del cine una forma de aludir a los sectores populares.

Para dejar en claro las posibles conexiones entre el argumento y la letra de la canción, es necesario describir brevemente lo que ocurre en *¿Cómo ves?* con respecto al joven, su personaje central. Tras una serie de peripecias, donde vemos al joven interpretado por Roberto Sosa realizando varios trabajos y vagabundeando con una pandilla, se muestra su distanciamiento ante los violentos atracos que este grupo realiza.

En la escena clímax del filme, el muchacho se encuentra en su vivienda escuchando música con unos audífonos, cuando un grupo de provocadores irrumpe violentamente con armas de fuego en una fiesta popular del barrio. No obstante, al llegar la policía, ésta no detiene a los criminales, sino a habitantes inocentes de la ciudad perdida, incluyendo al joven interpretado por Sosa. En la siguiente secuencia los jóvenes, con heridas en el rostro, son presentados en un interrogatorio -en lo que parece ser un teatro o auditorio- y la policía pregunta por las armas de los atracos que, evidentemente, ellos no han cometido.

Ahora podemos ver algunas relaciones entre la canción interpretada por Toussaint y los acontecimientos en el filme:

<i>Ciento catorce balazos de mauser</i>	La irrupción violenta del grupo de choque en la ciudad perdida
<i>y cuchilladas, la fusca en la lengua</i>	Que podría aludir a la traición o la trampa que les han impuesto
<i>Y aunque le pases al piso la jerga / siento en el tuétano ríos de sangre</i>	El permanente derramamiento de sangre que llega a las casas populares
<i>Uses mezclilla o tacuche bien suave / seas fulano, zutano o mengano / casques caliche o un buen castellán / seas panchito, cholito o tirante / tengas la lana o no tengas ni un clavo (...) No importa, aquí huele a gueto encerrado / Paisano, aquí huele a gueto encerrado</i>	El asentamiento popular como un gueto (en tanto el espacio marca un destino es ineludible). Si se vive en esas viviendas-gueto, no hay quien se salve: ni los que usan mezclilla (jóvenes y obreros) ni los que utilizan trajes (tacuche).

Pero la canción no sólo permite tender estos puentes entre el inicio y el desenlace de la historia, sino que es fuertemente acentuada, justo tras estos acontecimientos, en una

nueva secuencia (entre 40:00 y 41:15). Volviendo a la secuencia del interrogatorio, la cámara se detiene en *close up* sobre el joven protagonista, y lo vemos imaginar el secuestro de un avión de Aeroméxico. Pero en medio de este sueño o proyección aparece Cecilia Toussaint interpretando -esta vez como parte de la diégesis- *Aquí huele a gueto encerrado*. La gente de las vecindades la acompaña, y en un hangar realizan un baile y verbena popular.

Es mediante este acto de violencia donde los jóvenes encapuchados piden un micrófono y las cámaras de televisión. Así se reivindica el derecho a la música y se reinicia la fiesta que había sido interrumpida por la violencia criminal. Esta violencia es presentada en *¿Cómo ves?* como sistémica, no sólo porque se sabe que el mismo Jefe de la Policía ha pagado para que incrimine a estos jóvenes, sino porque la misma película está "dedicada" al Fondo Monetario Internacional en el Año de la Juventud.

Podría aducirse, con justa razón, que la juventud de Paul Leduc es muda, que no habla, y por ende no tiene discurso generacional. Pero ésta sería una lectura que convierte el estilo de representación y los mecanismos de ruptura en constructos morales.

¿Cómo ves? traslada la fuerza, el ímpetu, la sensualidad, la rebeldía y toda la energía juvenil a la música, a través de la cual tiene momentos de fantasía, evasión y goce. No se trata de una juventud que no tenga nada que decir, sino de jóvenes a los que sistemáticamente han empobrecido, negado su identidad juvenil, criminalizado y prohibido la palabra.

Si bien en el filme no hay discursos edificantes ni posibles salidas al círculo de la miseria, los protagonistas de esta ciudad perdida dejan de ser personajes caricaturizados para encarnar, desde uno de los signos más caros a la clase media -la rebeldía rockera- su derecho a ser representados, quizá la única salida del gueto en el que metafóricamente han sido encerrados.

El filme nos recuerda nuevamente estas condiciones narradas cuando, antes de comenzar los créditos finales, la canción interpretada por Cecilia Toussaint suena por tercera vez, dialogando con lo vivido, pero excediendo también las posibilidades de la interpretación, más allá de los límites del encuadre.

5. La nostalgia por la revolución que quedó en el aire

Purple Haze es un tema de *The Jimi Hendrix Experience*, de 1967. Escrita entre un sueño y un cuento de ciencia ficción, narra la confusión en primera persona por el hechizo de una chica (Hendrix 2013, 110). ¿Es realmente una mujer o una metáfora de la sociedad o de la droga? Poco importa. En el fondo, Hendrix no es recordado como poeta sino como guitarrista, en un marco de agresión contestataria, sexual y libre, todo lo que

el rock debía ser. El tema encajó en la juventud de los movimientos estudiantiles, la popularización de la droga y el movimiento *hippie*. *Purple Haze* es, hasta la fecha, uno de los grandes himnos del espíritu contracultural, uno de sus símbolos más representativos (Stanley 2015, 566).

En el aire (Juan Carlos de Llaca, 1995) es una comedia romántica consciente de esa carga musical. Narra la historia de Alberto (Daniel Giménez Cacho), locutor y director de Radio Púrpura, estación especializada en música en inglés de los años sesenta y setenta, *oldies but goodies*. Justo el día que discute con Ana (Pilar Ixquic Mata), su pareja actual, le notifican que la estación será clausurada por intereses comerciales. La doble crisis motiva su nostalgia y narra al aire su intermitente historia con Laura (Dolores Heredia), amor de su juventud, compañera en los eventos que lo llevaron a donde está ahora, durante y después de la revolución sexual, contestataria y libre de finales de los años sesenta. En su desarrollo argumental, *Purple Haze* resulta particularmente útil.

La primera aparición del tema sigue al primer *flashback*. En ese momento se reproduce íntegra desde la cabina, un espacio lleno de objetos de la añoranza: mantas *tie-dye*, libros de izquierda, *memorabilia* de los Juegos Olímpicos en México, discos de vinilo, etcétera. En encuadres medios, Alberto habla a los púrpuras: "Aquella raza de utopistas que hoy se encuentra en vías de extinción" y reproduce *Purple Haze*. Después invoca: "Corre al cajón de las fotografías, ahí está tu vida pintada, ¿de qué color? Púrpura, llena de humos. [...] Te acordaste de que fuiste *hippie* y te acordaste de que naciste para alimentar una ilusión porque sabes que la vida real no vale por sí misma". Ésos son los púrpuras; por eso el tema también es la identificación de la estación: un grito reverberado cede el espacio al *riff* que se repite por *delay*.

El tercer momento del tema ocurre en 1969 como una segunda retrospectiva durante la presentación de los Dientes Macizos. Alberto adolescente (Plutarco Haza) los presenta: "Estamos muy contentos de estar con todos ustedes cotorreando el punto y compartiendo buenas vibras en medio de este torbellino psicodélico. A nosotros, el padre nos bautizó como ilos Dientes Macizos!" Es su propia banda tocando *Purple Haze*. El lugar está lleno de neblina e iluminado con colores alternados arbitrariamente. Hay bailarinas en plataformas con el símbolo de *peace and love*; banda y audiencia también bailan, con pelo largo y suelto, vistiendo colores saturados en alto contraste, con flores en el pelo o pintadas en el rostro. Alberto no los acompaña, está casado con Laura tras ser corrida de casa cuando los sorprendieron teniendo sexo. En la boda, un cuete le explota y no puede volver a tocar. En montaje paralelo vemos cómo él y Laura se dirigen al espacio que se encuentra debajo del escenario para tener sexo durante la fiesta. El cliché mexicano de la fiesta *hippie* se presenta con un montaje de tomas cortas con diversos movimientos de cámara; el cliché del amor adolescente se presenta con tomas fijas o con movimientos de cámara más "académicos".

Hay otro *flashback*, ahora sin *Purple Haze*. Alberto vive con la comuna de un grupo de teatro callejero en el estado de Morelos. Él está ahí está con Lorena (Claudia Gidi) hasta que se encuentra con Laura. El grupo guerrillero del hermano de un miembro de la comuna les pide ayuda para esconder armas. Cuando los arrestan, la comuna se separa por la amenaza policial. Entre tanto, la relación con Lorena se disuelve por el frustrado deseo de Alberto por regresar con Laura.

Purple Haze regresa. Ahora es solamente la guitarra de la grabación original, que fondea a Alberto para, al aire, reflexionar: "Se acaban unas etapas de la vida, pero ahí vienen otras a toda velocidad". Laura llega a la estación. Ana los sorprende besándose. Alberto va con ella, y al regresar, Laura se ha ido. *Jimi Hendrix Experience* suena por quinta vez en los créditos finales. Ahora sólo es la voz de El Ilustre (Benny Ibarra), hermano de Laura y líder de los Dientes Macizos.

Es sintomático que el filme se desarrolle en una transmisión de radio en vivo, que no responde a la novedad pero que mantiene lo que alguna vez fue, casi extendiendo su oportunidad y su intensidad. Ahí está la función de "Purple Haze", el tema que toca su banda y la identificación de la estación. Por su efímera programación, la radio musical define un marco temporal, hace un *soundtrack* para episodios socioculturales con canciones pop definidas según el momento de su lanzamiento, objetos de moda para pasajes de una sociedad, o al menos, de una muestra social. Su música organiza la memoria colectiva e intensifica el sentido del presente. Por otra parte, la radio musical también provee objetos susceptibles de apropiación. Las audiencias hacen suyas las canciones, producen identidad, los individuos se crean a sí mismos en una especie de autodefinición particular y distintiva.

La música brinda música para la experiencia, la aventura y la sensación. Por eso *Purple Haze* define a los púrpuras. Pero entre todos ellos, es la canción de Alberto la que enmarcó las decisiones tomadas en la confusión, tal vez por el hechizo del amor. Alberto renunció a ser hijo de familia por el amor institucionalizado en el matrimonio, abandona la escuela para hacerse de un espacio laboral en la radio, da la espalda a la comodidad de la clase media por una comuna donde profesa la propiedad privada, y todo el tiempo reniega del sistema, pero no se involucra con la guerrilla. La canción define la rebelión del personaje, su cualidad *hippie* y su enamoramiento adolescente, los tres ejes de una personalidad tibia.

En otro sentido, la naturaleza de la estación es una puerta abierta para su nostalgia: "Música ligada a su recuerdo", dicen en El Fonógrafo⁶ El filme abre caminos desde la realidad presente, diegética, hacia otros espacios, y *Purple Haze* es el umbral. En su versión completa, íntegra, aún en *cover*, el tema es dispositivo para activar una memoria

⁶ Identificación de la estación radiofónica El Fonógrafo, que programa temas populares en castellano de décadas atrás y transmite en el 690 de AM de México.

subjetiva, un umbral para los cortes de *flashbacks* distinguiendo el presente del pasado: el locutor del músico, el control empresarial de la búsqueda de libertad; las estructuras sociales del ímpetu juvenil por liberarse. Cuando se fragmenta, aún reducida a un solo instrumento, el mismo tema funciona para la reflexión, es umbral de introspección: de lo colectivo a lo individual, de la intensidad empírica del pasado a su aprendizaje reflejado en el presente, es decir, del Alberto añorando la revolución cultural de los sesenta al Alberto responsable director de la estación, y de acuerdo con el género, de la ensoñación del amor idealizado a la realidad de la pareja actual.

Purple Haze es una ventana para viajar en el tiempo y un umbral entre la realidad y la reflexión o el recuerdo. Es un vehículo para descubrir los ejes que fundamentan la identidad de los personajes y su acción diegética, y también es un eslabón entre la realidad que la película hace tangible y lo que permanece en el aire.

6. La canción del pulque, un brindis por la reivindicación de clase

La canción del pulque (2003), primer largometraje documental de Everardo González, es un retrato de la vida cotidiana en la pulquería La Pirata. Éste es un espacio popular de la Ciudad de México donde obreros, albañiles, empleados y trabajadores originarios de la provincia mexicana se dan cita para convivir bebiendo pulque. Se trata de una bebida alcohólica fermentada proveniente del maguey, que algunos mitos prehispánicos muestran como una bebida de los dioses.

En este documental, además de los testimonios de historiadores, productores y comensales, la presencia de las canciones que se interpretan dentro de la pulquería, en el tinacal o en la calle es muy importante. En este ensayo revisaremos una de estas canciones, pues siguiendo a Elsie Walker, "investigar cómo y por qué ciertos sonidos funcionan juntos y/o se utilizan jerárquicamente es fundamental para comprender plenamente el poder auditivo del cine" (Walker 2015: 4).

Así, entre canciones rancheras, nortañas, huapangos, polkas o sones, observamos las juguetonas relaciones entre los comensales, la marginalidad que se ahoga lentamente en vasos de vidrio, y una sutil añoranza al campo mexicano, aquel del que llegaron estos hombres que aún portan sombrero, y que está presente a través de esta bebida viscosa y embriagante, que llega a la capital cada mañana en barriles de madera, de Tlaxcala, Hidalgo y el Estado México, estados circundantes a la capital mexicana.

Uno de los personajes fundamentales de este documental es el ex boxeador y músico callejero Héctor Zamora, apodado *El Canta-Recio*,⁷ quien además de cantar en camiones para ganarse unas monedas, es un asiduo visitante de la pulquería, donde

⁷ O como él mismo dice, *Narciso*, "porque canto feo pero macizo".

además de beber y convivir con los parroquianos del lugar, canta canciones conocidas del repertorio popular o aquellas que él mismo compone. Él mismo declara: "[...] entonces, si me gustan sus charadas,⁸ yo agarro [pluma y papel] y apunto [...]; probablemente de ahí podría salir una canción, un poema, de lo que dicen los borrachos". ¿Qué reflejan las composiciones de este músico venido del campo, y qué función tienen sus composiciones en la narrativa de este documental?

Ya cuando la película estableció el tema y se elabora el contexto histórico del pulque, en una secuencia de un minuto de duración, *El Canta-Recio* canta dentro de La Pirata, con una guitarra sorda y una voz ronca (y por momentos desafinada) una composición de su autoría, un son en tono la menor con una métrica particular, cuya única estrofa y cuatro versos narran:

Dicen en la pulquería / que el pulque es el néctar más sabroso / de la gran Tenochtitlán / Pulque nuestro que estás en los cueros / sírveme cinco litros / y que Dios me libre de caer / en las llantas de los microbuseros⁹ / Agua de las verdes matas / tú me tumbas tú me matas / tú me tumbas tú me matas / y me haces andar a gatas / Pulque bendito, dulce tormento / qué haces afuera, vamos pa'dentro

Las frases de este breve son mexicano, que opera diegéticamente en el filme, funcionan argumentativamente dentro del documental, pues la canción da cuenta de la importancia que el pulque tiene para los visitantes de la pulquería, ya que los vincula con un pasado bucólico del cual provienen. Pero el pulque también cumple una función simbólica, pues esta bebida natural sirve como creadora de identidad y diálogo, y por lo tanto la pulquería se convierte en un escenario de reconocimiento e igualdad.

Acto lúdico y a la vez declaración de principios, la canción establece el acto de beber pulque (y la embriaguez que lo acompaña) como una reivindicación cuasi religiosa de clase, a la que se sumará la rebeldía propia del espacio físico donde el albur, las canciones con doble sentido, las groserías y los insultos provocan una risa permanente y ponen en evidencia una violencia machista en constante ebullición. Así, encontramos en esta secuencia contextos, subtextos e intertextos sobre la mexicanidad, la cultura popular y la ideología de las clases marginales que asisten a este lugar de recreo.

Por un lado, se hace referencia al pasado del México Prehispánico cuando se habla de la Gran Tenochtitlán, que es el nombre que los indígenas mexicas daban a la Ciudad de México. De esa manera se vincula la bebida con un pasado grandioso. Al beber pulque todos se convierten en dioses. En el segundo verso hay un juego de palabras con el Padre Nuestro, rezo católico cuya frase de apertura ("Padre nuestro que estás en los Cielos") se convierte en una paródica "Pulque bendito que estás en los cueros".¹⁰ Esto es la variante

⁸ Bromas, burlas, bulla, mofa.

⁹ Conductores del transporte público.

¹⁰ Recipientes de cuero de vaca en los que se guardaba el aguamiel, el jugo del corazón del maguey que al fermentarse se transforma en pulque.

de un popular "Padre nuestro del pulque", de autoría desconocida, que se recita en las haciendas pulqueras de los estados productores de pulque (Ávila, 2018).¹¹ Este mismo juego de palabras habla de la embriaguez y del riesgo que viven cotidianamente los borrachos al ser atropellados. Los siguientes dos versos de este son, ya contruidos en rima, aluden a conocidos refranes de la tradición popular mexicana. El primero se refiere a la embriaguez y el segundo al sabor, el gusto y la necesidad de beber pulque. Estos refranes, al ser conocidos en todo México, establecen un importante puente simbólico entre los mexicanos, al movilizar nostalgias y afectos colectivos.

Por lo que respecta a la imagen, esta canción no sólo muestra a *El Canta-Recio* interpretando la canción para la cámara dentro de la pulquería, sino que al transitar de las frases, la edición presenta tomas del campo tlaxcalteca: el plano abierto de un campesino que avanza montado sobre su burro en un camino rodeado de magueyes; el primer plano de las manos de un hombre que sacan aguamiel de una olla de barro para medir la fermentación, y la imagen de unos cuantos magueyes en contraluz, con sus puntas hacia el cielo, homenajando el cortometraje experimental *Magueyes* de Rubén Gámez. Este montaje nos sumerge en una batalla épica entre estos seres afilados de cuyo corazón se extrae el pulque.

La canción del pulque documenta un refugio. El pulque, una bebida que durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX se consumía masivamente, al momento de producirse el filme evidencia ya síntomas de extinción, pues quedan muy pocas pulquerías en la ciudad de México: el auge de otras bebidas transformó estos espacios de socialización y esparcimiento.

La pulquería se muestra como un espacio creativo, donde abundan los juegos de lenguaje, que son manifiestos a través de los albures, en los que el doble sentido mantiene la identidad. Y también es un espacio de inspiración, donde el compositor callejero extrae material para sus canciones. Éstas son piezas llenas de vida y de cultura popular, un mosaico de las relaciones sociales en las clases marginadas mexicanas, donde el desamor tiene un rol importante. Finalmente, el título del documental sintetiza la relevancia que tendrá la canción como eje narrativo de todo el documental.¹²

Además de dar cuenta del "canto del alabado", rezo o canto religioso que los tlachiqueros hacen cada mañana al pulque para que, con la bendición de los santos, tenga una buena fermentación, *La canción del pulque* funciona como un gran brindis de piezas musicales que, a través de metáforas, establecen símbolos, crean ambientes, muestran las

¹¹ Texto informativo sobre San Francisco Soltepec, una importante hacienda pulquera del estado de Tlaxcala, actual museo y lugar donde se filmó *La Escondida* (Roberto Gavaldón, 1955).

¹² Everardo González comenta en la revista *Letras Libres* que "*La canción del pulque* fue una película para hablar de la lírica de la música que oía de niño, de la misoginia y la violencia de género de ida y vuelta, no sólo la que va de los hombres hacia las mujeres. Además, habla de la desaparición del pulque y de la migración" (J. P. Núñez 2018).

tensiones en las relaciones sociales y dan cuenta de la vida de los mexicanos que abren o cierran su jornada laboral con un trago de pulque.

Conclusiones generales

Como se ha podido observar en este trabajo, la canción popular en el cine mexicano no sólo es parte sustancial de la estructura dramática y de la argumentación implícita en la que se sostienen las películas estudiadas, sino que es utilizada como el vehículo idóneo para presentar la verdad ficcional que condensa el sentido ideológico y la frase hermenéutica de la narración.

Esto ocurre en diversos periodos de la historia del cine, y se ha encontrado lo mismo en el cine de ficción que en el cine documental. La función dramática de estas canciones cubre un rango muy amplio, pues va de una declaración de principios o una revelación histórica (en el melodrama y la comedia clásica de la Época de Oro) a una declaración amorosa con carácter lúdico (en la comedia romántica sesentera). También puede ser una forma de articular el tránsito memorioso de toda una generación de espectadores o una estrategia para dar voz a quienes difícilmente son escuchados en la sociedad en su conjunto.

En conclusión, al ser escuchada con atención, la canción popular se revela como un elemento imprescindible y epifánico en la estructura orgánica del cine de ficción y del cine documental. La canción popular merece ser escuchada más allá del placer inmediato de su registro melódico.

Bibliografía citada

- Ávila, Edgar 2018. "Soltepec, la hacienda pulquera". Portal en línea *Identidad de Veracruz. Pasión por nuestra tierra*. <https://www.identidadveracruz.com/2018/09/22/soltepec-la-hacienda-pulquera-de-tlaxcala/>.
- Barthes, Roland(2011[1966]) "El análisis estructural de los relatos" . In: *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán, 7-38.
- Branigan, Edward.2006. *Projecting a Camera. Language-Games in Film Theory*. New York: outledge.
- Cohen, Martin 2003. *101 dilemas éticos*. Madrid: Alianza Editorial
- Cuik, Perla.; Dávalos Federico. 2011 *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. México, SGAE. <http://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-mexicano/>.
- Hendrix, Jimi. 2013. *Empezar de cero*. México: Sexto Piso.
- Leduc, Paul: Sitio Personal. Disponible en: <https://www.pauleduc.mx>

- Mercado, Gustavo. 2011. *La visión del cineasta. Las reglas de composición cinematográfica y cómo romperlas*. Madrid: Anaya.
- Monsiváis, Carlos: *Pedro Infante. Las leyes del querer*. México, Aguilar, 2008.
- Monsiváis; Carlos; Carlos Bonfil. 1994. *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro
- Núñez, Juan Pablo. 2018. "Entrevista a Everardo González. 'El porqué de las imágenes es lo que tenemos que discutir en esta época' ", *Letras libres*, Núm. 233, Mayo
<https://www.letraslibres.com/mexico/revista/entrevista-everardo-gonzalez-el-porque-las-imagenes-es-lo-que-tenemos-que-discutir-en-esta-epoca>.
- Rivera, Juan Antonio. 2003. "El árbol de decisión vital" en *Lo que Sócrates diría a Woody Allen. Cine y filosofía*. Madrid, Espasa, 207-224
- Stanley, Bob. 2015. *Yeah! Yeah! Yeah!* Madrid: Turner.
- Walker, Elsie. 2015. *Understanding Film Sound Tracks Through Film Theory*. Oxford:Oxford University Press.

Filmografía

- Boytler, Arcady. 1934. *La mujer del puerto*. México, D.F.: Eurindia / Fílmoteca, UNAM, 2005, DVD.
- Cisneros, Ícaro. 1966. *Solo para ti*. México, D.F.: A. M. Libra, Streaming:
[tps://www.facebook.com/groups/349503115937116/permalink/631116184442473/](https://www.facebook.com/groups/349503115937116/permalink/631116184442473/)
- Corona Blake, Alfonso. 1958. *Sed de amor*. México, D.F.: Sotomayor / Televisa Home Entertainment, 2013, DVD.
- De Fuentes, Fernando.1936. *Allá en el Rancho Grande*. México, D.F.: Bustamante y Fuentes / Macondo Cine-Vídeo, 2010, DVD.
- De Fuentes, Fernando.1948. *Allá en el Rancho Grande*. México, D.F.: Grovas / Videomax, 2005, DVD.
- De la Serna, Mauricio. 1955. *Pablo y Carolina*. México, D.F.: Matouk / Zima Entertainment, 2008, DVD.
- De Llaca, Juan Carlos. 1995. *En el aire*. México, D.F.: IMCINE, C.
- Fernández, Emilio. 1945. *Las abandonadas*. México, D.F.: Films Mundiales / Televisa Home Entertainment, 2018, DVD.
- Fernández, Emilio. 1946. *Enamorada*. México, D.F.: Panamerican Films / Televisa Home Entertainment, 2018, DVD.
- Franco, Michel. 2020. *Nuevo Orden*. México, D.F.: Les Films d'Ici, Teorema / Videocine, Cine.
- Gámez, Rubén. 1962. *Magueyes*. México, D.F.: Rubén Gámez y Gustavo Alatríste. Streaming:
<https://vimeo.com/125110453https://www.filmaffinity.com/es/film255431.html>
- Gavaldón, Roberto. 1955. *La escondida*. México, D.F.: Alfa / Óptima Films, 20--, DVD.
- Gómez Landero, Humberto. 1948. *Músico, poeta y loco*. México, D.F.: As / Óptima Films, 20--, DVD.
- González, Everardo. 2003. *La canción del pulque*. México, D.F.: CCC / David Distribución, DVD.

- González, Rogelio A. 1954. *Escuela de vagabundos*. México, D. F.: Diana / Laguna Films, 2005, DVD.
- González, Rogelio A. 1956. *El inocente*. México, D.F.: Matouk Films / Laguna Films, 2007, DVD.
- Gout, Alberto. 1950. *Aventurera*. México, D.F.: Producciones Calderón / Zima, 2005, DVD.
- Leduc, Paul. 1984. *¿Cómo ves?* México, D.F.: Crea, Zafra Films, Streaming:
<https://www.filminlatino.mx/pelicula/como-ves>.
- Lumière, Auguste y Lumière, Louis. 1896. *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat* (Auguste y Louis Lumière). Nueva York, NY: Lumière / Kino on Video, 2002, DVD.
- Martínez Solares, Gilberto. 1949. *Calabacitas tiernas*. México D.F.: Clasa Films Mundiales / Televisa Home Entertainment, 2009, DVD.
- Martínez Solares, Gilberto. 1950. *El rey del barrio*. México, D.F.: As / Óptima Films, 20--, DVD.
- Rodríguez, Ismael. 1948. *Nosotros los pobres*. México, D.F.: Rodríguez Hermanos / Warner Home Video, 2007, DVD.
- Rodríguez, Joselito. 1948. *Angelitos negros*. México, D.F.: Rodríguez Hermanos / Quality Films 2007, DVD.
- Valdez, Daniel. 2015. *Te quiero, Te quiero, Te quiero*. Estados Unidos. Streaming:
<https://vimeo.com/125110453/2a196a601e>