



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CURSO DE CINEMA Y AUDIOVISUAL

**EL NÚMERO MUSICAL EN EL CINE MUSICAL.
ESTUDIO DE CASO: *LOCOS DE AMOR* (2016)
Y *LOCOS DE AMOR 2* (2018) DE FRANK PÉREZ-GARLAND**

Francisco Javier Criollo León

Foz do Iguaçu,
Septiembre de 2021



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CURSO DE CINEMA Y AUDIOVISUAL

**EL NÚMERO MUSICAL EN EL CINE MUSICAL.
ESTUDIO DE CASO: *LOCOS DE AMOR* (2016)
Y *LOCOS DE AMOR 2* (2018) DE FRANK PÉREZ-GARLAND**

Francisco Javier Criollo León
Estudiante de Cinema e Audiovisual
Matrícula 2018111140010360

Trabajo de Conclusión de Curso
presentado al Instituto Latino-Americano
de Arte, Cultura e História de la
Universidade Federal da Integração Latino
Americana, como requisito parcial para la
obtención del título de grado en Cinema y
Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Ignacio Del Valle Dávila

Foz do Iguaçu,
Septiembre de 2021

FRANCISCO JAVIER CRIOLLO LEÓN

EL NÚMERO MUSICAL EN EL CINE MUSICAL.
ESTUDIO DE CASO: *LOCOS DE AMOR* (2016)
Y *LOCOS DE AMOR 2* (2018) DE FRANK PÉREZ-GARLAND

Trabajo de Conclusión de Curso
presentado al Instituto Latino-Americano
de Arte, Cultura e História de la
Universidade Federal da Integração Latino
Americana, como requisito parcial para la
obtención del título de grado en Cinema y
Audiovisual.

BANCA EVALUADORA

Orientador: Prof. Doctor Ignacio Del Valle Dávila

UNILA

Prof. Doctor Eduardo Dias Fonseca

UNILA

Prof. Doctor Bruno López Petzoldt

UNILA

Foz do Iguaçu, 30 de Septiembre de 2021.

Resumen: La franquicia *Locos de Amor* dirigida por Frank Pérez-Garland ha ganado visibilidad por sus excelentes resultados en la taquilla peruana. Las cintas, dos comedias musicales protagonizadas por un extenso grupo de estrellas de la televisión peruana, utilizan éxitos musicales hispanoamericanos del recuerdo en tragicómicas historias de amor. Este artículo pretende reflexionar sobre las propuestas de puesta en escena de los números musicales, sobre las posibilidades narrativas y el potencial que tiene el cine de la región para explotar el género. La segunda parte discutirá sobre el repertorio musical que es privilegiado en las cintas y hará un enlace a las motivaciones para dicha selección. De esa manera serán considerados aspectos fílmicos y extra fílmicos para el análisis.

Palabras clave: Comedia, Nostalgia, Taquilla peruana, Cine Musical, Cine latinoamericano.

Resumo: A franquia *Locos de Amor* dirigida por Frank Pérez-Garland tem ganhado visibilidade pelos seus sucedidos resultados na bilheteria peruana. Os filmes, duas comédias musicais protagonizadas por um grande grupo de estreias da televisão peruana, utilizam hits musicais hispano-americanos de várias épocas em tragicômicas histórias de amor. Esse artigo procura refletir sobre as propostas da encenação nos números musicais, sobre as possibilidades narrativas e o potencial que tem o cinema da região para explorar o gênero. A segunda parte vai discutir sobre o repertório musical que é privilegiado nos filmes e vai fazer uma ligação com as motivações dessa escolha. Dessa maneira, vão ser considerados aspectos fílmicos e extra fílmicos para essa análise.

Palavras chave: Comédia, Saudades, Bilheteria peruana, cinema musical, cinema latinoamericano.

Introducción

El cine musical aparece con el advenimiento del cine sonoro. Rick Altman (1984) data el nacimiento del género hacia 1927 con *The Jazz Singer* de Alan Crosland y atribuye la supervivencia del mismo a lo que él describió como criterios semánticos y sintácticos para que exista el musical. Guilherme Maia (2018) toma como referencia los aspectos formales propuestos por Altman, y reúne diversas perspectivas de varios autores sobre el musical para su definición. El género musical tiene implícita su centralidad en la canción; “sin ella el género no existe” (PAULA; SERNI, 2017). Cantar en un musical no es apenas probable, es obligatorio¹ (Neale apud. Maia 2018). Pedro Guaimarães (2018) cita a Chion, quien llama la atención sobre el flujo continuo entre el sueño y realidad, la vida y la performance. De esta forma, el género hace una especie de acuerdo implícito con el espectador sobre la verosimilitud del filme, expandiendo así sus posibilidades narrativas.

El musical ha gozado de notoria relevancia alrededor del mundo en diferentes periodos. El caso latinoamericano destaca la tradición musical en las cinematografías argentina, brasileña y mexicana con los tangos, chanchadas y rancheras respectivamente, durante la llamada época de oro del cine latinoamericano. Fueron éxitos en taquilla y constituían una considerable parte de la producción cinematográfica del momento. El resto de América Latina ha tenido un desarrollo bastante irregular del género, contando con pocas o ninguna cinta en sus respectivos repertorios nacionales.

Si bien parte del éxito y continuidad se deben a que el género se ha apoyado en la empatía y participación popular (GUAIMARÃES, 2016), es exactamente ese estatuto popular el que ha dificultado su reconocimiento en el medio académico. Por lo tanto, es evidente la “ausencia de una producción académica de carácter histórico y analítico suficiente sobre los musicales latinoamericanos como género audiovisual” (MAIA; ZAVALA, 2018).

El caso peruano tiene características particulares. Pablo Santur (2018) en su análisis de la producción y distribución cinematográfica peruana afirma que aún no se puede hablar de la existencia de una industria cinematográfica en Perú. Asimismo, Santur (2018. p. 45) hace referencia a una entrevista con la productora de cine Carolina Denegri, quien apunta que estudios de mercado anteriores a 2013

¹ Traducción propia. “Cantar em um musical não é apenas provável, é obrigatório”

demonstraron que los tres adjetivos principales que la audiencia asignaba a las películas peruanas eran: “tristes, aburridas y malas”, convirtiéndolo al “cine peruano” en un género en sí mismo. Con una limitada legislación enfocada en producción y no en distribución del audiovisual, aparece la productora Tondero Films en el mercado, con un evidente impacto en la taquilla y hasta la fecha haciéndose con 6 de los 10 títulos más taquilleros de la historia del cine peruano. Tondero apela a géneros de alta demanda como la comedia y a elementos o personajes de amplia identificación entre el público. Otro aspecto importante identificado en la fórmula de éxito de la productora es el público objetivo al ser narrativas de cuño popular y para un público familiar.

Hasta 2015 solo se había producido una película musical en Perú, *Sueños de gloria* (2013) dirigida por Alex Hidalgo y en coproducción con Estados Unidos. En 2016 se estrena la primera película de la franquicia de la comedia musical peruana *Locos de Amor* dirigida por Frank Pérez-Garland y producida por Tondero Films. El éxito taquillero obtenido por la cinta garantizó sus secuelas *Locos de Amor 2* (2018) y *Locos de Amor 3* (2021).

Locos de Amor se trata de una tragicomedia musical que acompaña los amores y desamores de varias parejas, marcado por el uso de temas musicales icónicos de artistas como Mocedades, Pimpinela, Camilo Sesto, entre otros; interpretados por sus personajes. Las cintas han sido protagonizadas por grandes estrellas de la televisión peruana.

Lo que se pretende con este artículo es sentar precedentes teóricos sobre los musicales producidos en América Latina a través del estudio de caso de las películas *Locos de Amor* (2016) y *Locos de Amor 2* (2018) dirigidas por Frank Pérez-Garland. A lo largo del texto se discutirán cuestiones relativas a las diferentes propuestas de puesta en escena empleadas en seis de sus números musicales, seleccionados por la diversidad estilística que presentan e impulsando una reflexión sobre las posibilidades narrativas y el potencial que tiene el cine de la región para explotar el género. La segunda parte discutirá sobre el repertorio musical que es privilegiado en las cintas y hará un enlace a las motivaciones para dicha selección.

Los números Musicales en *Locos de Amor*

Para hacer un análisis completo sobre los algunos de los números musicales presentados en la franquicia *Locos de Amor* y revisar las alternativas de puesta en escena y otras decisiones estéticas tomadas sobre los filmes, será tomado como referencia el modelo de análisis del musical de Lauro Zavala (2018); quien adiciona a la caracterización sintáctica y semántica de Altman, una dimensión pragmática que considera al espectador implícito.

En primer lugar coloca al cine musical clásico, caracterizado por la agencia narrativa de la música, la consonancia didáctica entre música e imagen, la narrativa secuencial y la mínima amplitud estilística marcada por planos fijos. Seguidamente, el cine musical moderno sería lo contrario al clásico; de carácter experimental, disonancia dialéctica (es decir que la música no va a cumplir un rol narrativo) y una amplitud estilística alta. El tercer grupo dentro de esta clasificación sería el cine musical posmoderno que yuxtapone elementos de los dos grupos anteriores y resalta por su carácter intertextual, pudiendo dialogar con lo extra fílmico y caracterizado por la imagen ser referenciada por la música y no al contrario (ZAVALA, 2018). Al referirse a amplitud estilística se trata de todos los recursos visuales en la puesta de escena. El término fue propuesto por Stephen Prince (2003) para el estudio de la representación de la violencia en el cine de ficción y Zavala argumenta su aplicabilidad a la puesta en escena en general. (apud Zavala, 2018. p. 44)

La primera entrega de *Locos de amor* tuvo su guión a cargo de Bruno Ascenzo y Mariana Silva. La película acompaña las desventuras amorosas de cuatro primas: Lucía (Gianella Neyra), Viviana (Rossana Fernández), Gloria (Lorena Caravedo) y Fernanda (Jimena Lindo). La cinta estrena sus números musicales con *Vivir así es morir de amor*, canción popularizada por el cantante español Camilo Sesto (1978) e interpretada en la cinta por Giovanni Ciccía en su papel como Rodrigo. Apenas una sutil mirada entre Rodrigo y Lucía es el desencadenante narrativo para la escena en la que se construye la psiquis del personaje a través de la canción. A través de este número musical quedará claro el enamoramiento no correspondido de Rodrigo por Lucía, quien tiene una relación y espera que su novio le pida en matrimonio. Paula y Serni (2017) hablan sobre tres tipos de sujetos en los estudios de la canción: el “yo lírico”, el intérprete y el compositor. Como veremos,

en *Locos de Amor* casi siempre tendremos un "yo lírico", donde el intérprete se tomará como personaje del texto.

La escena está llena de elementos espectaculares, acostumbrados en el cine musical hollywoodense. En primer lugar, a la salida de la funeraria donde se cruzó con Lucía, Rodrigo es acompañado por bailarines que aparecen repentinamente en escena e interactúan en una perfecta coreografía con él. El espacio cambia súbitamente y coloca la coreografía en una calle con tránsito parado (FIG.1) y posteriormente en el Parque de las Aguas, reconocido lugar de la ciudad de Lima, donde los movimientos de cámara (que incluyen algunas tomas aéreas) aprovechan la geometría del lugar (FIG. 2). Rodrigo camina y baila a través de las fuentes. En el último plano, Rodrigo entra a su casa y acaba la canción en un tono melancólico. Bajo los parámetros de Zavala (2018), la escena tiene atributos del cine moderno por tener una amplitud estilística alta, es decir, desplazamientos constantes, multiplicación de cámaras, alternancia de planos, etc.



Figura 1: La escena se desarrolla en medio del tráfico parado.
Fuente: Fotograma de *Locos de Amor* (2016)



Figura 2: Las tomas aprovechan la geometría del Parque de las Aguas
Fuente: Fotograma de *Locos de Amor* (2016)

Otro de los aspectos formales del musical que tiene muy presente la franquicia es la centralidad en las parejas (hasta ahora, siempre heterosexuales) a lo largo del desarrollo de sus números musicales que servirán para sintetizar la historia y comprender el conflicto de cada una de las parejas protagonistas.

Uno de los mayores aciertos al encajar una canción popular dentro de la narrativa fue el ejecutado durante el número musical de *A esa*, canción popularizada por el dúo argentino Pimpinela (1983) e interpretado por Rossana Fernández (Viviana), Gonzalo Torres (Ignacio) y Claudia Berninzon (Dalia, la amante). La escena se desarrolla en la oficina donde Ignacio trabaja, a la vista de todos los empleados. Viviana ha descubierto la infidelidad de Ignacio y va a confrontarlo. Dalia aparece en escena y Viviana la llama para decirle algo, comenzando así el acto. La disposición horizontal de los personajes durante la puesta en escena recuerda a un combate western en el que Viviana y la amante quedan ubicadas a los extremos, encarándose, e Ignacio, al medio, obligado a tomar posición en la disputa (FIG 3).



Figura 3: De izquierda a derecha, Dalia, Ignacio y Viviana, dispuestos horizontalmente como en una escena western.
Fuente: Fotograma de *Locos de Amor* (2016)

Remitiendo nuevamente el modelo de Zavala (2018) para la puesta en escena, es posible identificar rasgos del cine clásico, caracterizado por la mínima amplitud estilística donde vemos escasos planos y contraplanos, y un plano general, prácticamente fijo, que brinda esa sensación de enfrentamiento. El autor reflexiona sobre otro aspecto del cine musical que es su naturaleza meta-genérica pues como mencionado anteriormente, el género ya supone normalizar actos racionalmente imposibles:

Lo maravilloso existe cuando lo imposible es considerado como natural, precisamente como un acto de fe. En cambio, la existencia de lo fantástico requiere la existencia de una conciencia racional (por parte de los espectadores) de que algo es imposible (ZAVALA, 2018, p. 49)

Aún dentro de lo fantástico veremos ramificaciones hacia propuestas clásicas (que ocurren en el mundo físico, exterior), modernas (en el mundo interior del personaje, su percepción y sueños) y posmodernas (yuxtapone lo maravilloso con lo fantástico. Tiende a la parodia, metaparodia, ironía, tematización, etc). Las dos escenas descritas anteriormente muestran dos posibilidades diferentes para los números musicales. La primera, dentro de lo fantástico moderno y la segunda dentro de una propuesta clásica, más realista donde todos los personajes tienen conciencia de lo que ocurre y no son ajenos a ello.

En una misma línea de pensamiento, Rosângela Fachel De Medeiros (2015) hace una distinción de los números musicales en realistas, cuando hacen parte de la trama narrativa (como en *A esa*); y oníricos, cuando el tiempo diegético es suspendido y crea una expansión temporal en el interior de la narrativa. Un ejemplo de eso lo encontramos en el número de *A quién le importa*, canción original de la agrupación española Alaska y Dinarama (1986) y popularizada años más tarde por Thalia. La interpretación en *Locos de Amor 2* es realizada por Wendy Ramos en su papel como Lola. En la segunda entrega, la premisa es que nunca será tarde para volverse Locos de Amor. De esa forma, la película acompaña los dramas amorosos de “Una mujer sin hijos que anhela ser madre y un hombre en sus cincuentas que decide asomarse a la posibilidad de tener otro hijo. Una madre soltera y el hombre que la amó y no ha podido olvidarla desde hace veinte años. Un hombre descorazonado que empieza a salir con una conductora de radio que da consejos de amor. Y una mujer madura que llega de Miami buscando nuevas experiencias.”²

El número musical de *A quién le importa* transcurre en un bar. Soledad y Lola conversan sobre lo que llevó a Lola a volver a Lima, sus ansias de aventuras pasionales y al decirle a su amiga que está utilizando tinder, el lugar se transforma totalmente para el número musical, cambiando la mesa para dos en la que las amigas platican por una mesa larga y llena de personas que participarán en la coreografía del número (FIG.4). La puesta en escena resalta la posición de empoderamiento de Lola, quien sube al mesón y lo utiliza de escenario,

² Sinopsis provista por Tondero Films en <https://tondero.com.pe/peliculas/>

acompañada por el cuerpo de baile. Son evidentes las referencias al videoclip de Thalia, tanto en la actuación de Wendy Ramos como en la coreografía. Las parodias y las alusiones a películas canónicas del cine clásico son aspectos descritos por Zavala (2018) sobre la narración moderna y postmoderna respectivamente. Queda claro también como las imágenes quedan al servicio de la música; esta característica del sonido postmoderno se refiere a la resonancia metafórica o alegórica y a la relación intertextual donde hay una serie de elementos culturales fuera de campo que potencian la escena.



Figura 4: Arriba, plano inicial con el bar original. Debajo, transformación del lugar para el número musical. Lola aparece rodeada del cuerpo de baile.
Fuente: Fotogramas de *Locos de Amor 2* (2018)

Por otro lado, en el cine clásico la música tiende a tener una agencia narrativa; lo que quiere decir que va a integrarse a la narración de forma que ofrezca informaciones útiles para la historia. Mervin Cooke (2008, p. 155) cita lo dicho por el director musical Hebert Stothart:

Aprendemos que un episodio musical debe ser presentado de forma a motivar un elemento de la trama, y debe tornarse tan vital para la historia que no puede ser dispensado. La prueba de hoy es: si la canción puede ser cortada del musical, ella no pertenece a él. (apud MAIA, 2018, p.66, traducción propia)

Esa discusión sobre la pertinencia de los números musicales es conveniente traerla a colación dado que sin duda alguna, una canción bien integrada en el guion y con un objetivo narrativo claro, puede ayudar a avanzar la trama. En *Locos amor 2* es posible encontrarse con esa sensación de un número musical ser indispensable en el acto de *¿Cómo te va, mi amor?*, canción original del grupo mexicano Pandora (1985) e interpretada por Marco Zunino y Erika Villalobos en sus papeles como Santiago y Patricia.

El espontáneo reencuentro de la pareja ocurre con un tropiezo en medio de la calle. Al mirarse a los ojos, parece crearse otro espacio temporal que gradualmente se irá acoplando a la realidad. En un primer momento, es Patricia quien canta los primeros versos. Santiago hace lo propio creando esa trama que revela un pasado en común y sus perspectivas de ese momento (FIG. 5). Paula y Serni (2017) reflexionan sobre cómo las canciones dialogan con el contexto de los músicos y se presentan resignificadas. En ese sentido, vale la pena ver cómo una misma canción puede ganar significados diferentes al tener diferentes intérpretes. También hablan sobre cómo la canción compone el enunciado fílmico del musical y es que ciertamente, el musical se vale de esa fusión entre letra, música y performance para existir.



Figura 5: el encuadramiento de cámara busca crear intimidad sobre los personajes.
Fuente: Fotograma de *Locos de Amor 2* (2018)

La escena trabaja mucho con planos conjuntos bastante próximos a los actores para transmitir intimidad. Son pocos cortes a lo largo de la escena por lo que la longitud de los planos es alta, sin embargo, la puesta en escena y los movimientos de cámara le dan bastante fluidez a la escena. Tal como menciona Zavala (2018) sobre la narración clásica, se establecen mecanismos de complicidad

con el espectador, creando un suspenso narrativo y hay un final epifánico, revelador, que en este caso acaba con el diálogo “real” entre los personajes y con las informaciones finales para enlazar a la narrativa transmitida con la canción.

Es pertinente la observación de Jane Feuer (2013) quien comenta que la imbricación de la canción con la narrativa si bien es necesaria, nunca será suficiente (apud MAIA, 2018, p. 67). Esto quiere decir que habrá películas del género musical donde las canciones interpretadas pueden no contribuir de forma alguna con la narrativa y aún así encajarse dentro de este por lo que Barry Langford llama como “modo de performance” (apud MAIA, 2018, p.65).

Paul Vega y Johanna San Miguel protagonizan el número musical *Será porque te amo*, canción original del grupo italiano Ricchi e Poveri (1997) interpretando a Lucho y Soledad en *Locos de Amor 2*. La escena transcurre en la vuelta a casa de la pareja después de haber tenido un primer encuentro. La euforia de los personajes es notable en sus actuaciones, en algunos momentos exageradas y caricaturales pero que precisamente buscan representar un sentimiento de rejuvenecimiento y de enamoramiento.

En un primer momento, Soledad maneja su auto mientras canta. En el primer plano de Lucho hace una citación directa a la icónica escena de Gene Kelly en *The singing in the rain* (1952) (FIG 6), lo que explicita cómo Pérez-Garland utiliza con frecuencia el recurso de homenajear obras consagradas del género y la existencia de un diálogo directo con las producciones hollywoodianas. A lo largo del número vemos como el emplazamiento de la cámara estará enfocado en la experiencia del personaje, en acompañar al protagonista. Esta característica es atribuida por Zavala (2018) al estudiar la imagen del cine clásico.



Figura 6: A la izquierda, la escena protagonizada por Lucho homenajea el musical clásico *The Singing in the Rain* (Escena Original a la derecha).

Fuente: Fotograma de *Locos de Amor 2* (2018) y *The singing in the Rain* (1952).

Otro aspecto innovador de esta escena está relacionado con el empleo del montaje paralelo y otros recursos que incluyen la división de la pantalla para aparecer ambos personajes, separados geográficamente pero que interpretan simultáneamente la canción (FIG. 7). Esa división ocurre al Lucho abordar el tren del metro y Soledad entrar en su casa y continuar bailando por el lugar. En un momento, los actores llegan a encararse gracias al montaje.



Figura 7: Además del montaje paralelo, otros recursos de montaje son empleados como la división de pantalla.

Fuente: Fotograma de *Locos de Amor 2* (2018)

Únicamente el último número musical de la primera entrega reúne a todos los protagonistas en un mismo lugar para el performance. El primer plano exhibe un cartel de “6 meses después” y un plano general del evento: la multitudinaria boda entre Lucía y Rodrigo interpretados por Gianella Neyra y Giovanni Ciccía. Es también el acto más extenso con una duración superior a 4 minutos (en contraste con el tiempo promedio que variaba entre 60 a 90 segundos). La canción interpretada, original del cantautor venezolano Yordano y lanzada en 1988 es *Locos de Amor*, tema promocional de la franquicia utilizado también en los créditos iniciales y que presta su nombre para la película.

En el altar, Rodrigo y Lucía comienzan a interpretar el tema frente a sus invitados. Algunos planos intercalados adelantan las resoluciones entre las parejas protagonistas hasta llegar al coro de la canción donde la multitud de pie canta al unísono mientras arrojan arroz a los recién casados. El segundo verso acontece en la recepción de la boda y es interpretado por las otras parejas: Martín y Gloria (Carlos Carlín y Lorena Caravedo), Ignacio y Viviana; y Fernanda y Juan Carlos (Jimena Lindo y Nicolás Galindo). El filme termina con los actores continúan

cantando mientras se abrazan hasta el último verso donde hay un quiebre de la cuarta pared y donde todos cantan al unísono y mirando a la cámara.

Un repertorio de éxito

La industria cinematográfica y la fonográfica guardan una estrecha relación. En términos comerciales, es frecuente ver canciones exitosas o intérpretes de moda cantando los temas musicales para las películas. Por su particularidad de género, los musicales van más allá, pues la canción gana un papel central y deja de ser un simple acompañamiento. Entran en juego varios aspectos como las posibilidades narrativas que ofrece una canción interpretada en determinado momento de la historia, la forma en la que la canción es insertada dentro del guión, si las canciones son originales para la cinta o son canciones existentes; si tienen alguna temática o incluso una época en común y por qué no pensar en la proyección mercadológica que puede tener desde la concepción del guión.

Haciendo un análisis de la franquicia *Locos de Amor* es posible observar cómo la música seleccionada tiene características comunes que constituyen su cuerpo temático: son canciones de amor y como apunta Pablo Santur (2018) cuenta con un soundtrack evocativo compuesto de canciones del recuerdo. A lo largo de la película se pueden escuchar fragmentos de canciones extremadamente populares, en su mayoría éxitos de artistas hispanoamericanos del siglo XX (FIG. 8).

En la primera entrega de *Locos de Amor* el repertorio está compuesto por 18 canciones. Algunos de los temas interpretados por el elenco fueron: *Vivir así es morir de amor* de Camilo Sesto (1978), *Bazar* de Flans (1985), el éxito eurovisivo *Eres tú* de Mocedades (1973), *Dueño de nada* de Jose Luís Rodríguez "El puma" (1982), entre otros. Ya la segunda cinta contó con 16 temas entre los que figuran *Maldita primavera* de Yuri (1982), *O quizás simplemente le regale una rosa* de Leonardo Favio (1968) y *Sólo pienso en ti* de Guillermo Dávila (1984). El tema musical de la franquicia, presente en ambos filmes durante los últimos números musicales es *Locos de amor* de Yordano (1988).

El primer aspecto a evaluar sobre el repertorio musical que fue privilegiado en *Locos de amor* es relativo al uso de la nostalgia y la memoria como herramienta de identificación. Como descrito anteriormente, la mayor parte del repertorio

seleccionado son canciones del siglo XX. Para Drake (2003) "en el cine retro se busca recrear una sensibilidad del pasado en el presente, (...) para ello se reconstruye una estructura de sentimientos, cuyos códigos funcionan de forma metonímica como referentes de toda una época" (apud HERRERO, 2007, p. 77).

Lista de canciones con números musicales (Título, autor original, año)

Locos de Amor (2016)

- *Vivir así es morir de amor* de Camilo Sesto (1978)
- *Bazar* de Flans (1985)
- *Pobre Diablo* de Emmanuel (1984)
- *Que sabe nadie* de Raphael (1981)
- *Piel de Ángel (A escondidas)* de Camilo Sesto (1975)
- *Quererte a tí* de Ángela Carrasco (1979)
- *A esa* de Pimpinela (1983)
- *Brindaremos por él* de Massiel (1983)
- *Dueño de nada* de José Luis Rodríguez "El Puma" (1982)
- *Si no te hubieras ido* de Marco Antonio Solís (1984)
- *Carmín* de Roxana Valdivieso (1985)
- *Ya te olvidé* de Rocío Durcal (1988)
- *Cosas del amor* de Ana Gabriel y Vicky Carr (1991)
- *Eres tú* de Mocedades (1973)
- *Teorema* de Miguel Bosé (1980)
- *Gloria* de Umberto Tozzi (1979)
- *Sólo con un beso* de Ricardo Montaner (1988)
- *Locos de Amor* de Yordano (1988)

Locos de Amor 2 (2018)

- *Todo se derrumbó dentro de mí* de Emmanuel (1980)
- *¿Cómo te va, mi amor?* de Pandora (1985)
- *O quizás simplemente le regale una rosa* de Leonardo Favio (1968)
- *Lluvia* de Luis Ángel (1982)
- *A quién le importa* de Alaska y Dinarama (1986)
- *Sólo pienso en tí* de Guillermo Dávila (1984)
- *Hoy tengo ganas de tí* de Miguel Gallardo (1975)
- *Maldita primavera* de Yuri (1982)
- *Será porque te amo* de Ricchi e Poveri (1981)
- *Vale la pena* de Marcos Llunas (1993)
- *Amante bandido* de Miguel Bosé (1978)
- *Te amaré* de Miguel Bosé (1980)
- *Debes comprenderme* de i Pooh (1972)
- *Un montón de estrellas* de Polo Montañez (2001)
- *Yo no te pido la luna* de Daniela Romo (1984)
- *Locos de amor* de Yordano (1986)

Figura 8: Lista de canciones con números musicales en *Locos de Amor (2016)* y *Locos de amor 2 (2018)*. Elaboración propia.

Drake (2003) señala que ese proceso nostálgico es evocativo (como en efecto sucede en *Locos de amor*). No busca hacer una reconstrucción histórica del pasado sino traer el recuerdo y re imaginarlo en el presente (apud Herrero, 2007, p. 78). Respighi (2013) cita las palabras de Marta Betoldi, guionista de *Solamente Vos* (2013), una serie musical argentina que trabajó un formato similar y dice:

(...) la música marca nuestra historia emocional, está en el inconsciente colectivo (...) Creo que los recuerdos siempre son musicales. Tiene toda la sensorialidad: sabor, olor, gusto, tacto y música. Pero estos sentidos son más difíciles de plasmar en lo audiovisual. En cambio, la música es perfecta para provocar emociones (apud MEDEIROS, 2018. p. 349).

La memoria también hace parte de una estrategia comercial. Tondero Films tuvo la visión de identificar un segmento de mercado que acudiría al cine al evocar

ese recuerdo a través de la música. De esta forma, la productora apuntó a un público objetivo principalmente adulto contemporáneo, justificando así la selección estratégica de las canciones, pero sin dejar su característica multitarget por tratarse además de una comedia familiar. Como fue señalado anteriormente, la apreciación del cine peruano antes de la aparición de Tondero Films dejaba bastante a desear. Santur (2018) afirma que “Tondero toma como línea para el desarrollo de sus filmes el generar una sensación de bienestar en el espectador”. También subraya el impacto en la percepción del público sobre el cine peruano y eso es posible constatar pues en 9 años de actuación en producción cinematográfica, la productora detenta 6 de las 10 películas peruanas más taquilleras, y 3 de las 10 películas más taquilleras en la historia del cine en Perú.³

Es oportuno considerar otra arista en el tema del repertorio musical. Guilherme Maia y Lucas Ravazzano (2015) en su mapeo de musicales latinoamericanos apuntan la conexión histórica que tiene el cine musical latinoamericano con las cuestiones de identidad nacional y cultural. En ese sentido y conociendo ese histórico temático que mantienen las películas musicales latinoamericanas, es posible inferir que si bien no se trabajan identidades nacionales, sí hay una clara valoración a la cultura pop hispanoamericana y por consecuencia es posible pensar en que la franquicia desde su origen apuntaba a tener una proyección internacional.

Consideraciones finales

Es destacable la trayectoria que ha tenido la franquicia *Locos de amor*, tanto en términos de taquilla como el significado que tiene para el desarrollo de la industria cinematográfica del Perú. A pesar del auge de producción de musicales en la región latinoamericana en la Época de Oro, el género fue notoriamente relegado, siendo aún más perceptible en cinematografías más pequeñas. Llevando eso en consideración, representa un hito realizar un musical netamente peruano y viendo su rotundo éxito en recepción que aseguró una segunda y una tercera entrega.

La propuesta de Tondero Films tuvo una planificación excepcional pudiendo identificarse algunos elementos de esa fórmula de éxito de la franquicia. En primer lugar, la productora ya cosechaba éxitos taquilleros dentro del género comedia con

³ Dato obtenido del sitio web de Tondero Films. <https://tondero.com.pe/>

¡Asu Mare! (2013), *¡Asu Mare! 2* (2015) , ambas dirigidas por Ricardo Maldonado y *A los 40* (2014) de Bruno Ascenzo. Santur (2018) señala el cambio de percepción de público generado por Tondero sobre el cine peruano. Hay una clara identificación de la comedia como género masivo y es otro criterio incorporado para *Locos de Amor*. Santur afirma también que “otras estrategias que Tondero aplica son la secuencialización de filmes y la construcción de un star system local”.

La selección del repertorio coloca una capa adicional a la fórmula. El comentado recurso de la nostalgia y la evocación de emociones a través de la música crea una identificación directa con el público y dado el repertorio seleccionado, garantiza un público más amplio en rango de edad que estará dispuesto a ir al cine y escuchar los clásicos de varias generaciones.

Locos de Amor abre un abanico de posibilidades para el género musical dentro del cine latinoamericano. A través de las películas se ve la capacidad de experimentación del equipo al mostrar una amplia diversidad de puestas en escenas. La duración promedio de los números musicales deja bastante a desear. Con frecuencia es perceptible que enfrentan dificultad a nivel de guion para conectar los números musicales con esos momentos de “normalidad”. Sin embargo, las cintas cuentan con varios aciertos; en números musicales como *A esa y ¿Cómo te va, mi amor?*, la transición entre el acto y los diálogos se da con bastante naturalidad y cumplen su función narrativa.

En años posteriores vemos como otras producciones como la serie mexicana *La Casa de las Flores* (2020) en su tercera temporada, incursiona en el género musical en algunos fragmentos de episodios y utiliza la misma fórmula de identificación pero elevando la calidad técnica con la que es presentada. Esto da vestigios de la posibilidad de que el género retome su producción constante en Latinoamérica, de que haya mejoras a nivel técnico y de desarrollo de guion, veamos nuevas propuestas y siendo optimista, que esta vez gane el prestigio y reconocimiento que el mundo académico no le ha cedido históricamente.

Bibliografía

ALTMAN, Rick. Los géneros cinematográficos. Barcelona: Paidós, 2000. Edición original en inglés publicada en 1999.

ALTMAN, Rick. The Musical. In: The Oxford History of World Cinema. Geofrey Nowell Smith (org). 1997. Disponible en: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5212117/mod_resource/content/1/Sex%20and%20sensation%20-%20Linda%20Williams.pdf Acceso: 13 de may. de 2021

DE MEDEIROS, Rosângela. Solamente vos: o musical invade o horário nobre da televisão argentina. In: MAIA, G.; ZAVALA, L. (Org) El Musical en América Latina. Aproximaciones contemporáneas. Salvador: EDUFBA, 2018.

GUIMARÃES, Pedro. Cantar, dublar, chorar: Releituras modernas do musical hollywoodiano clássico. In: SUPPIA, Alfredo (Org) Gêneros cinematográficos e audiovisuais: perspectivas contemporâneas. São Paulo, 2016.

HERRERO, Carmen. Nostalgia en el cine español contemporáneo. In: SANDERSON, John. (Ed) Trazos de cine español. Alicante, Universidad de Alicante, 2007.

MAIA, Guilherme. Musicais cinematográficos latinoamericanos da era de ouro. tangueros, prostibulares, carnavalescos. In: MAIA, G.; ZAVALA, L. (Org) El Musical en América Latina. Aproximaciones contemporáneas. Salvador: EDUFBA, 2018.

MAIA, G.; RAVAZZANO, L. O Cinema Musical na América Latina: Uma cartografia. Dossiê: Estudos sobre o cinema latino-americano. São Paulo, 2015, v. 42, n. 44. Disponible en: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103432/106905>. Acceso en: 30 de jul. de 2021.

PAULA, L;SERNI, N.A Vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical. Raído. Dourados,2017, v.11, n.25. Disponible en: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/viewFile/6507/3498>. Acceso en: 15 de ago. de 2021.

SANTUR, Pablo. "Cambios en la producción y distribución cinematográfica peruana a partir de la aparición de Tondero Producciones (2000-2016). 4to boletín del Centro de Investigación de la Creatividad UCAL Vol. 1. Lima, 2018. Disponible en: http://repositorio.ucal.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12637/242/2018_Art%c3%adc

ulo_VI_Plablo-Santur.pdf?sequence=4&isAllowed=y. Acceso en: 22 de ago. de 2021.

TONDERO FILMS. Disponible en: <https://tondero.com.pe/>. Acceso en: 29 de sep. de 2021.

ZAVALA, Lauro. Un modelo paradigmático para el análisis del cine musical. In: MAIA, G.; ZAVALA, L. (Org) El Musical en América Latina. Aproximaciones contemporáneas. Salvador: EDUFBA, 2018.

Filmografía:

- *A los 40*. Dirección: Bruno Ascenzo (2014)
- *A quien le importa* Interpretado por: Thalia. Dirección: Jeb Brien (2002)
- *¡Asu Mare!* Dirección: Ricardo Maldonado (2013)
- *¡Asu Mare! 2*. Dirección: Ricardo Maldonado (2015)
- *Locos de Amor*. Dirección: Frank Pérez-Garland (2016)
- *Locos de Amor 2*. Dirección: Frank Pérez-Garland (2018)
- *Locos de Amor 3*. Dirección: Frank Pérez-Garland (2021)
- *La casa de las Flores*. Tercera Temporada. Episodio 11: *LAUREL (Símb. Gloria)*. Dirección: Manolo Caro (2020)
- *Singin' in the Rain* Dirección: Gene Kelly, Stanley Donen (1952)
- *Solamente Vos*. Dirección: Claudio Ferrari y Rodolfo Antúnez (2013)
- *Sueños de gloria*. Dirección: Alex Hidalgo (2013)
- *The Jazz Singer*. Dirección: Alan Crosland (1927)