

CREADORES DE MEMORIA:
Los archivos sonoros
y audiovisuales
en México

Coordinadora
Perla Olivia Rodríguez Reséndiz



CD973.2 Creadores de memoria : los archivos sonoros y audiovisuales en
C74M4 México /

Coordinadora Perla Olivia Rodríguez Reséndiz. – México : UNAM.
Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información,
2021.

x, 174 p. – (Sistemas bibliotecarios de información y sociedad)
ISBN:

1. Archivos audiovisuales. 2. Archivos sonoros. 3. Patrimonio
cultural –
Protección. 4. Preservación digital. 5. México. I. Rodríguez Reséndiz,
Perla Olivia, coordinadora. II. ser.

Diseño de portada: Sonia Wendy Chávez Nolasco

Primera edición, 2021

D.R. © UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, 04510, Ciudad de México

Impreso y hecho en México

ISBN:

Publicación dictaminada.

Contenido

INTRODUCCIÓN	vii
Perla Olivia Rodríguez Reséndiz	
APROXIMACIÓN HISTÓRICA AL ORIGEN DE LOS ARCHIVOS SONOROS Y AUDIOVISUALES EN MÉXICO	1
Perla Olivia Rodríguez RESÉNDIZ	
DOCUMENTOS SONOROS Y AUDIOVISUALES EN MEMORIA DEL MUNDO	17
Catherine Bloch	
ANTECEDENTES Y SITUACIÓN ACTUAL DE LOS ARCHIVOS SONOROS QUE RESGUARDAN COLECCIONES ANTROPOLÓGICAS Y ETNOMUSICOLÓGICAS EN MÉXICO	33
Benjamín Muratalla	
CRÓNICA DE UN RESCATE: LA MÚSICA COMPUESTA PARA CINE EN MÉXICO (1956-1979)	47
Sibylle Hayem	
EL ACERVO SONORO DE RADIO UNAM. DESAFÍOS PARA SU PRESERVACIÓN SUSTENTABLE	65
María del Carmen LIMÓN CELORIO Yolanda Medina Delgado	
UN TEJIDO DE MEMORIA AUDIOVISUAL. PREGUNTAS HACIA UN ARCHIVO PARTICIPATIVO	73
María Álvarez Malvido Daniela Parra Hinojosa	
LOGROS Y RETOS DEL REPOSITORIO DIGITAL EN AUDIO DEL PROYECTO POÉTICA SONORA MX A CUATRO AÑOS DE SU CREACIÓN	85
Aurelio Meza Valdez Susana González Aktories	
EL RETO DE LA CONSERVACIÓN DE LOS DOCUMENTOS SONOROS EN MÉXICO	101
Mariela Salazar Hernández	

SITUACIÓN ACTUAL Y FUTURO DE LA PRESERVACIÓN DEL ACERVO DIGITAL EN LA FILMOTECA DE LA UNAM	123
Gerardo León Lastra	
EL ACCESO A LAS MEMORIAS FÍLMICAS. UN PANORAMA DE ACCIONES PARA EL FUTURO	143
Nila Guiss	
EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL Y LA TELEVISIÓN EN MÉXICO: ACCESO DE CONTENIDOS DEL ARCHIVO DE TELEVISIÓN DE LA UASLP	161
Ubaldo Candía Reyna	

Crónica de un rescate: la música compuesta para cine en México (1956-1979)

SIBYLLE HAYEM

INTRODUCCIÓN

Esta es la crónica de un rescate que busca dirigir un haz de luz dentro de un cuarto olvidado por el tiempo, la historia, la industria cinematográfica y sus propios protagonistas. Un cuarto parecido a la cueva de Alí Babá que todavía no revela sus tesoros pero que poco a poco se abre al mundo gracias a mi terquedad y a los nuevos protagonistas de este proceso.

Un cuarto de eco natural que siempre fue de soledad... un micrófono y una bocina para provocar que un sonido rebote en sus paredes lisas y que, abandonado finalmente, desplazado por técnicas más eficientes terminó así, en un almacén improvisado, al final de un pasillo y lejos de la vista.

Primero, trataré de analizar el por qué de ese abandono a través de una pista forzosamente subjetiva que nos llevará a entender la situación de la cinematografía nacional frente a los avances tecnológicos fundamentales de la época dentro de un contexto internacional. En aquel cuarto que menciono estaba arrumbada, de piso a techo, arruinada, gran parte de la producción musical del cine nacional compuesta a partir de 1956; miles de cintas

magnéticas de diversos formatos grabadas en su mayoría en los Estudios Churubusco.

Luego hablaré de la problemática del rescate frente a diversas administraciones gubernamentales y los retos del obligatorio proceso de digitalización, incomprendido en el México de aquel tiempo.

Compartiré los caminos para poner a salvo, resguardar de manera perenne el acervo y cómo fue que las grabaciones originales de la música compuesta específicamente para el cine mexicano son patrimonio nacional, consignado en el Programa Memoria del Mundo de la Unesco, desde 2018.

Existen apenas dos o tres ensayos sobre la música en el cine mexicano dignos de una investigación fehaciente.¹ Espero, este ensayo despierte interés en investigadores, musicólogos, estudiantes y amantes de la música en general para empezar un trabajo jamás realizado.

Es importante dar crédito en este trabajo a los ingenieros de sonido de los Estudios Churubusco Azteca S. A., testigos directos de la epopeya del cine nacional con quienes he trabajado y quienes me brindaron información valiosa. En especial, mi más profundo agradecimiento para el ingeniero René Cerón Ruiz. Asimismo, agradezco infinitamente al director general de la Fonoteca Nacional, Pável Granados y al equipo de catalogadores de esa institución, por su apoyo en el rescate, el resguardo y la protección de los soportes.

1 *Miradas al cine mexicano* fue una de mis fuentes, bajo la dirección del doctor Aurelio de los Reyes (2016), donde José María Serralde Ruiz, mi cómplice desde el principio del rescate, escribió por cierto el artículo: “Música, músicos y cine en México, mirada hacia una historia posible”.

ATAJO NECESARIO PARA ENTENDER LA SITUACIÓN HISTÓRICA

I. El cine sonoro

La historia del cine está sometida a la evolución técnica y económica desde sus inicios. En 1894, Thomas Alva Edison exhibió la película con sonido *Dickson violin*, empleando el sistema Kinetophone de imagen y cilindro de cera que él desarrolló. Ese fue el nacimiento del cine como espectáculo. Fue el punto de partida de cientos de inventos en competencia, de patentes para resolver cómo acompañar las imágenes con sonido sincrónico, y de soluciones ante los problemas de amplificación eléctrica del sonido. Para los investigadores y empresas chicas era imposible lanzarse en la aventura del cine sonoro, ya que las patentes pertenecían a grandes empresas eléctricas, aquellas que también habían desarrollado el telégrafo o el teléfono transatlántico.

Fox había comprado el sistema alemán de sonido sobre la película: El *Movietone* (sonido óptico) y al quedarse sin capital pidió ayuda a la Western Electric. La Warner Bros tampoco tenía suficientes recursos después de haber comprado la sociedad Vitagraph y desarrollar el sistema Vitaphone con el sonido grabado en un disco sincrónico independiente de la imagen. Por otro lado, para la comercialización del cine como espectáculo, el apoyo de los bancos fue decisivo. Rockefeller Bank y Morgan Bank financiaron la comercialización de un arte en plena evolución, en medio de una época de altos riesgos durante 1929, con la exclusividad a la cual se sometieron todos los *majors*: Universal, United Artists, Paramount, Fox, MGM, etcétera.

RCA (Radio Corporation of America) llegó tarde a la repartición. Junto con la General Electric era dueña de patentes e inventos. Recibió el apoyo de la Chase National Bank y compró salas de cine de la Radio Keith Orpheum, (RKO), se vio en la obligación de fundar una casa productora y así se volvió un *trust* al comercializar el sistema Photophone (sonido óptico sobre película). Luego compraría la Victor Talking Machine que procesaba discos para Vitaphone, mejoró de manera significativa la calidad del sistema

óptico con la patente High Fidelity. Así es como en 1957 las películas filmadas en los Estudios Churubusco tuvieron el sello: RCA Victor High Fidelity.

México no se quedó rezagado en la carrera para encontrar un sistema sincrónico imagen/sonido. Los hermanos Rodríguez llegaron de Los Ángeles para tratar de implementar el sonido sincrónico con un sistema óptico corriendo en una grabadora amarrada al motor de la cámara, es decir, un negativo de sonido óptico y un negativo de imagen sincrónico, que no tuvo éxito con los productores ya que el sistema utilizaba demasiada película.

Con el auge del cine sonoro en México y la llamada Época de Oro, se volvió urgente la construcción de un gran estudio que ofreciera un servicio cinematográfico completo: 22 foros para filmación en interiores y exteriores, laboratorio, sala de grabación y edificio para editores. En 1945, los Estudios Churubusco, los más antiguos de América Latina, fueron inaugurados por Emilio Azcárraga en asociación con la RKO y por ende con el sistema de sonido RCA.

Existían otros estudios como los de San Ángel, Tepeyac, CLASA, América y los Stahl, y en 1950 los Estudios Churubusco se fusionaron con los Estudios Azteca para ser adquiridos por el gobierno federal de México. Así nacen los Estudios Churubusco Azteca que siguen funcionando hoy.

Al final del pasillo

La producción cinematográfica era enorme y los Estudios Churubusco se ocupaban todo el año. La pregunta inmediata es entonces ¿dónde quedó la producción musical de las miles de películas rodadas, editadas, musicalizadas, reveladas en este sitio? ¿Por qué no existe ni una cinta?

En 1996, un editor sincrónico alertó a la heredera del maestro Raúl Lavista, célebre y prolijo compositor de la música del cine mexicano. Así llegamos, ella y yo juntas, a los Estudios. Allí estaba “el cuarto”. Al abrir la puerta por primera vez, oscuro, atiborrado de cintas de piso a techo, de latas de película, encimadas, medio abiertas, nos asfixió un fuerte olor a vinagre, ese olor

resultado del síndrome del vinagre que ataca los materiales magnéticos de acetato.

Me acuerdo de los gritos de alegría de Paulina Lavista —Mira, aquí hay una cinta de *Macario*, otra de *La Rosa Blanca*, ésta es de *El esqueleto de la señora Morales* ¿estará *La sombra del caudillo*?

Todo el material sonoro estaba resguardado desde su inicio en 1956 en una bodega anexa a la sala de grabación de los Estudios, la Sala Silvestre Revueltas.

Al enterarse, la familia Lavista me pidió ayuda y logramos, gracias al señor Rafael Tovar y de Teresa, entonces titular titular del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), de Alejandro Pelayo, director de la Cineteca Nacional, de Alfredo Joskowicz, director de los Estudios Churubusco Azteca S. A. y de José Luis Martínez, titular del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), que yo fuera asignada como encargada del acervo. La confianza que me tuvieron se debió a mi trayectoria como sonidista de cine.

Desde finales de los ochenta, la industria cinematográfica operaba una transición paulatina a la era digital. Las cintas digitales en soporte DAT (Digital Audio Tape) reemplazaron las cintas magnéticas. En aquel tiempo fue cuando me tuve que deshacer de mi NAGRA IV.

Al estar a cargo del acervo busqué información preocupada por salvaguardar el material lo mejor posible y tuve que, a partir de ese momento, comenzar una lucha contra contra expresiones como: “¿No ves?, no sirve, hay que tirarlo a la basura”.

Descubrí que desde los años noventa, la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) difundió la información a nivel mundial sobre la precariedad de los archivos cinematográficos por el síndrome del vinagre, para los soportes en triacetato o hidrólisis de la base en los soportes de poliéster. Las instituciones internacionales, preocupadas, empezaron a convocar a la comunidad cinematográfica y a difundir manuales y documentos sobre este problema.

Me fue difícil convencer a los directivos de los Estudios Churubusco que, sobre el proceso de salvaguarda del acervo, además del trabajo de limpieza y catalogación, era imperativo empezar un

proceso de digitalización, la única forma existente para protegerlo ya que las condiciones de almacenamiento eran pésimas.

Fueron meses de negociaciones y de autorización de presupuestos. El sistema más económico y práctico que encontré en aquel tiempo fue el de la empresa Alesis con cintas ADAT (Alesis Digital Audio Tape) de ocho canales, lo cual sugería una solución perfecta: las cintas encontradas eran monoaurales y estos soportes me permitían almacenar una cinta por canal.

Mientras llegaba el equipo de los Estados Unidos, los ingenieros de la Sala Silvestre Revueltas me habilitaron una consola, una reproductora Ampex para recibir cintas de 2400 pies, una grabadora y reproductora para película magnética perforada para el formato de 35 mm y otra para 17.5 mm, formatos en uso en aquella época. Para octubre de 1997, mi laboratorio estaba listo.

Cómo de la nada surgió todo

La montaña de cintas no tenía orden alguno salvo un número de producción que fue mi guía. Cada caja tenía un reporte con el título, fecha, la casa productora y una enumeración de tomas.

El acceso a Internet todavía no era tan común ni obligatorio en todas las oficinas en el país, y las computadoras no eran herramientas de trabajo normalizadas. Sí contaba con el apoyo técnico de los ingenieros, pero, por otro lado, resultaba una tarea casi imposible nombrar los músicos dedicados a la composición para cine. Existían dos fuentes en las cuales pude confiar: una publicación de los Estudios Churubusco con una lista de películas producidas en los estudios con sus respectivos créditos *La fábrica de sueños*,² y la monumental *Historia Documental del Cine Mexicano* de Emilio García Riera.³

2 Instituto Mexicano de Cinematografía. *La fábrica de sueños: Estudios Churubusco, 1945-1985*, (México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1985).

3 Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*.

ATAJO NECESARIO PARA ENTENDER LA SITUACIÓN HISTÓRICA

II. La cinta magnética

Uno no es habitualmente consciente de que, hasta el advenimiento de la cinta magnética, la manera de operar en el cine era a ciegas. Los técnicos, tanto el director de fotografía con la cámara y los ingenieros de audio trabajaban con un absoluto conocimiento de sus herramientas. En el caso del sonido, implicaba dominar la sensibilidad de micrófonos y el manejo de planos sonoros en la consola, controlar la grabadora que registraba directamente en el negativo óptico, al igual que el negativo de imagen. Eso significa que, para ver el resultado de una toma, tenían que esperar el revelado en laboratorio. Ante un posible accidente a esa altura siempre se hacía una protección de respaldo en otro negativo. Veremos cómo esta práctica se siguió utilizando a lo largo de los años aún con nueva tecnología.

A manera de resumen, es importante hacer un recuento del desarrollo de la cinta magnética. Las investigaciones sobre grabaciones magnéticas empezaron desde 1878 en Dinamarca. Los alemanes habían desarrollado una tecnología de grabación sobre un alambre magnetizado. En 1935, elaboraron una nueva técnica sobre cinta de celulosa de acetato magnetizando una capa de óxido de hierro. Esas cintas fueron masivamente utilizadas en las películas de propaganda nazi y se descubrieron al final de la guerra por las tropas de los Aliados. Luego de muchas complicaciones y acuerdos entre empresas, a mediados de los años cincuenta en los Estados Unidos, Ampex fabricó las grabadoras, y la empresa 3M (Scotch) las cintas de muy buena calidad.

En este contexto, casi de inmediato, los Estudios Churubusco compraron todo el equipo necesario bajo la supervisión de James L. Fields, quien llegó de los Estados Unidos y formó de inmediato un equipo a su alrededor con Galdino Samperio, alias Cracy, de los Estudios Tepeyac, el ingeniero Enrique Chabolla entre otros.

Los Estudios Churubusco se convirtieron así en el estudio más moderno, con la tecnología más avanzada de toda América Latina.

El hecho de grabar en una cinta magnética representó un cambio drástico en la evolución del sonido, además, significó un ahorro importante de cintas, ya que fue posible borrar las tomas innecesarias pero, sobre todo, reproducir en el instante el material grabado, para valorar la calidad de la toma.

La película no es tan buena pero
la música de fondo es fantástica

La grabación más antigua que descubrí en el cuarto fue de 1956. Hubo una gran emoción de parte de los ingenieros de sonido cuando empecé a revivir las cintas. Más que remontar a un pasado glorioso era también revalorizar el trabajo, el quehacer cotidiano, los conocimientos inherentes a la época, y volver a compartir experiencias con una escucha muy distinta a la original. Desde el principio hubo una gran estupefacción en cuanto a la calidad de la música y a la proeza técnica de la grabación.

Como expliqué anteriormente, a pesar de ser un material magnético, se hacía una protección tanto en película perforada de 35 mm o de 17.5 mm, es decir la mitad, o ya bien en una cinta de $\frac{1}{4}$ de pulgada de carrete abierto de 2400 pies. La película perforada presentaba un mayor deterioro que la cinta, así que el ingeniero Leal, pionero del laboratorio, me recomendó dejar las latas con un algodón empapado de percloroetileno durante una larga temporada para ablandar el soporte.

Este proceso me permitía salvar el contenido en una sola pasada y lograr la digitalización, teniendo presente que el material original no tenía remedio. Las cintas de $\frac{1}{4}$ de pulgada eran muy frágiles y se rompían. Las cintas *leaders*, es decir, los segmentos no grabados al inicio, entre tomas y a veces al final de los materiales, se despegaban, haciendo delicado el trabajo que a menudo avanzaba centímetro por centímetro. Pero, al final, todos esos inconvenientes se olvidaban al escuchar los contenidos.

¿Cómo olvidar la primera cinta que digitalicé? Se trataba de los tambores de la Semana Santa de Calanda para la película *Nazarín* de Luis Buñuel (1958).

Desarrollé un sistema de catalogación, lógico, con múltiples entradas en unos cuadernos, escrito a mano, que siguen eficientes hoy al momento de trabajar con los materiales digitales. Prevalencia la figura de los músicos, así que hice carpetas para cada uno. Conforme avanzaba la cinta, anotaba cada toma, a veces las dotaciones instrumentales y también los intérpretes de los *playbacks*, que explicaré más adelante.

Poco a poco descubrí la obra de los maestros Esperón, Lavista, Guerrero, Díaz Conde y César Carrión.

ATAJO NECESARIO PARA ENTENDER LA SITUACIÓN HISTÓRICA

III. La relación cine-Estado

El general Porfirio Díaz fue filmado el 14 de agosto 1896 y luego invitado a presenciar las primeras funciones del cinematógrafo. Entendió inmediatamente el papel propagandístico de este medio y le gustaba que lo siguieran y lo filmaran en las “vistas” para difundir su imagen por todas partes.

Desde 1919, durante el gobierno de Venustiano Carranza, existía un sindicato del gremio cinematográfico: La Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo. Luego, con Lázaro Cárdenas se funda la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos en México (UTECEM). Conforme creció la industria cinematográfica, creció el control del Estado.

El Estado puede contar con el cine para la difusión de todos aquellos sentimientos e ideas de unidad y cohesión que, al mismo tiempo que elevan el nivel político y social del pueblo, refuerzan el espíritu nacional (Cámara de Diputados 1947).

La Dirección General de Cinematografía dependía de la Secretaría de Gobernación, es decir la producción, distribución y exhibición de películas nacionales o extranjeras de largo y corto metraje. Hubo que esperar hasta 1983 y la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y su traslado al nuevo Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en 1989, para poner fin a más de cincuenta años de control del Estado.

De un cisma dentro de la UTECM, nace el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). Este sindicato incluye todas las ramas del quehacer cinematográfico: editores, escenógrafos, carpinteros, pintores, peluqueros y peinadores, foto fija, etcétera, pero dos nos interesan particularmente: el departamento de mecánicos y eléctricos y la sección IV de los Filarmónicos del STPC que incluye atrillistas y compositores.

Las mismas prerrogativas que condicionaban el acceso al sindicato operaban con los compositores: estar sindicalizado y para eso haber tenido experiencia de composición para cine dentro del sindicato. Una paradoja a través de un edicto presidencial.

Así entendí que los principales compositores sindicalizados eran cinco, y que monopolizaban la creación artística durante toda una época pero se encontraron muchas maneras de transgredir esas medidas.

Las cláusulas sindicales de la sección IV de Filarmónicos eran drásticas, entre otras la obligación de crear una música sinfónica para gran orquesta y al no cumplir, pagar desplazamiento a todos los miembros de la sinfónica que no estuviesen presente.

Bueno, entonces ¿quiénes eran esos compositores de música cinematográfica sinfónica que nadie reconoce, dónde se habían formado y cómo llegaron a la pantalla grande?

La investigación resultaba difícil, todavía lo es, pero con la práctica y transcurso del tiempo me daba cuenta del estilo muy peculiar de cada uno, lo cual me autorizaba a hablar con el autor de la *Historia documental del cine mexicano*, un Emilio García Riera encantado de recibir observaciones.

En ningún momento pretendo hablar de las obras en sí. Mi trabajo constituyó en salvar los contenidos para que los musicólogos

y los investigadores tengan material de estudio; para tratar de volver a dar vida a un eslabón de la vida cultural del país.

Como he comentado, los soportes magnéticos encontrados en el cuarto datan de la llegada de la cinta magnética en los Estudios Churubusco, es decir 1956-1957, lo cual corresponde todavía a la llamada época del “Cine de Oro”.

En casi todos los casos la música de las películas tiene dos vertientes: la música de fondo, sinfónica, grabada sincrónicamente “contra pantalla”, y los *play-backs*.

Los *play-backs* se grababan con anterioridad para ser reproducidos en el set al momento de la filmación. Todos los actores/cantantes de México participaron o porque eran famosos a través de la radio como la XEW, o porque el cine los volvía populares y así podían participar en programas de radio, en teatros, etcétera.

Desde el principio encontré a Pedro Vargas, Lucha Villa, Agustín Lara, los hermanos Valdés, Libertad Lamarque, Lola Beltrán, Luis Aguilar, Cuco Sánchez. La lista es interminable ya que son más de tres mil *play-backs*. Cabe mencionar que los mejores mariachis o tríos acompañaban a los artistas.

Lo más extraordinario es que las grabaciones incluyen todas las tomas hasta llegar al resultado deseado. La riqueza de los comentarios entre toma y toma es única. Pueden ser de risas entre los ejecutantes, los hermanos Valdés y Luis Aguilar, por ejemplo; pueden ser de frustración, como la de Agustín Lara, y en el caso de la música de fondo, los comentarios de los compositores son una buena prueba de que el proceso creativo fue y es arduo para todos. Estos comentarios son una de las características del acervo que demuestra su unicidad.

Frente al nulo interés que entre los directores de los Estudios Churubusco despertaba mi trabajo de arqueóloga de música de cine y de restauradora, se me ocurrió grabar un cassette con lo que consideraba llamativo para tratar de despertar su interés. Pasaron las semanas hasta que un día llegó corriendo el director general, el maestro Alfredo Joskowicz para preguntarme si eso era el acervo; propuso que entonces había que tomar medidas de seguridad porque si, efectivamente, era un acervo único. Todo siguió igual, no obstante.

Como dije antes, mi hilo conductor se desarrolló en torno a los compositores, con el objetivo de dar coherencia a su creación artística, siempre con la mira a futuros usos de la música ya sea para análisis o difusión.

Uno de los más destacados y quizás el más famoso es el maestro Manuel Esperón (1901-2011). Él compuso más de 900 canciones, trabajó en más de 600 películas. Su obra es fundamental para entender la construcción de la identidad nacional del país.

Raúl Lavista (1913-1980), con una firme formación académica, se dedicó a la composición cinematográfica. Participó en más de 280 filmes que dejaron marcada la historia del cine, tales como *Dos monjes*, *Macario*, *Los resbalosos*, *La sombra del caudillo*, *Santo contra las mujeres vampiro*, *Hasta el viento tiene miedo*, etcétera.

Antonio Díaz Conde (1914-1976) cursó el conservatorio en España, llegó a México en los años 40 y trabajó en más de 250 películas: *Dos corazones y el cielo*, *Las tres coquetonas*, *Tres Romeos y una Julieta* y *Los Sánchez deben morir*.

Sergio Guerrero (1921-2008) tiene una influencia más marcada para las películas urbanas, el jazz, aunque fue también un excelente compositor clásico. Tiene participación en 260 películas, entre ellas: *La nave de los monstruos*, *El cofre del pirata*, *El proceso de las señoras Vivanco* y *El teatro del crimen*.

Gustavo César Carrión (1916-1996) trabajó en todo tipo de películas, más de mil según se dice. Su catálogo incluye la mayoría de las películas de Mario Moreno "Cantinflas", pero también *El violín de Yanco*, *La edad de la inocencia*, y *Cri Cri, el Grillito Cantor*.

Como he dicho anteriormente, a pesar de la cerrazón del sindicato, otros músicos pudieron llegar a componer dentro de la industria como Chucho Zarzosa, con el pretexto de dirigir los *playbacks* en *México lindo y querido*. Hubo también prestanombres. Es famoso el vínculo entre Rodolfo Halffter y Gustavo Pitaluga. Por otro lado, Raúl Lavista invitó a Chico O'Farrill, Sergio Guerrero a Tino Contreras y su trío; Gustavo César Carrión por su parte, invitó a Riz Ortolani. Los ejemplos son muchos.

Mi pregunta fue y sigue siendo ¿cómo es posible que esos compositores que dedicaron su vida a la creación sinfónica sigan

desconocidos y su obra ignorada? Se entiende que, en aquellos tiempos, la música era considerada de fondo, de acompañamiento, pero con la evolución de la industria sonora, el *vinyl*, el CD, en todo el mundo, la música cinematográfica se volvió un género *per se*. Eso no sucedió en México, por ignorancia seguramente, pero sobre todo por desprecio hacia su propia cultura.

Vimos cómo el Estado tenía control sobre la industria cinematográfica y esto está relacionado con el hecho de que la sala de grabación estaba ocupada con un turno matutino y otro vespertino, los atrillistas tenían poco tiempo para componerse con las partituras; muchos trabajaban en la Filarmónica Nacional, como Higinio Ruvalcaba, violín concertino. Se proyectaba la toma seleccionada y se grababa sincrónicamente con la imagen. La buena toma se seleccionaba y se hacía un *transfer* a una película magnética perforada ya sea de 35 mm o de 17.5 mm, mismo formato que el de la imagen, para seguir con el proceso de edición.

Es sabido que el sistema de sonido óptico plasmado en la película, en la copia final proyectada en las salas de cine tiene una limitación, ya que su rango dinámico se limita a 7000 Hz. Los soportes magnéticos utilizados en las sesiones de grabación no tienen esa restricción, por ende, la calidad de cada toma sorprende por la riqueza del espectro sonoro no escuchado antes; ello es otra característica de la unicidad de este acervo.

¿Qué ocurrió con las cintas originales, con todas las tomas? Quedaron relegadas y finalmente olvidadas en el cuarto desocupado al fondo del pasillo.

Los productores estaban despreocupados por esta etapa del proceso fílmico. Ellos esperaban una copia terminada salida del laboratorio. Los compositores no eran dueños de la cinta y más bien se preocupaban por la siguiente entrega.

Así es como se fueron acumulando sin ningún reparo. La industria, mientras tanto, se abría poco a poco al resto de la sociedad. En 1964 se convocó al primer concurso de cine experimental. Paralelamente a unos cuantos músicos de música clásica contemporánea, se dio acceso al gremio, a una nueva generación de compositores: Carlos Jiménez Mabarak, Joaquín Gutiérrez Heras, Leonardo Velázquez, Lucía Álvarez, Eduardo Mata y Manuel Enríquez.

En 1945 surgió otro cisma dentro del STPC que derivó en la fundación del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). Sus prerrogativas fueron también muy estrictas: prohibición de hacer largometrajes (por lo tanto, hicieron películas de episodios), confinamiento en los Estudios América, entre otras cosas.

Seguía aislada en mi cuarto sin ventana. Así hasta el año 2000, cuando la industria cinematográfica dio el giro digital, algunos productores privados supieron de mi trabajo con el consecuente interés en rescatar sus propias cintas que ocupaban un espacio innecesario; sus máquinas se habían vuelto obsoletas, las habían descartado y por tanto, no tenían manera de reproducir las cintas en su poder. Los primeros en entregarme su material fueron los hermanos Rodríguez, seguidos de muchos más.

Todas las grabaciones se hicieron en los Estudios América con los mismos compositores que en los Estudios Churubusco, claro está que no había muchos más músicos preparados para componer específicamente para cine, lo cual apoya mi argumento: es un género *per se*.

En este estudio además de los compositores ya citados, uno sobresale, se podría decir monopolizando la creación musical. Se trata de Enrico Cabiati (1916-1972), el único músico oficial del STIC. Es interesante notar que, como era italiano, su música tiene más espectacularidad hollywoodense que nacionalista. Trabajó en alrededor de 280 filmes. También fue prestanombre para la compositora Alicia Urreta.

Mi apreciación ha sido que, en varios casos, las grabaciones de los Estudios América contaban con una dotación instrumental menor y que su calidad dejó mucho que desear.

En 2002, después de haber digitalizado 1 250 películas, en 487 ADAT, lo cual representa haber catalogado 7 000 soportes sonoros en diez carpetas todavía sin apoyo digno y sin una mínima curiosidad institucional, tuve que atender otras prioridades.

Regreso en 2017

Durante 15 años dejé el acervo. Regresé en 2017 gracias al apoyo del titular del IMCINE y del secretario de Cultura federal (Jorge Sánchez y Rafael Tovar y de Teresa, funcionarios a cargo respectivamente). Volví al cuarto del fondo del pasillo.

De nuevo todas las cintas y las latas estaban tiradas en el suelo. El lugar estaba saqueado y había muchos faltantes. Conforme al paso del tiempo, el desinterés era más notorio. Seguía ahí “el montón de basura”, como llamaban a mis cintas con sonrisa irónica.

Mucho menos se podía imaginar contar con un espacio con especificaciones de bóveda cinematográfica en cuanto a estabilización de temperatura y humedad y, en consecuencia, estábamos a un paso de una degradación definitiva. Los nuevos funcionarios con los que me entrevisté ni siquiera querían entender lo que era el síndrome del vinagre.

El ingeniero Cerón se lamenta por la pérdida de las máquinas originales que fueron vendidas a peso por kilo. Hoy en día esas máquinas serían las estrellas de cualquier museo cinematográfico internacional. Me interesa reiterar la importancia del departamento de mecánicos y eléctricos sindicalizados, ubicados en los Estudios Churubusco. Cuando llegó la primera generación de grabadoras 35 mm. los ingenieros Fields y Chabolla tuvieron que hacer adaptaciones, sobre todo en los engranajes. Contaron con el apoyo y destreza única de los mecánicos. Nunca pudieron patentar sus inventos en México, así que se fueron a Los Ángeles (EUA) para hacerlo. La segunda generación de grabadoras 35 mm ya contaba con las mejoras del ingeniero Chabolla. También hicieron intervenciones en las máquinas de 17.5 mm y las de 16 mm cambiando los engranajes para permitir una mejor estabilización de la velocidad de 24 imágenes por segundo, en los sistemas de lectura de material óptico y magnético. Fueron justo esas máquinas, únicas en el mundo, que desaparecieron con el beneplácito de los burócratas en turno.

Qué desolación

Ni siquiera existía todavía un listado de los materiales.

En esta fase de reencuentro con el acervo, Internet había llegado junto con el uso cotidiano de las hojas de cálculo (Excel, por ejemplo). De nuevo me di a la tarea de limpiar, ordenar cada cinta y los estantes cubiertos de polvo. A la par establecí una base de datos tomando en cuenta las recomendaciones de la FIAF en cercana relación con otras instituciones: el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), la Fimoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional. Buscaba una cierta coherencia entre ellas.

Hasta la fecha, nunca se había asentado la relación entre títulos, productores, directores, músicos, intérpretes de los *play backs* y sus dotaciones instrumentales. Tampoco se había hecho un conteo de las cintas que consignara el tipo de soporte, longitud, y formato (35 mm, 17.5 mm, 1/4 de pulgada, ADAT).

Durante estos años el proceso de digitalización tampoco había progresado. Todavía 280 películas estaban en espera.

Salvo por unos cuantos colegas, no lograba levantar el mínimo interés institucional, tampoco de la comunidad cinematográfica, como si la música compuesta para cine no existiera; ¡que las películas mexicanas siguieran mudas!

Es cuando me acerqué al Comité Mexicano de Memoria del Mundo de la Unesco y a la Fonoteca Nacional. Gracias a la base de datos logré suscitar interés. En marzo 2018, las grabaciones originales de la música compuesta específicamente para el cine mexicano fueron declaradas parte de la Memoria del Mundo (México) por la Unesco. Gracias al reconocimiento logré la firma de un convenio entre la Fonoteca Nacional, los Estudios Churubusco Azteca S. A., el IMCINE y la Cineteca Nacional, para el traslado de todos los soportes a la Fonoteca Nacional, lo cual ocurrió en el transcurso del año 2019.

No es una conclusión sino un comienzo

Mientras que en muchos países del mundo existe un real culto a la música específicamente cinematográfica, en México tenemos un

vacío absoluto a pesar de que las obras del maestro Esperón y del maestro Lavista fueron reconocidas en Europa y en los Estados Unidos. No cabe duda que la música de compositores para cine es un fragmento de la historia del país, del inconsciente colectivo y del patrimonio de la nación.

El acervo sonoro conserva todo lo que constituye el auge del cine mexicano analógico. Es el trabajo en conjunto de los artistas, de los ingenieros, de los técnicos, de los músicos, de los intérpretes, de los directores de cine.

El acervo sonoro cinematográfico se preserva en el sistema de gestión y almacenamiento masivo digital de la Fonoteca Nacional, para que pueda ser consultado por estudiantes, especialistas cinematográficos, musicólogos y nostálgicos de la “Época de Oro” del cine mexicano. En este recinto, por fin encontrará su propio espacio en el ámbito cinematográfico y cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- De los Reyes, Aurelio. *Miradas al cine mexicano*. México: IMCINE. 2016.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México: Universidad de Guadalajara. 1992.
- Instituto Mexicano de Cinematografía. *La fábrica de sueños: Estudios Churubusco, 1945-1985*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía. 1985.
- Serralde, José María. “Música, músicos y cine en México, mirada hacia una historia posible.” *Miradas al cine mexicano*. México: IMCINE. 2016.

Creadores de memoria: Los archivos sonoros y audiovisuales en México. Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información/UNAM. La edición consta de 100 ejemplares. Coordinación editorial, Anabel Olivares Chávez; revisión especializada, Carlos Ceballos Sosa; corrección de pruebas, Carlos Ceballos Sosa; revisión de pruebas, Valeria Guzmán González; formación editorial, Sonia Wendy Chávez Nolasco. Fue impreso en papel cultural de 90 gr en los talleres de Dataprint, Georgia 181, Col Nápoles, Alcaldía Benito Juárez, Ciudad de México, C.P. 03810. Se terminó de imprimir en octubre de 2021.