



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón

El cuerpo que danza en el cine de rumberas

Maestra en Investigación de la Danza

P R E S E N T A

Patricia Ruíz Rivera

Asesores:

Mtra. Elizabeth del Socorro Cámara García

Dr. Carlos Guevara Meza

Mtro. Bernardo Javier Orellana Zarricueta

Ciudad de México, junio de 2015



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: Ruíz, Rivera, Patricia. *El cuerpo que danza en el cine de rumberas*. CDMX.: INBA/Cenidi Danza, 2015.

Descriptorios temáticos: Cuerpo, rumberas, danza en cine, erotismo.



**CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E
INFORMACIÓN DE LA DANZA JOSÉ LIMÓN**

Ensayo para obtener el grado de

Maestra en Investigación de la Danza

“El cuerpo que danza en el cine de rumberas”

PRESENTA:

Patricia Ruíz Rivera

Tutor

Mtro. Javier Contreras Villaseñor

Comité tutor

Mtra. Elizabeth del Socorro Cámara García

Dr. Carlos Guevara Meza

Mtro. Bernardo Javier Orellana Zarricueta

México D.F. junio 2015

“Bailar es simplemente descubrir”

Martha Graham

Dedicatoria:

Considero que ésta es una gran oportunidad para plasmar en blanco y negro mi agradecimiento pleno por todo lo que he recibido al realizar y realizarme en este pequeño estudio sobre la danza en el cine mexicano, por lo que aprovecho para dejar constancia de gratitud a quienes me han ayudado en el camino ya sea con su sapiencia o bien con su amor.

Hace algunos años tuve la fortuna de realizarme como profesionista de la documentación en el Cenidi-Danza siendo encargada del área por diez años. Ahí se me brindó la oportunidad de conocer a personas maravillosas que me acompañaron y me inculcaron el amor a la danza. Vaya este trabajo para todas las compañeras y compañeros que laboran en el Cenidid y primordialmente a la maestra Elizabeth Cámara, que amén de ser mi jefa, se convirtió en mi amiga y una guía en el mundo dancístico.

Especialmente quiero agradecer a mi querido tutor y amigo Javier Contreras Villaseñor, por su enorme paciencia y disposición para guiarme y escucharme en mis largos extravíos, ya que sin su ayuda no habría logrado conjuntar y concluir este trabajo.

Mi gratitud para Mayela Ayala, Alma Hernández y Citlali Ugalde por su apoyo incondicional.

Agradezco las observaciones y precisiones de los integrantes del comité tutorial: Bernardo Orellana, Elizabeth Cámara y Carlos Guevara, que me sirvieron para puntualizar la idea del cuerpo que baila.

Valoro con mucho la ayuda incondicional por parte de Alejandro Reyes para la edición técnica de las imágenes que en este trabajo se muestran; y a Patricia Chavero y Leticia Rodríguez que me han apoyado con bibliografía y alentado mis disertaciones, por ello muchas gracias.

A mis compañeros de la MID: Julieta, Eugenia, Lore, Maggie, Nahomi, Velvet, Betty, Alexander, Miguel, Caro, Olinka, Gaby, Chyntia, Hildelena, Raúl,

Areli, Rodolfo, Mabel, Fidel, Mónica y Ariadna; pero especialmente a mi estimado amigo y compañero Arturo Díaz Sandoval por su ejemplo, amistad y cariño.

Mis queridos amigos Lourdes Fernández, Federico Torres, Laura Rosas y Joaquín Israel Franco que me han animado con sus comentarios y palabras de aliento.

Finalmente a mi familia: mi padre que ya no está conmigo, pero que mucho me hubiese gustado que viera este trabajo concluido, José Ruíz Jasso, y mi madre María de Jesús Rivera Cruz; los cuales desde pequeña me inculcaron tanto el estudiar como su gusto por el cine, especialmente el mexicano.

A mis hermanos Gerardo, Rolando, Rebeca y Leticia y sus respectivos consortes Armida, Lupita, Margarito y José Antonio, que me han dado el ejemplo de realizarse cada quien en lo que ha estudiado y ejercido.

Mis sobrinos, que son mi motor para seguir, Mario Alberto, Ricardo Arturo, Claudia Isabel, Fernando Antonio, Elizabeth, Andrea, Victoria Rocío, Rodrigo Adrián, Emilio y mi querido Alonso.

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN	2
ANTECEDENTES	8
EL CUERPO	
EN CONSTRUCCIÓN	16
EROTIZADO	22
PROSTITUÍDO	30
GESTANTE	37
PRESO	43
EL CUERPO QUE DANZA	45
CONCLUSIONES	75
ANEXO I: RESEÑA DE PELÍCULAS	85
BIBLIOGRAFÍA	115

“Para mí, sólo existía esa obra inexistente y pensé que la única forma de leerla era que yo mismo la escribiera. Tú te pones a leer y no hallas lo que buscas. Entonces tienes que inventar tu propio libro”.
Juan Rulfo, sobre *El llano en llamas*.

EL CUERPO QUE DANZA EN EL CINE DE RUMBERAS



**Dámaso Pérez Prado y su Orquesta con Ninón Sevilla en
Víctimas del Pecado (Fernández, 1950)
Col. IMCINE**

INTRODUCCIÓN

En el caso del tema que nos ocupa, la danza en el cine mexicano, y particularmente el cine de rumberas¹, de forma natural se establecen dos grandes categorías como el tronco de esta disertación: el cuerpo y la danza en dicho género.

Existen muchas investigaciones que definen de una u otra forma a la danza, pero quizá la que más se acerca a lo que aquí pretendemos estudiar es la que indica que la razón de ser de la danza se descubre, desde un principio, bailándola; y el cine la ha capturado para que la sociedad la contemple y la consuma incluso como mercancía. Pero lo que realmente logra que la danza se ejecute es el cuerpo, tanto femenino como masculino, y en este sentido nos interesa establecer las distintas categorías que existen para explicarlo.

¿Qué pasa con el cuerpo de las bailarinas que se muestra en el cine mexicano? ¿Es que acaso ese cuerpo se asemeja al erotizado de las prostitutas, al monógamo de las madresposas, al victimizado y enclaustrado de las presas, las monjas, las locas? ¿Y qué ocurre con el cuerpo masculino, ése que baila en los congales, el que observa con mirada placentera o lasciva, o el que obtiene un beneficio económico a partir de otros cuerpos?

El enfoque que Marcela Lagarde² realiza sobre el cuerpo femenino permitirá establecer las categorías femeninas y masculinas que se encuentran de manera recurrente en las películas que se analizan aquí, pero también las que son de ese género, el rumberil, el de arrabal y el urbano, en general; puesto que:

“A cada mujer la constituye la formación social en que nace, vive y muere, las relaciones de producción-reproducción y con ello la clase, el grupo de edad, las relaciones con las otras mujeres, con los hombres y con el poder, la sexualidad

¹ Grupo de películas musicales (con interpretaciones reiteradas de mambo, son, merengue, danzón, cha cha cha y otros ritmos afroantillanos), que tuvo auge a finales de los años cuarenta y en la primera mitad de los cincuenta. Con sus bailes y sus actuaciones, Ninón Sevilla, Rosa Carmina, María Antonieta Pons, Meche Barba, Lilia Prado y Amalia Aguilar fueron las principales protagonistas de esas cintas, generalmente melodramáticas y asociadas a los placeres de la noche, en el mundo de los cabarets de la época. (Bonfil 1999)

² Lagarde menciona que “la situación vital de las mujeres es el conjunto de características que tiene a partir de su condición genérica, en circunstancias históricas específicas”. (Lagarde, 1997)

procreadora y erótica, así como las preferencias eróticas, las costumbres, las tradiciones propias, la subjetividad personal, los niveles de vida, el acceso a los bienes materiales y simbólicos, la lengua, la religión, los conocimientos, el manejo técnico del mundo, la sabiduría, las definiciones políticas, todo ello a lo largo del ciclo de vida de cada mujer” (Lagarde, 2010)

Los cuerpos mostrados por el cine de rumberas son los que sintetizan a la mayoría de las categorías mencionadas. Los roles (tanto masculinos como femeninos) que se han ido moldeando en el cine a lo largo de décadas de exhibición, pero también de estudio en el campo cinematográfico, se han afincado en el gusto del respetable público que abarrotaba las salas de cine de la época y que generaciones posteriores pudieron seguir viendo gracias a la televisión.

Con respecto al cine y sus contenidos, para este análisis se consideró prudente seguir las categorías dadas por el crítico e investigador Jorge Ayala Blanco, que los denomina como temas y series, ejemplo de ellos son: la comedia ranchera, la provincia, la prostituta, la revolución, la añoranza porfiriana, la ciudad, el horror, los jóvenes, entre otros (Ayala Blanco, 1985). Vale la pena mencionar que este tipo de clasificación obedece más bien al desarrollo histórico del cine nacional y a los géneros literarios o dramáticos; de esta manera la danza se constriñe al género literario tratado por la trama.³

Sobre si el cine se vuelve un preservador de la danza, la paradoja es que todo lo mostrado ahí difícilmente corresponde a la realidad de lo que se bailaba o danzaba por las *estrellas* fuera del escenario de los sets cinematográficos o de los teatros y centros nocturnos en el México de aquellos años (Tuñón, 2000) y sin embargo, logra el objetivo de reconstruir el papel de la danza en el cine nacional, y en el caso concreto de la ciudad de México, de los espectáculos nocturnos de aquella época.

No obstante, lo que queremos destacar en este estudio es la relación que guarda lo corporal con la danza y el cine en un momento determinado. ¿Por qué

³ Existe una nueva clasificación que considera dos géneros formales del cine, y que indica que cada uno de estos es empleado para tratar narrativa o dramáticamente su contenido y que son el documental y la ficción cinematográfica, que se subdivide a su vez en tres: realista, musical o de animación. (Viñas Luna, 1999)

estos cuerpos y no otros se hicieron famosos y fueron objeto de deseo y de culto en la época dorada del cine nacional? Muchas otras estrellas del firmamento cinematográfico de aquellos años incursionaron en el género pero las preferencias del público se inclinaron hacia aquellas mujeres que mejor bailaban. Se puede mencionar que amén de ser excelentes bailarinas, se convirtieron en objetos, en mercancías y en deseos en el imaginario colectivo. Sujetos, hechizo, ilusión que conlleva adoración, con el estatus de estrellas en el firmamento cinematográfico mexicano.

El cuerpo, a lo largo de la historia de la humanidad, ha sido el motivo de varios debates filosóficos. En primera instancia, desde la escuela platónica que postula que el cuerpo es la prisión del alma hasta el cartesianismo que menciona que hay una sustancia pensante y una extensa o cuerpo; el pensamiento sobre el cuerpo transita desde ese dualismo al monismo (el cuerpo y el alma son un solo y mismo ser), materialismo (la sustancia es la materia), o el cuerpo vivido de Nietzsche (el pensamiento está en el cuerpo, la vida es la vida del cuerpo, que es el que piensa), hasta lo que hoy día sigue permeando en los círculos de estudio como discusión central; esto es, el cuerpo en la fenomenología (en-sí-para-sí) con Merleau-Ponty, el pensamiento freudiano (descentramiento radical), la filosofía de la carne de Husserl, las relaciones cuerpo-poder de Foucault y la unidad y propiedad del cuerpo de Nancy o el cuerpo sin órganos de Deleuze.

En cuanto a la danza, es también motivo de múltiples disertaciones. Definida en un principio como rito (Béjart) que puede ser profano o sagrado, tiene un carácter eminentemente social (Garaudy) e histórico ya que es parte de la celebración, es parte del contexto, además que es obra de arte (Redfern).

Historiadores como Le Goff y Truong han indagado sobre la tensión que se establece a partir del dualismo entre mente y cuerpo fomentado por la cristiandad o el judaísmo. Dios y el hombre, hombre y mujer, ciudad y campo, razón y fe, violencia y paz y la principal para nosotros, el cuerpo y el alma. Se estudia a ese cuerpo humillado, despreciado y condenado y su posible reivindicación a partir de

la penitencia por el pecado sexual. Levin da cuenta de que ontológicamente hay un menosprecio al estudio de la danza.

El cuerpo como mecanismo de poder es estudiado por Foucault, quien menciona que hay un cuerpo social, una pugna de lucha en dicho cuerpo y para comprenderlo establece los ámbitos de la microfísica del poder.

Con respecto a la danza escenificada en el cine mexicano ¿realmente los realizadores como Alejandro Galindo o Alberto Gout estaban transmitiendo algo con respecto a integrar la danza en los guiones que dirigieron?

A partir de lo que propone Vam Camp sobre el estatuto ontológico de la danza, se puede indagar sobre los bailes de salón propuestos en las producciones, por ejemplo, de Galindo (***Esquina Bajan, Hay lugar para dos, Una familia de tantas, Campeón sin corona, Espaldas mojadas***) o de Gout (***Aventurera, En carne viva, Revancha, Sensualidad***), revisando tanto el movimiento físico, la música, el medio físico donde se desarrolla y la amalgama de lo anterior, que en realidad sería motivo de otro estudio aparte.

En el cine mexicano, en la época de oro⁴, se sucedieron una serie de acontecimientos tanto nacionales como extranjeros que permitieron que la industria del cine se afanzara y con ello lo que hoy conocemos como géneros cinematográficos. En el caso del cine de arrabal, pulularon desde temprana época películas sobre la vida y *milagros* de mujeres que tenían que bailar para acercarse un pan a la boca.

La industria fabricó por años, en el imaginario colectivo⁵, cuerpos específicos que se movían de manera específica, con fines específicos. El cuerpo fue tomado como el depositario del pecado original. Sin embargo hay una

⁴ Periodo de auge industrial del cine mexicano, ubicado generalmente por los especialistas entre 1940 y 1955. Se caracteriza por la consolidación de temas géneros, por la aparición de figuras y por la irradiación del cine nacional en el resto del continente americano. (Bonfil 1999). Sin embargo, en un periodo extendido, para tomar en cuenta el antecedente y la consecuencia del periodo mencionado, se puede establecer entre 1931 (con la película *Santa*, de Antonio Moreno, 1931, primera sonora en México) y 1953 (hasta el nacimiento de la televisión) (Tuñón, 2000)

⁵ Hablando de imaginario, podemos tomar el concepto que lo define como la producción de imágenes, sus propiedades e impacto en el contexto social. (Wunenburger, 2008) De tal suerte que la realidad comienza con una representación mental antes de convertirse en algo concreto que pasará a ser parte del imaginario mencionado.

presencia/ausencia del cuerpo sensual. Se ve en el escenario, en el cabaret, en la cantina, pero se oculta en la calle, en la iglesia, en la escuela.

En la "Época de oro del cine mexicano" (1935-1955 aproximadamente), la concurrencia le "plagia" lo que puede a las películas: el manejo del habla y de los gestos, el humor, la reverencia ante las instituciones, la percepción anecdótica de los deberes y los placeres. En rigor, es la Edad de oro no del cine sino del público que, entre otras cosas, confía en que los ídolos le aclaren el manejo de las nuevas formas de vida, orientándolo en el vértigo de las transformaciones. Los fines de semana las familias extraen de la ida al cine el sentido de la diversión, de la unidad familiar, del honor, de la sexualidad "permitida", de la belleza del paisaje y de las costumbres, del amor por lo permitido y del horror (cada vez más escénico) por lo prohibido. Los devotos de comedias y melodramas no se proponen "soñar", sino adquirir astucias, desinhibirse, dolerse y condolerse con estilo, envidiar sin dolor a los de clase alta, resignarse a su pobreza divertidamente, reírse a costa de los estereotipos que los difaman, saber de qué modo se pertenece a la nación. En tal escuela-en-la-oscuridad se educa la gente en el sufrimiento y el relajó. (Monsiváis 1999)

En cuanto a la coreografía, es evidente que en tanto industria, el cine no requería (y esa es conjetura mía) de la originalidad al momento de montar tanto coreografías como bailes. Al tener un coreógrafo de *cabecera* como parte del elenco (es el caso de Julián de Meriche) se le solicitaba que en el momento se *montaran* los números musicales que bailarían la estrella en turno. (Ayala Blanco 1985) Ese fue el mecanismo para crear danza, aunque hay sus excepciones, como las intervenciones de Guillermina Bravo, Waldeen y Sokolow en dos o tres producciones.

Finalmente, el cuerpo en muchas de estas producciones, está tomado con la dualidad de la mente y el cuerpo. Aunque, afortunadamente, se dice que el cine es reflejo de la vida cotidiana del momento, y esto nos permite *ver* las preocupaciones que sobre el cuerpo se tenían en ese tiempo.

Así, iré mencionado a los autores que me permitirán establecer las categorías y sus definiciones en tanto conceptos que se requieren movilizar en la

investigación, buscando las analogías o las metáforas como lo plantea la hermenéutica analógica⁶, hallando que la base de la propuesta es el concepto de analogía, entendido como el tipo de comparación en la cual predomina la diferencia, pues la semejanza sólo está presente de modo secundario o relativo. Es decir, se busca la proporción entre lo que quiso decir un autor y lo que se lee de su texto a partir del contexto. (Beuchot, 1997)

En el caso que nos ocupa se tomarán como referencia varias películas consideradas paradigmáticas del género, constituyendo en objeto de estudio la película ***Víctimas del pecado*** (Emilio *Indio* Fernández, 1950)⁷ para poder estudiar, analizar y establecer o escribir la historia del cuerpo y la danza en el periodo mencionado.

⁶ La justificación de Beuchot para buscar una tercera alternativa dentro de la Hermenéutica es la determinación de que las posturas equivocista y univocista se contradicen a sí mismas, ya que si, en apoyo a la equivocidad, se afirma que toda interpretación es posible, se cae en el uso del calificativo, toda vez que es univocista.

⁷ En las siguientes menciones, se asentará el nombre del director y el año de producción, en el paréntesis posterior al nombre de la cinta anotada. En un anexo se incluyen las fichas técnicas de las películas estudiadas en este trabajo.

ANTECEDENTES

El cine es parte de la cultura, entendida ésta en un sentido amplio, como forma de representación y acción del mundo, de conservación y fundamento de identidades individuales y colectivas, y en la constitución del imaginario colectivo de una sociedad.

La construcción de las imágenes dominantes del cuerpo que danza en el cine nacional son inseparables de sus circunstancias políticas y sociales. En el aquí y ahora el cine mexicano de la llamada época de oro muestra distintos ángulos para lograr entender lo que se filmaba, para qué se filmaba y para quién. Es comprender a la industria, su relación con el Estado, las leyes que le regularon en su momento, la relación de la audiencia con las estrellas de la época, los arquetipos y estereotipos filmados y la construcción de la estética de dichas películas (por ejemplo de rumberas) como una unidad.



**Elena Sánchez Valenzuela
es *Santa* (Peredo, 1918)
Col. Cineteca Nacional**

El cine que se realiza en México de 1916 a 1930, obedece a un mercado nacional que se va perfilando para ganar adeptos que ya se embelesaban por el cine internacional y sus figuras de exportación, como por ejemplo las divas italianas Pina Menichelli, Francesca Bertini o Italia Almirante Manzini. (Cineteca Nacional, 1999) En cuanto al cuerpo, son mujeres con largas piernas y pechos sugerentes que se enfundan solo con batas en una alcoba donde sufren el drama de su vida, o bien se visten a la última moda para realizar el mayor de los embustes.

Santa –en sus múltiples versiones- es emblemática por el establecimiento del paradigma fundamental en el cine mexicano:

la prostituta buena, víctima del destino. Arquetipo fomentado por la industria a lo

largo de décadas –casi siete- con sus variantes, que va moldeando el cuerpo que baila y danza en la pantalla grande; es el cuerpo de tentación, de pecado, pero que a la vez es virtuoso y redimido al asumir su falta.

La **Santa** llevada a la pantalla grande en 1918 de la mano del director Luis G. Peredo (quien también realiza el guion basado en la novela de Federico Gamboa) incluye como símbolo de Pureza, Vicio y Martirio en los tres prólogos de la película a Norka Rouskaya. Es aquí donde se presenta por primera vez una bailarina profesional como parte de la trama en un largometraje. La historia de **Santa** es harto conocida (la prostituta redimida, el ambiente de cabaret, entre otros elementos) y el guion se reproducirá a lo largo de la historia en nuevas versiones.⁸

Respecto a la danza presentada en la cinta de 1918, Margarita Tortajada menciona que al llegar a México “La nueva danza creada por las pioneras Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis y Maud Allan también visitó los escenarios mexicanos, a través de Nora (*sic*) Rouskaya y Tórtola Valencia”. (Tortajada, 2006) La *danzarina de los pies de seda* como se le conocía a la Rouskaya, se presentó en el teatro con un repertorio de danzas de Salomé, danzas españolas y mexicanas. Otras que se presentaban con gran éxito, fueron Tórtola Valencia *la bailarina de los pies descalzos* y *La Argentina*, Antonia



Norka Rouskaya, ca. 1917
Col. Fototeca Cenidi-Danza

⁸ Otras versiones de **Santa**: 1931, dirigida por Antonio Moreno con Lupita Tovar, inaugurando el sonido directo en el cine nacional; 1943, dirigida por Norman Foster con Esther Fernández y 1968, dirigida por Emilio Gómez Muriel con Julissa como protagonista; como en producciones ya clásicas del género: **Una mujer en venta** (Urueta, 1934), **Rosario** (Zacarías, 1935) **Aventurera** (Gout, 1950), entre otras.

Mercé, compitiendo en audacia y audiencia con las tiples del momento: María Conesa, Celia Padilla, la Montalván, Lupe Rivas Cacho y las Pérez Caro, por mencionar algunas.

Aquí también podemos constatar la incipiente formación de connotaciones simbólicas en el cuerpo de la bailarina. Ante la cámara que dirige Manuel Becerril, Norka Rouskaya hace despliegue de su arte en un cuerpo enfundado en una malla pegada al cuerpo y cubierta con una gasa, que muestra sus formas de manera sugerente⁹. Como se comprende, para el espectador de la época esto era realmente un motivo de asombro y como consecuencia comienza con la creencia de que las danzarinas no sentían pudor al mostrar su cuerpo, situación que ya ocurría en el teatro.



Rosa Carmina en *La diosa de Tahití* (Orol, 1953)
Col. Cineteca Nacional

El “Cine de Rumberas” (conocido a veces también como cine de arrabal, cine de cabaret o cine de arrabaleras o prostitutas) fue un subgénero cinematográfico de la época de oro del cine mexicano (con

algunas cintas rodadas también en Cuba y España). Este género y el cine que mostraba la vida en los barrios pobres de la ciudad, reflejaban el fenómeno de la creciente urbanización del país, la población de la ciudad de México que había aumentado entre 1940 y 1950 más que en toda su historia.

⁹ Afortunadamente una de estas tres intervenciones se puede observar en la edición que realizó la Fototeca de la UNAM incluida como material adicional de la película *Santa* (Moreno, 1931) en 1999.

Entre 1946 y 1958, se realizaron más de un centenar de producciones de este género. Las Rumberas menean sus caderas al ritmo de sones tropicales, generalmente cubanos, como la Conga, Rumba, Mambo, Chachachá, Merengue, etc. De todas las grandes bailarinas que causaron sensación en el cine mexicano, sólo cinco de ellas lograron pasar a la historia como sus máximas exponentes: las Reinas del Trópico fueron: María Antonieta Pons, Meche Barba, Amalia Aguilar, Ninón Sevilla y Rosa Carmina.

El cuerpo como valor de uso y de cambio, se refleja en la ejecución de la danza también, puesto que la protagonista gana adeptos dependiendo de su capacidad y habilidad para bailar.



Ninón Sevilla es *Aventurera* (Gout, 1949)
Col. Cineteca Nacional

Aventurera (Gout, 1949) muestra a una prostituta rencorosa, que por medio de su cuerpo cobra venganza sobre los que la han mancillado. Ese cuerpo que será el vehículo para atrapar a su presa, el hijo de la leonina que se

aprovechó de su inocencia y necesidad, para prostituirla en el burdel de la frontera, y que la hace bailar y relacionarse con los clientes día a día; aquel que no sospecha que su madre y su amada son unas *perdidas*, y que una sociedad como la de Guadalajara las condenaría en el acto si se supiera la doble vida que llevan.

En las películas del género, el cuerpo danza bajo el ritmo del bongó principalmente, adornado por las escarolas en el vestuario y la abertura que permite ver lo que la moral y las instituciones dictan, aunque en el discurso de los filmes es la representación de lo prohibido; con lo que la cultura oligárquica se hace presente como sensor de lo que se puede o no ver, de lo que es políticamente correcto o incorrecto.

En esta construcción de cuerpos, de discursos, la actriz Ninón Sevilla¹⁰ será parte de la pléyade de bailarinas extranjeras –alguna que otra nacional- que incursionan en el género conocido como de Rumberas, estas mujeres que muestran sus danzas transgresoras, provocativas y populares, que enfrentan la doble moral de la época, y que a la vez evidencian el contrapunto entre lo tradicional y lo moderno, entre lo rural y lo urbano.

El tono cosmopolita que se expone en estas películas es el que se vive y se trata de legitimar. Después de la Revolución, el Maximato, el Cardenismo y la Segunda Guerra Mundial, el Estado mexicano se fortalece tanto a nivel político como económico, apuntalando a la industria con medidas proteccionistas y exenciones de impuestos. A cambio pedirá lealtad absoluta, manifiesta en las tramas inocuas en el cine de rumberas, de charros o de cómicos y canciones.

¹⁰ La filmografía de la actriz y bailarina cubana cuenta con títulos importantes, entre ellos *Pecadora* (Díaz Morales, 1947), *Revancha* (Gout, 1948), *Perdida* (Rivero, 1949), *Aventurera* (Gout, 1950), *Víctimas del pecado* (Fernández, 1950), *Sensualidad* (Gout, 1950), *Mujeres sacrificadas* (Gout, 1951), *Llévame en tus brazos* (Bracho, 1953), *Club de señoritas* (Martínez Solares, 1955), *Yambaó* (Crevenna, 1956), *Maratón de baile* (Cardona, 1957) y *Mujeres de fuego* (Davison, 1958). Después, se retiró prematuramente del cine, a finales de los años cincuenta, y sólo volvió a él para intervenir en algunas películas de los ochenta, una de las cuales, *Noche de carnaval* (Hernández, 1981), la hizo merecedora del Ariel a la mejor actuación. También, esporádicamente, participó en la televisión en los últimos lustros. (Cineteca Nacional, 1999)

En *Víctimas del pecado* (Fernández, 1950), Ninón Sevilla muestra sus



Ninón Sevilla en *Víctimas del Pecado* (Fernández, 1950)
Col. IMCINE

dotes de bailarina de rumba al ejecutar dos bailes con ropa de calle, acompañada solo con percusiones. Ya no está el apoyo visual habitual para la protagonista: el gran espacio del escenario ficticio del enorme

cabaret –como en *Aventurera*, *Perdida* (Rivero, 1949), *No niego mi pasado* (Gout, 1949), etc.- con la gran orquesta y el público adinerado. En *Víctimas...* todo eso es sustituido por una cantinucha de mala muerte y el baile se ejecuta entre barriles de cerveza, borrachos y prostitutas, teniendo como motivación el danzar por danzar.¹¹ Es una ejecución que arroba a todos y todas, causando lascivia en unos y envidia en otras. “Su boca refleja el placer por el baile, mientras sus ojos muestran su sentido musical con la danza que ejecuta, a veces lenta, y en otros momentos, con movimientos frenéticos”. (Terán, 1999)

¹¹ El lugar donde baila y también se desarrolla buena parte de la trama de esta película existió en la época de la filmación. La toma que realiza Gabriel Figueroa de la protagonista con el niño en brazos en el puente de Nonoalco Tlatelolco y teniendo como encuadre las vías del tren y al fondo *La máquina loca* como parte del paisaje, así lo corroboran; además de los testimonios de Ismael Pérez *Poncianito* y la propia Ninón Sevilla, al respecto el documental *Miradas múltiples, La máquina loca*, que toma como protagonista al Cinefotógrafo Gabriel Figueroa así lo atestigua.

La industria filmica vive su esplendor en esos años¹² y Alejandro Galindo escribiría que el cine mexicano resultaba en esos momentos el único que cantaba dulce, bien y bonito (Tuñón, 2000); cabría también añadir que bailaba sensual, lindo y cadencioso.

El Estado mexicano no interviene directamente pero sistematiza la actividad cinematográfica por medio de decretos y reglamentos como el de Supervisión Cinematográfica, que regula la exhibición, exportación y censura. Se desarrollan los conceptos de ataque a la vida privada, a la moral y a la paz pública (arts. 70-73), lo que

obligó a que algunas de estas bailarinas exóticas cubrieran su ombligo a la hora de bailar, como fue el caso de Yolanda Montes *Tongolele*. En *Han matado a Tongolele* (Gavaldón, 1948), cinta que refleja de manera fiel el espectáculo de variedades que se presentaba en los teatros de la capital mexicana –en este caso el Follies Bergere-, la protagonista debe cubrir esta parte noble de su cuerpo (el ombligo) con dos tiras cruzadas, aunque deje toda su anatomía (piernas, muslos, hombros y cintura) al descubierto.

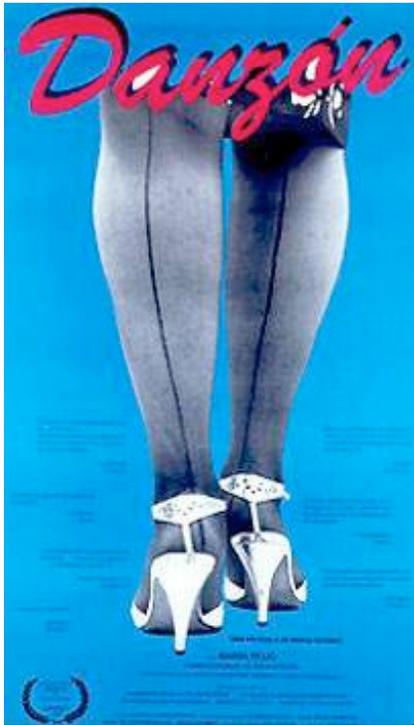
Yolanda Montes *Tongolele*, siempre ha mencionado que ella no es rumbera, que nunca participó en ese tipo de películas puesto que ella bailaba tahitiano. En aquel tiempo algunos grupos moralistas iniciaron campañas en contra de su espectáculo por considerarlo impúdico y la encarnación del pecado. Los bailes que ejecutó en la cinta antes mencionada y otras como *El rey del barrio* (Martínez Solares, 1949), *¡Mátenme porque me muero!* (Rodríguez, 1951)



Cartel de *Han matado a Tongolele* (Gavaldón, 1948)
Col. Cineteca Nacional

¹² En este tenor, también es un periodo no solo rico en vida nocturna, sino en el fortalecimiento del capital extranjero, el desarrollo de la industria, el saqueo de recursos naturales, el inicio de la corrupción de los servidores públicos, y a su vez, una época en la que proliferaron los salones de baile, los cabarets, los hoteles de paso y las bailarinas exóticas a ritmo de mambo, danzón y bolero. (Aviña, 2000)

y *El mensaje de la muerte* (Gómez Urquiza, 1952), eran los mismos que presentaba en el teatro, con vestimenta y coreografías ideadas por ella misma. (Zúñiga, 2000).



Cartel de *Danzón* (Novaro, 1991)
Col. Cineteca Nacional

Finalmente, habría que cuestionar en qué medida se consume esta cultura oligárquica de doble moral, que se retransmite en las pantallas caseras de México, desde hace más de seis décadas de manera recurrente, reforzándola de modo sistemático, y qué tanto ha influido en la construcción de *nuevos* cuerpos que se mueven en el llamado *nuevo cine mexicano*, como en los años 90 con cintas como *Danzón* (Novaro, 1991) donde el cuerpo ya no es para otros sino para una misma –Julia, la protagonista, interpretada por María Rojo- o bien, *El callejón de los milagros* (Fons, 1995) donde el cuerpo de Alma (Salma Hayek) le pertenece a José Luis (Daniel Giménez Cacho), su explotador.

EL CUERPO EN CONSTRUCCIÓN

Ser hembra o macho es un hecho sin significado, en realidad, ya que la naturaleza es una y la cultura otra, siendo ésta última la que otorga el sentido de género. El ser mujer u hombre es obligar al cuerpo a conformarse con una idea histórica de “mujer” “hombre” y hacerlo como un proyecto corporal sostenido y repetido. En este sentido, el cuerpo se entiende como un proceso activo de encarnación de ciertas posibilidades culturales e históricas, un proceso complejo de apropiación, es decir, como un conjunto de posibilidades tanto sociales, como políticas y culturales.



Cartel de Casa de Perdición (Pereda, 1956)
Col. Carteles de la época de oro
del cine mexicano

Por lo tanto, el cuerpo es una situación, interpretado mediante significados culturales¹³; es decir, como puede ser en el caso de las mujeres: esposas, madres, hijas, novias, amantes, prostitutas, presas; o bien, en el de los hombres: esposos, padres, hijos, novios, amantes, presos, cinturitas, padrotes.

El cuerpo se vuelve entonces una superficie que da lugar a la interpretación e incorporación de una norma cultural. En dicha norma el efecto del cuerpo se produce mediante la estilización del mismo: “gestos, movimientos y estilos que se convierten

¹³ Marta Lamas indica que aceptar que el sujeto no está acabado sino que es construido en sistemas de significados y representaciones culturales, requiere asumir el hecho de que está encarnado en un cuerpo sexuado. Citada por (Alemany Anchel & Velasco Laiseca, 2008)

en actos performativos” (Navarro Pérez, 2005)¹⁴, que constituyen la ilusión de un yo con género constante.

Este género, el ser hombre o mujer en este caso, se vuelve medio discursivo y/o cultural en tanto superficie sobre la cual actúa la cultura. Por ello, el sexo como género y el cuerpo como discurso (que también va al sexo como género) constituyen la construcción performativa, por lo que la realidad del género es performativa y significa que será real sólo en la medida en que es activada.¹⁵

En el cine de rumberas se pueden tipificar varios cuerpos en construcción que a largo de la realización del género se fueron consolidando como si fueran una forma y fórmula para su reproducción. En tanto industria, como se menciona líneas arriba, la cinematográfica *fabricó* cuerpos (de ambos sexos) en roles de género muy específicos que contribuyeron a reforzar el discurso hegemónico del Estado y constituyéndolos como estereotipos que se han reproducido por varias décadas.

En estas redes culturales, sociales y políticas del México de las décadas de los 40 y 50 específicamente, los cuerpos mostrados en el cine son *tipos* creados por el baile o a través de él. Ejemplo de ello son aquellos cuerpos que tienen que mostrar la voluptuosidad de la mujer pecadora, la callejera, pero que tiene inmaculado su pensamiento y su moral. La representación de estos cuerpos se hace extensiva a los otros, los del baile de XV años de las muchachitas virtuosas



Ninón Sevilla en
Llévame en tus brazos (Bracho, 1953)
Col. IMCINE

¹⁴ El concepto de performatividad hace referencia a la capacidad de algunas expresiones de convertirse en acciones y transformar la realidad o el entorno. Para John L. Austin: "... un tipo de expresiones que más que describir o enunciar una situación parecían constituir, en sí mismas, una acción.", citado por Navarro.

¹⁵ Performativo: forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en el que la enunciación no tiene más contenido. (Navarro Pérez, 2005)

incapaces de movilizarlos para empoderarse¹⁶ más que en el imaginario; además del cuerpo del que ostenta el poder (físico, mental, emocional) del *Cinturita*, del *Padrote* y *Proxeneta*, así como los de los desposeídos como el *Rengo*, del *Ciego* y el *Pobre* pero honrado, en donde se observa la ejecución del poder –económico, corporal, emocional, etc.-.

A partir de su visión genealógica, Foucault establece sus preocupaciones sobre el ejercicio del poder. Para este autor, el poder es “la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización”. Así mismo, el poder está en todas partes, viene de abajo, es permanente, repetitivo, inerte, autoreproductor, se ejerce en este juego de relaciones que no son igualitarias pero si móviles; inmanentes, intencionales y en la red de dicho poder hay puntos de resistencia. (Uribe Alvarado, 2003)

Es entonces cuando el poder (que es ubicuo) atraviesa y transita los cuerpos de individuos dominantes y dominados, en el conjunto de las relaciones sociales en un ejercicio desigual de fuerzas o lucha entre fuerzas asimétricas, permeando la vida cotidiana. A esto Foucault le llama micro-poderes, ejecutados desde niveles variados y en puntos diferentes de la vida social que permiten entender que el poder toma el cuerpo y se interioriza en la conducta de los individuos por medio de las técnicas de dominación y es aquí donde se muestra a través del llamado cuerpo social; ese que aparece a través de la materialidad del poder sobre los cuerpos mismos de los individuos. (Foucault, 1979)

¿Cómo es ese control del cuerpo? Es a través de las expresiones, comportamientos, hábitos y prácticas en general en los gestos, actitudes y discursos. Esto da por consecuencia una suerte de significados de los poderes individuales, considerando entonces, que el hombre es tomado como figura singular, como producción del poder. (Uribe Alvarado, 2003)

¹⁶ La socióloga Margaret Schuler, identifica el empoderamiento como el “proceso por medio del cual las mujeres incrementan su capacidad de configurar sus propias vidas y su entorno, una evolución en la concientización de las mujeres sobre sí mismas, en su estatus y en su eficacia en las interacciones sociales”. (Barrachina Herrera, 2012)



Víctimas del pecado (Fernández, 1950)
Imagen tomada de la película

Un efecto de esa ocupación del cuerpo por el poder es el dominio y la conciencia sobre ese cuerpo. Sin embargo, aquí la paradoja, es inevitable la necesidad de reivindicar ese

cuerpo contra el poder. Se muestra entonces, la lucha entre la salud contra la economía, el placer contra las normas morales de la sexualidad, del matrimonio y el pudor. (Foucault, 1979)

Al sublevarse el cuerpo, se presenta la contraparte como control-estimulación, y ya no como control-represión, que significaba –entre los siglos XVIII y principios del XX– una dominación del cuerpo por el poder, pesada, maciza, constante y meticulosa. Ejemplo de lo anterior son instituciones del Estado como las escuelas, hospitales, cuarteles, talleres, ciudades, inmuebles y familias.

El poder, lejos de estorbar al saber, lo produce, dice Foucault. Es en este sentido que el poder no solo es represión, también tiene el signo positivo del nivel de deseo de saber. En cuanto al Estado, en su aparato (que puede ser punitivo, por ejemplo), contempla la disciplina, la jerarquía y la organización de poderes.

Con respecto al cuerpo político, para Foucault es el “conjunto de elementos materiales y de las técnicas que sirven de armas, de relevos, de vías de comunicación y de puntos de apoyo a las relaciones de poder y saber que cercan

los cuerpos humanos y los dominan, haciendo de ellos unos objetos de saber.”
(Uribe Alvarado, 2003)

Finalmente, la política del cuerpo incluye técnicas punitivas que funcionan para dividir, controlar, medir y domesticar al individuo y someter su cuerpo. A partir de la microfísica se controla a los sujetos a lo largo de su existencia, con cuatro ejes: suplicio (cuerpo de los condenados), castigo (generalizado, sin suplicio), disciplina (de los cuerpos dóciles, las sanciones y la función del panoptismo) y prisión (cárceles, privación de libertad física, es el poder disciplinario).

¿Cómo es tratado el cuerpo en los demás filósofos? En el caso de Spinoza, ser y poder son uno mismo y se expresan, en encarnan, en el ser singular. Así mismo, cuerpo y alma son en el ser modos autónomos e iguales, es decir, corporeidad y pensamiento expresan, en su diferencia, por igual al ser. Cuerpo y alma son uno mismo. Hay una naturaleza dinámica del cuerpo, que se traduce en el alcance del cuerpo, su poder, que está relacionado con la estructura interna del cuerpo que es la composición de su relación. Pero este ser que está en el cuerpo cuenta con la alegría, donde surge el deseo más fuerte, que encarna la esencia del hombre mismo, el conato de la potencia humana. (Marín, 2006)

Para Nietzsche la genealogía desenmascara la historia oficial del poder, su moral, sus grandes ideales. En cuanto al poder, indica que la génesis del dominio del cuerpo, la corporalidad fue rebajada a ilusión y los placeres de la carne fueron proscritos como malvados. Por ende, entre cuerpo y alma no hay continuidad sino relaciones de lucha, dominación, subordinación, compensación, poder y fuerza, esto es, una relación de violencia. El cuerpo es un instrumento de la razón y homónimo de la persona, es el punto de partida del pensamiento y la acción. Al referirse a la ejecución de la danza, el cuerpo se eleva al infinito. La danza sirve como modelo del pensamiento y la escritura. (Marín, 2006)

Merleau-Ponty indica que el conocimiento se da a partir de la percepción y hay una intencionalidad de la conciencia encarnada y el mundo presente e inacabado. Bajo esta premisa se presenta el ser-en-el-mundo, entendiendo con ello que el cuerpo es fundante del conocimiento en la apertura originaria. Por

ende, el cuerpo no es un objeto, es posibilidad del conocimiento y familiaridad originaria con el mundo. Pero, para conocer nuestro cuerpo, dice este filósofo, tenemos que vivirlo. (Costa, 2006)

Y finalmente, para Jean-Luc Nancy, el cuerpo es material, distinto de otros, está lleno de sí mismo y de otros, extenso. Pero también es inmaterial, es forma de la forma. El alma, por su parte, es invisible, a diferencia del cuerpo que es visible y que es una prisión para el alma. El cuerpo siente, es una colección de espíritus y es envoltura del alma. Es fragmento, pero es todo. (Nancy, 2007)

EL CUERPO EROTIZADO

El manejo de una doble moral por parte de los que hicieron este cine, en donde se muestra el placer a la vez que el pecado, o el cuerpo protagonista del



Full screen de *Víctimas del pecado* con el letrero del cabaret Changoo y un hotel de paso (Fernández, 1950)
Imagen tomada de la película

baile que se admira y a la vez se juzga por la provocación a la lujuria, el cuerpo es erotizado. Esta moral casquivana lo obliga a sobajarse, alinearse, alienarse a un sistema establecido, como es en el caso de Violeta, la protagonista de *Víctimas del pecado*.¹⁷ La trama de esta cinta es bastante convencional, pero nos ayudará a ejemplificar varios

roles tanto del cuerpo femenino como del masculino:

“Violeta (Ninón Sevilla), una cabaretera, recoge de la basura al bebé de su compañera Rosa (Margarita Ceballos), que ha sido obligada a tirarlo allí por su explotador, Rodolfo (Rodolfo Acosta). Violeta cría al niño y ambos son protegidos por Santiago (Tito Junco), dueño de un cabaret, quien se enamora de ella. La tragedia se desencadena cuando Rodolfo asesina a Santiago y Violeta, a su vez, mata al explotador.”¹⁸

¹⁷ “¿Por qué se nos ha enseñado durante tanto tiempo que el placer sexual es pecaminoso y malo? Si el sexo no se condena como maldad (como en el caso de la pornografía moderna), ¿Por qué lo encontramos a menudo asociado con el amor erótico sino con el comercio del cuerpo femenino, con sadismo, masoquismo, con el hecho de dominar o ser dominado? ¿Fue siempre así? ¿O hubo una época en que el sexo, la mujer y el cuerpo humano no fueron difamados, degradados, ni comercializados?” (Eisler, 2000)

¹⁸ “A pesar de sus notables deficiencias, *Víctimas del pecado* ha logrado mantenerse vigente en la filmografía del “Indio” Fernández y el paso del tiempo no la ha tratado tan mal. La fotografía de Figueroa sigue viéndose espléndida y, como representativa de la filmografía de Ninón Sevilla, es importante señalar que la cinta obtuvo un éxito inusitado en Francia y Bélgica, en donde fue conocida como *Quartier interdit* (*Barrio prohibido*).” (ITEMS, 2013)

En *Víctimas del pecado*, observamos cómo este cuerpo empoderado de la protagonista va mostrando poco a poco algunos roles femeninos, a saber: la parte de la sexualidad, la prostituta, la madre-esposa y la presa. El cuerpo erotizado de Violeta encierra una serie de connotaciones que hemos de ver a lo largo de la cinta. Son etapas de su vida pero también de su cuerpo que va materializando a esa madre, a esa esposa, a esa prostituta, a esa mujer con ese cuerpo erotizado y sexualizado por los hombres en el *Chango* y *La Máquina Loca* en el momento de bailar, serie de circunstancias que la llevan a observarse y observar a los otros, observar a las otras. Aquellas que no han querido ser madres y que necesariamente han parido, aquellas que tiran al hijo y que ella –Violeta- recoge para ser madre.

No sabemos de dónde viene, no sabemos por qué es prostituta, no sabemos por qué baila (bueno, sabemos que le gusta), aunque sabemos que hace del baile un medio para vivir. Su cuerpo le ayuda a sobrevivir en ese ambiente en el que ella está envuelta hasta que tiene que matar, para poder lograr salir de ahí. Sin embargo, se vuelve presa –otro rol- pues va a la prisión (Lecumberri) a expiar sus culpas, por ser una mujer que se ha dedicado a explotar ese cuerpo.

El cuerpo femenino tiene más extensiones que su propia piel, como la casa y el lugar donde se trabaja, los hijos y el esposo, las instituciones jurídicas y políticas. Por ello, es un cuerpo permanentemente ocupado (Lagarde, 1997). Aún sin ser su intención, es



Rodolfo Acosta y actrices en
Víctimas del pecado (Fernández, 1950)
Col. IMCINE

el caso de Violeta, puesto que en su cuerpo se encuentran todas, y que tiene una función social establecida, ya que con la mirada del otro se determina, es poseída

y satisface los sentimientos, emociones e instintos en estados, funciones y acuerdos con ese otro.

Las mujeres que concurren tanto al *Changoo* como a *La máquina loca*, buscan la aprobación del hombre por distintas razones. Unas para obtener por medio de su cuerpo el dinero suficiente para vivir prostituyéndose, otras buscando el amor y la protección y unas más, empoderándose frente a él. Por otra parte, en su relación con las de su propio sexo se busca la anuencia entre ellas como madres, como esposas, como compañeras de profesión y como amigas. No todas tienen la habilidad o el talento para el baile, solo son unas cuantas, como la protagonista y Rita Montaner, que también obtienen la aprobación entre ellas.

El espacio erótico del cuerpo en la cinta, no es para las mujeres sino para los hombres, aquel que debe de tocar, de contribuir a la procreación. El cuerpo del otro es el que anuncia la posibilidad de ser extensión de otro ser, pero también es el que cosifica, el que enajena.¹⁹



Ninón Sevilla en *Víctimas del Pecado* (Fernández, 1950)
Col. IMCINE

Las mujeres de la vida fácil, como se les decía en esos años, son las que enseñan el erotismo a los hombres. En ***Víctimas del pecado*** hay una enorme fila de mujeres fuera de sus cuartos

¹⁹ “Podríamos afirmar que el cuerpo de la mujer tiene valor como objeto de deseo en cuanto que adquiere importancia sólo cuando es reconocido, no por ella misma, sino por los demás”. (Alemany Anchel & Velasco Laiseca, 2008)

esperando a los clientes, fila a la que se suma Violeta; situación de contradicciones puesto que aunque son mujeres ofreciendo placer a los hombres, el placer les es negado en tanto su rol de prostitutas. Su cuerpo es erótico *para ellos* en ese momento, para su uso y consumo. Se anulan como mujeres y se cosifican, pues son síntesis del mal y del pecado, según la moral. Sin embargo, la protagonista goza de un erotismo personal que se establece cuando baila, se muestra al cliente y también cuando tiene contacto con su hijo, en un erotismo denominado maternal. (Lagarde, 1997)



**Rodolfo Acosta y Margarita Ceballos en
Víctimas del Pecado (Fernández, 1950)
Col. IMCINE**

Es aquí en el cabaret donde las prostitutas conocen y potencian el valor sexual y erótico (más que el procreador) de su cuerpo y lo exponen al cliente, convirtiéndose en una mercancía que es vendida al mejor postor.

En el caso del cuerpo masculino, la virilidad está estrecha-

mente ligada a la potencia sexual, erótica y procreadora. (Lagarde, 1997). Un representante de todo esto es Rodolfo, que muestra el machismo, un tipo de masculinidad fuertemente acendrado entre los mexicanos, quien se ufana de haber “preñado” a Rosa y que la obliga a abandonar al hijo en un bote de basura. Hijo al que desdeña a lo largo de la película, y cuando decide que puede servirle para realizar sus actos delictivos, como en algún momento utilizó a la propia Rosa, quiere que le sea devuelto como si fuera un objeto.

Estos hechos lo empoderan temporalmente ante los demás hombres y las mujeres que trabajan en el *Changoo*, excepto con el dueño de *La máquina loca* y con Violeta. El hecho de padrotear a varias mujeres, incluso a una francesa, lo reviste de más machismo y potencia erótica que incluye también al número de hijos, aunque en este caso no quiera al suyo y obligue con la frase de que *lo que no sirve se tira a la basura*, a deshacerse de él, acto con el que vuelve a refrendarse como un verdadero macho.²⁰



Rodolfo Acosta y actriz en *Víctimas del Pecado* (Fernández, 1950)
Col. IMCINE



Marga López en *Salón México* (Fernández, 1948)
Col. Cineteca Nacional

Otro elemento que lo vuelve atractivo para las mujeres es su forma de moverse y de bailar, a través del baile demuestra poderío y revela que puede tener o cambiar de mujer cuántas veces lo desee por el simple hecho de ser el *macho* y el *padrote*.

El *padrote* es aquel que vive de negociar, explotar e impone protección y cautiverio, su nombre Padre en

²⁰ “En el caso de los varones se valora el cuerpo como una máquina, siendo admirado por su funcionalidad, por su capacidad de musculatura y por su potencia.” (Alemany Anchel & Velasco Laiseca, 2008)

aumentativo expresa superioridad ante ellas frente a los clientes, a otros como él, a la policía y al sistema punitivo en su conjunto. El *padrote* tiene la connotación del padre pero agrandada por su condición erótica frente a las mujeres en una sociedad patriarcal y machista, es el equivalente de figuras como el *machote*, que también adopta otros nombres: rufián, mantenido, cinturita, regenteador y conseguidor o proxeneta. (Lagarde, 1997) Estos nombres están asociados al cine mexicano, sobre todo en el género de arrabal y de prostitutas en general, y de forma particular con las rumberas. Recuérdese al propio Rodolfo Acosta (Paco), propinándole una golpiza en **Salón México** (Fernández, 1948) a Marga López (Mercedes) para quitarle su dinero y enfrentándose al policía encarnado por Miguel Inclán (Lupe) que la defiende *no como autoridad, sino de hombre a hombre...*

Otros dos cuerpos masculinos destacan en esta película. El primero es un cuerpo viejo, el del dueño del *Changoo*, Don Gonzalo (Francisco Reiguera), un hombre cuya virilidad ya no es reconocida por nadie, puesto que es una virilidad senil, ni por Violeta, la protagonista, que le pide apoyo para sacar a Rosa



Francisco Reiguera y Ninón Sevilla en *Víctimas del pecado* (Fernández, 1950)

Imagen tomada de la película

del sanatorio donde nació el niño y que después la corre porque no quiere salir a bailar por estar cuidando al bebé. Esta escena denota desprecio hacia ese cuerpo viejo que ya no puede mostrar tanto fuerza física como potencia sexual²¹ que lo respalde, pero si una capacidad económica que lo vincula con el poder de

²¹ Porque finalmente el cuerpo es el resultado de los efectos del poder productivo y Don Gonzalo solo tiene el poder económico para reafirmarse ante los demás.

despedir a Violeta y a Rita en el momento en que se niegan a seguir sus indicaciones.



Ninón Sevilla y Tito Junco en
Víctimas del Pecado (Fernández, 1950)
Col. IMCINE

El tercer cuerpo, el de Santiago (Tito Junco) quien saca de la línea de prostitutas a Violeta y la lleva a trabajar con él. En el fondo su acto entraña una cuestión a través de la cual muestra su fuerza, virilidad y

machismo ante los demás, volviendo a Violeta su protegida en contra del *temido* Rodolfo. Ambos poseen cuerpos fuertes y con potencia sexual, y son dos cuerpos marcados en los polos opuestos. Uno mostrándole al otro el *deber ser*, padre, esposo, compañero.

Fórmula que se repite en el caso de las mujeres, que se presentan enfrentadas completamente, la madre que niega el serlo y la que recoge al hijo; la que da placer y la que lo provoca; la que se deja utilizar y la que se empodera ante los hombres.

El cuerpo de Violeta se manifiesta a través de la danza, que es entonces el vehículo de la erotización de este cuerpo, el de la *mujer mala*. La mala de la vida galante pero la buena en cuanto a la maternidad, juega un papel dual, en tanto que la maldad que conlleva esa vida galante es aparente porque en otra fase muestra a la mujer buena, que toma con beneplácito su rol de maternidad. Este cuerpo que no fue utilizado para ser madre pero que si está habilitado para dar

cariño, afecto, amor, respeto, dar todos estos atributos que se le endosan a las mujeres en el caso de ser madres. En tanto industria cinematográfica, el cuerpo erotizado (femenino y masculino) se presenta como estereotipo en muchos de los filmes, aunque en distintos escenarios.



**Yolanda Montes *Tongolele*, s.a.
Col. IMCINE**

EL CUERPO PROSTITUIDO

En el cine de rumberas, como ya se menciona líneas arriba, abunda el perfil de las prostitutas redimidas. Así, surge la imagen de la mujer erótica, de la mala mujer, en el cine mexicano. Nuestra protagonista en *Víctimas del pecado*, Violeta, y todas las que le acompañan en el cabaret (o casi todas) efectivamente son la representación de estas mujeres para el otro y para la sociedad, la política, los valores culturales y morales.

Ser prostituta, tiene varias connotaciones, y no exactamente al ámbito estricto del ser puta, puesto que esta última es “amante, cogelona, madre soltera, fracasada, edecán, la que metió la pata y se fue con el novio. La que es movida o segundo frente, anda con casados, la roba maridos, la ligera de cascos, la rogon, la fácil, entre otras.” (Lagarde, 1997)



Cartel de *Ambiciosa* (Cortázar, 1953)
Col. Carteles de la época de oro
del cine mexicano

Muchas películas de este género, como por ejemplo *Ambiciosa* (Cortázar, 1953) interpretada por Meche Barba como Estela Durán, ejemplifica a la mujer que por ambición –ésta es su justificación– es de cascos ligeros, es la roba maridos, la que tiene muchos amantes y que por medio de su

cuerpo erotizado y el juego entre mujer inocente (o casta y pura) y perversa (la casquivana y frívola) se empodera en contra de sus amantes, propiciando que uno de ellos cobre venganza y trate de matarla. Las mujeres como ella, es decir, las putas, se asocian a la tragedia con facilidad, pueden perder la vida o redimirse en cualquier momento o hasta el final –como ocurre con muchas de nuestras

protagonistas en este género- que pidiendo perdón o sufriendo el desprecio de la sociedad se arrepienten para lograr la felicidad, enterrando quizá así su pasado. En múltiples ocasiones los hombres que acompañan a nuestras protagonistas son inocentes víctimas de su despertar sexual, o bien gandallas y cinturitas que explotan los atributos femeninos; pero también están los maridos infieles que corresponden, fomentan o propician las bajas pasiones que se ocultan por miedo a la sociedad y que no se atreven a romper el núcleo familiar regido por la monogamia.

La otra clasificación es *la gran puta*, concubina o amante, cuyo eros es para los hombres más poderosos. Aquella que no anida ningún tipo de carga emocional o moral por sus acciones y que las goza. Rosa Carmina es una de las rumberas que mejor ha encarnado este tipo de personajes al aliarse con el hombre en el poder, el hampón encarnado por el



Rosa Carmina y Juan Orol en
Gangsters contra charros (Oról, 1948)
Col. Cineteca Nacional

director Juan Orol, en sus muchas películas gansteriles de aquellos años: *Una mujer de Oriente* (1946), *Gángsters contra charros*, *Tania la bella salvaje*, *El reino de los gángsters* (todas de 1948), *El charro del arrabal* (1949), *Amor salvaje*, *Cabaret Shangai* (ambas de 1950), *Que idiotas son los hombres* (1951), *La diosa de Tahití* (1953) y *Sandra, la mujer de fuego* (1954), por mencionar algunas.

Algunas otras, como Elena la protagonista de *Aventurera* (Gout, 1949), son mujeres obligadas por las circunstancias –vejaciones, abusos, mentiras- a convertirse en prostitutas.



Fernando Soler, Andrés Soler, y Ninón Sevilla en
Sensualidad (Gout, 1950)
 Col. IMCINE

De acuerdo a la visión patriarcal que sostiene a este género cinematográfico las prostitutas se distinguen porque su trabajo es el comercio carnal por interés y motivan al cliente a la

lascivia que significa la propensión a los delitos carnales de manera inmoderada. En este sentido, una película que ejemplifica la lascivia y la propensión es sin duda, **Sensualidad** (Gout, 1950) con Fernando Soler como el juez incorruptible, hasta que conoce a Aurora Ruiz, interpretada por Ninón Sevilla:

El severo juez Alejandro Luque se ve tentado por la sensualidad encarnada en Aurora Ruiz, una prostituta que él condenó a prisión y que ha logrado obsesionarlo. Cegado por la pasión, Luque cometerá una serie de delitos con tal de conquistar a la cruel cortesana, sin importarle sacrificar toda una vida de rectitud. (ITEMS, 2013)

La prostitución se define como el comercio que hace una mujer de su cuerpo (en el caso de las películas del género) entregándose a los hombres por dinero. En esa enorme fila de **Víctimas...** (ya referida líneas arriba) vemos a la protagonista que vende su cuerpo por dinero para darle un sustento al niño y a ella, pues por atenderlo es que pierde su trabajo de bailarina en el *Chango*. Perdición que lleva implícita la redención, por lo que de ser una mala mujer, pasa a ser madrepasa, lo que la redimirá del pecado, del comercio carnal, como lo indica el ser la prostituta que es considerada como la mujer social y culturalmente estructurada en torno a su cuerpo erótico en la transgresión, en un nivel ideológico simbólico y por lo tanto en ese cuerpo en el que no existe la maternidad como algo

posible. (Lagarde, 1997) Situación que confirma el personaje de Violeta cuando dice a una de sus compañeras *nosotras no tenemos derecho a tener hijos...* y en ese sentido, una madre prostituta no cabe en el prostibulo, en la calle, en el cabaret y tampoco en la sociedad, de ahí que don Gonzalo sin ningún miramiento ordena al policía que saque a Rosa con todo y niño del cabaret.

La prostitución, por ende, es prohibida y se realiza en un espacio también prohibido (llámese motel, hotel, piquera o cuartucho) y se ejerce la sexualidad genital, la coital y además la sexualidad estéril,



Tito Junco y Ninón Sevilla en *Víctimas del Pecado* (Fernández, 1950)
Col. IMCINE

aquella que no incluye de ninguna manera la procreación, puesto que si ocurre es problema de la prostituta y no del cliente o padrote, como en el caso de Rodolfo con Rosa. Es aquí donde se puede ver claramente cómo la mujer y su cuerpo se vuelven objeto sexual –que también la madresposa lo es, aunque con un solo individuo, como lo marca el canon-, trato que se acentúa en el caso de la prostituta, pues este trato de objetualidad se dá de manera temporal, aunque se atiende en una jornada a muchos clientes, reforzando con ello el sistema patriarcal imperante en nuestro país.

A las prostitutas se les llama mujerzuelas, malas mujeres, mujeres públicas, mundanas, pecadoras, perdidas, de infantería, de mala nota, del oficio de la calle, del talón, de la esquina, de la calle, de la vida airada, de la vida alegre, taconeras,

cuscas, descocadas, las aventureras, arrabaleras, ficheras, cabareteras, pecadoras, cortesanas, damiselas, meretrices, pirujas y putas. (Lagarde, 1997)

El cuerpo de las prostitutas es el lugar del sacrilegio –entendido en términos moralistas- puesto que es donde se procede a realizar el acto que lleva al pecado por parte exclusivamente del hombre. La mujer prostituta en este caso, solo ejerce un comercio con su cuerpo y fuerza erótica sin mediar ningún tipo de significado, a menos que haya un acuerdo previo o posterior, ya sea de amistad o interés específico. Como es el caso de Santiago, que va por Violeta para llevarla a trabajar a *La Máquina Loca* y vivir en amasiato con ella. Rodolfo también la conmina a seguirlo, pero para convertirse en su protegida, para explotarla, pero ella lo rechaza, ejerciendo así otra característica del ser prostituta, la libertad de elección del cliente, más no la del proxeneta.



Salón México (Fernández, 1948)
Col. Cineteca Nacional

Las mujeres se convierten en prostitutas ya sea por hechos victimarios (violaciones, robos, raptos o secuestros) y en contra de su voluntad, o bien, así nacieron (les gustaba desde niñas o tuvieron el ejemplo de la madre), por maldad (vengativas, por resentimiento familiar)

y supervivencia para ganarse la vida, pues socialmente sólo saben ser cuerpo para otros o realizar quehaceres domésticos (llámese meseras, amas de casa, sirvientas, etc.) Hay múltiples ejemplos de estas conversiones en el cine mexicano, aunque muchas de ellas no sean rumberas y recaigan en el cine de

arrabal: **La sin ventura** (Davison, 1947) y **Callejera** (Cortázar, 1949), por mencionar algunas.

Las prostitutas pecan de la peor manera en la que puede pecar una mujer, ya que son impuras, pues al tener bastantes relaciones sexuales con múltiples clientes, transgreden las normas morales y sociales establecidas, como la monogamia y la gestación.

Sin embargo, son un mal necesario, pues de suyo cumplen con la norma negativa, es decir, la educación sexual ilegal finalmente, son las que por otra parte aparentemente no solicitan nada, aunque lo hagan al pararse fuera del burdel o dentro fichando²², en la esquina del hotel y la avenida, pues con su lenguaje corporal atraen al cliente, lo solapan, le hacen el coito a los primerizos y también a los clientes asiduos, como no lo hacen las novias o esposas.

Ellas aprenden a cobrar y a retirar al cliente, aunque en el caso de Violeta, cuando se encuentra con Santiago, éste le dice que por qué tan altiva, que así no conseguirá ningún cliente pues debe ser más amable. Ella no ha aprendido aún a vender su fuerza erótica ni a poner precio por sus servicios. En *La máquina loca* vemos a una Violeta que ficha, que baila y que aparentemente ya no se prostituye pues ahora ya es la mujer madresposa del dueño del congal.



Ninón Sevilla y actor en
Víctimas del Pecado (Fernández, 1950)
Imagen tomada de la película

²² Cabe señalar que las mujeres que se dedican exclusivamente a fichar a los clientes, es decir, a bailar con ellos e incitarlos a consumir dentro del lugar, no necesariamente se prostitúan. Y es conveniente mencionar que ya el genérico de fichera/prostituta se utiliza en el subgénero del cine de Ficheras de los años 80.

Finalmente, todo obedece a un lenguaje corporal establecido, aprender a caminar, a moverse en la calle, a atraer a los clientes, a sentarse y mostrar partes de su anatomía, y en la cama posiciones requeridas, así como el atuendo apropiado que se vuelve su uniforme. En *Víctimas...* Rodolfo increpa en la calle a una prostituta francesa para que atraiga a los clientes, mostrándole como debe caminar, por ejemplo.

En el cine de rumberas y ficheras el vestuario se vuelve muy particular, en él se utilizan plumas, tocados y escarolas en el caso de las primeras; y con las segundas, los vikinis, las mini faldas, vestidos y corpiños pequeños o incluso la

desnudez total, que es como una vestidura más.



Tito Junco y Ninón Sevilla en
Aventurera (Gout, 1949)
Col. Cineteca Nacional

Con respecto al padrote²³, las prostitutas dependen de su aceptación y protección para poder trabajar y no ser molestadas, levantadas, enviadas a la cárcel por alguna autoridad, por un lado; y por el otro, construyen una conexión sexual con estos y no con el cliente, pues se vuelven amantes del padrote – como en el caso de Rosa- y se comportan como sus esposas – como en el caso de La Prieta (Aurora Cortés), que indica que ya es la mujer de Rodolfo-. Las mujeres establecen una

tripe dependencia con el padrote, que consiste en la protección que le vende para poder trabajar, porque en cierto modo es su patrón y conseguidor y finalmente porque se comporta como su cónyuge. Vínculo

²³ El Proxeneta por su parte solo establece el vínculo de enganchador o reclutador que lleva a la posible prostituta al lugar donde la van a explotar, rompiéndose la relación entre ambos en tanto él cobra su comisión.

EL CUERPO GESTANTE

La moral judeo cristiana y el sistema establecido juegan un rol importante en la concepción del cuerpo de la mujer. Si este cuerpo es el que menstrua, entonces es un cuerpo gestante. En el caso de Violeta, de ser solo bailarina en el *Changoo*, pasa a ser madre a partir de otra mujer, Rosa, que va en contra de ese principio que implica el ser mujer, el de ser madre, de ser esposa. Rosa representa el otro cuerpo, el que tiene la necesidad de buscar al hombre y seguirlo para sentirse amada y aunque sea en todo caso utilizada por ese hombre.



Lupe Carriles y Ninón Sevilla en
Víctimas del Pecado (Fernández, 1950)
Imagen tomada de la película

Las buenas mujeres, las que son madres y esposas, aprenden a renunciar al placer, por ejemplo, y solo erotizan su cuerpo a partir de la satisfacción del hombre, en este caso el esposo y además porque es un cuerpo materno, ante todo.

El erotismo en la madre, solo puede permitirse con fines de procreación. Con respecto a Violeta, todos estos condicionantes no se cumplen, ya que ella no es madre biológica de Juanito (Ismael Pérez *Poncianito*) y por ende, su cuerpo sigue siendo erotizado para el otro y también para ella cuando baila. Con respecto a la madre biológica del niño, el cuerpo de Rosa solo es erotizado a partir del placer que le puede proporcionar a Rodolfo, *su hombre*, y es la madre que niega y omite su maternidad.

Ambas viven fuera de la institución familiar, ya que la sociedad, la escuela y la iglesia establecen que para que tengan un coito es requisito el estar casadas, cosa que no ocurre en ninguno de los casos ficticios mencionados. En el fondo es transgredir las reglas del sistema establecido, aunque esto no ocurre en la

realidad, ya que siendo una industria (la cinematográfica) al servicio del Estado, los realizadores –como en el caso del *Indio* Fernández- no planteaban que sus películas tuvieran un enfoque distinto al discurso moralizante con respecto a las relaciones humanas y a la familia.²⁴

El hecho de tener coito también revela un sentido de pertenencia y de permanencia en ambos cónyuges, hablando de la institución familiar. Con referencia a estas dos parejas, la una Rodolfo y Rosa, la otra Santiago y Violeta, muestran dos maneras distintas de *relación familiar afectiva*: la primera pareja expone la dependencia vital que tiene Rosa pues no imagina el vivir sin Rodolfo y así lo expresa en el *Chango*, obligándole éste a realizar actos indebidos (no solo el robo) como la deshonestidad y la deshonra. Por su parte Violeta, vive una relación más cercana a la visión de familia, pues se establece como tal a partir de convenir y el estar con Santiago y que se haga cargo de ambos, el niño y ella.

La familia se constituye, pero el pecado y el *deber ser* se contraponen con los oficios a los que se dedican ambos y que no están bien vistos ante la sociedad, por lo que se lo ocultan a Juanito, enviándolo al Colegio-internado, para que no se entere de nada. Sin embargo, sí hay un goce



Ninón Sevilla y actrices en *Víctimas del Pecado* (Fernández, 1950)
Imagen tomada de la película

²⁴ Mauricio Magdaleno, escritor de cabecera de Emilio *El Indio* Fernández, comentaba que al realizador le gustaba incluir un discurso con tintes de moraleja con un narrador al final de sus películas, como en *Río escondido* (1947) y *Salón México* (1948), exaltando el nacionalismo de la época. (Ayala Blanco, 1985)

y un placer al verlo en esta institución educativa, pero también hay una disertación entre los protagonistas sobre la calidad moral que tienen para poder guiar a este niño.

Es la mujer la que sin ser madre se ocupa completamente –como está establecido en el sistema social y religioso- de la educación del hijo, de la procuración del alimento (incluso intenta contratar a una nodriza) y también la representación de la figura paterna.

Violeta no permite que el padre biológico del niño, Rodolfo, lo maltrate. Hace todo, hasta matar para defenderlo, para que no sea corrompido por aquel, para que no sea alcanzado por el pecado de la madre por haberlo tenido sin estar casada, sin ningún vínculo social, litúrgico y en ese sentido Violeta se empodera constituyéndose en madre pues se lo ha ganado.

Hay que recordar que el mito de la madre mexicana es el mito fundante de la patria y la nación mexicana.²⁵ Su origen es alimentado por varias raíces: una mítica, recurriendo a la antigua Grecia con sus diosas o la madre de los dioses; una prehispánica, con la adoración de Coatlicue y a Coyolxauhqui; una religiosa, con la virgen María; una pagana-occidental, con leyendas provenientes de países como Estados Unidos e Inglaterra, y una política y conservadora, como ocurrió en México, tras el establecimiento de la celebración del día de la madre, desde el 10 de mayo en 1922 como parte de este refrendo del amor a la madre, a la patria, a la tierra. (Acevedo, 1982)

La madre y el machismo, entonces, componen los ejes definidos de la sexualidad. (Lagarde, 1997) Por un lado la madre fundante y por el otro el padre machista que reafirma esta condición de la institucionalidad.

²⁵ Surge de Excélsior la iniciativa en 1927 –aparte del diez de mayo como día nacional para celebrar a las madres mexicanas-, de construir un Monumento a la Madre, que el presidente Miguel Alemán inaugura en 1949 y que hoy es sitio de arranque de las manifestaciones feministas. (López García, 2014) El *Indio* Fernández incluye una toma en éste, después de que la protagonista sale del penal para reafirmar la figura materna nacionalista.



Armando Osorio y Ninón Sevilla en *Aventurera* (Gout, 1949)
Col. Cineteca Nacional

Otras madres que se vuelven un cuerpo erótico y que transgreden esa maternidad se muestran en el cine de rumberas, las llamadas madres putas. La madre de Elena Tejero en *Aventurera*, Consuelo (interpretada por Maruja Grifell), es presa de su deseo carnal y por ende, se busca un amante. Al ser descubierta, huye de la casa y con ello provoca la desgracia de la familia, el padre se suicida y Elena (Ninón Sevilla) quedará sola a merced de las circunstancias. Consuelo tendrá su castigo –en el cine mexicano casi todas las madres que obran mal son castigadas con la cárcel, el sanatorio, el vicio (alcoholismo principalmente) y la muerte- al morir en un hospital de beneficencia.

Otro rol de madre que aparece en *Aventurera* es Rosaura, quien lleva una doble vida, pues es la madre ejemplar de Mario (Rubén Rojo) en Guadalajara y en Ciudad Juárez es la dueña del burdel donde va a parar Elena por hambre y desesperación.

El personaje de Rosaura es capaz de sobajar y humillar a las mujeres que trabajan para ella, sabe comercializarlas, ya que en el mercado su cuerpo erótico tiene un valor y produce ganancias. Rosaura maneja la ruta del negocio, desde el inicio con el enganchador, en



Andrea Palma, Miguel Inclán y Ninón Sevilla en *Aventurera* (Gout, 1949)
Col. Cineteca Nacional

este caso encarnado por *Lucio el Guapo* (Tito Junco) hasta el cliente final, cualquiera que se encuentra en su cabaret.

El *enganchador* o proxeneta desempeña un rol diferente al del *padrote* – Rodolfo en *Víctimas del pecado*–, puesto que debe ser un cuerpo sexualmente potente, con una virilidad que atraiga física y emocionalmente a sus víctimas para convencerlas y llevarlas ante la leonina; mientras sea *su hombre* no las explotarlas, pues representan para él una mercancía, su objetivo en realidad es venderlas al mejor postor, en este caso Rosaura, el negocio concluye y buscan a otra posible víctima.

En el burdel, la dueña tiene a su disposición para lograr que todo marche bien a *El Rengo* (Miguel Inclán), que es capaz de seguir una indicación al pie de la letra (marcar con una navaja rostros o matar si es necesario) sin detenerse a pensar si está bien o mal. Es un cuerpo que pese a la discapacidad, como su apodo lo indica, aún es fuerte e infunde miedo por su capacidad para actuar.

Por último, Rosaura en su papel de madre, es el personaje que representa en el cine el ideal de toda mujer, fuerte, mesurada, inteligente y buena escucha con su hijo. Ve el peligro en Elena, pero lo sabe disimular correctamente ante los

ojos de su hijo y de la sociedad en la que se desenvuelve como una dama. Nada más apegado a la doble moral manejada en el cine de aquellos años, pues Rosaura, al verse amenazada por Elena, es capaz e intenta matarla para acallar la verdad sobre sus actividades fuera de Guadalajara.



**Andrea Palma y Ninón Sevilla en
Aventurera (Gout, 1949)
Col. Cineteca Nacional**

EL CUERPO PRESO

La prisión está destinada para los disidentes o los trasgresores que no aceptan el cumplimiento de las normas establecidas por el sistema. A la vez también es contención normal a la vida social y a la cultura (Lagarde, 1997), puesto que prácticamente todas las mujeres se someten o son presas de normas, roles y ritos sociales.

Como ya se mencionó, las madresposas por ser cuerpos para un solo hombre no tienen la libertad *aparente* que tienen las prostitutas. Las madres y esposas o novias, son enclaustradas en un único rol, establecido por el sistema patriarcal, que determina la monogamia y su rol de ama de casa.



Ninón Sevilla en
Víctimas del Pecado (Fernández, 1950)
Col. IMCINE

En *Víctimas...*

Violeta y Rodolfo, van a dar a la cárcel por el delito de asesinato. La primera lo comete al defender a su hijo no biológico del padre que lo quiere utilizar como carne de cañón en un acto delictivo y termina matándolo. El segundo (Rodolfo) mata a Santiago en un ajuste de cuentas y honor afuera de *La Máquina loca*. Ambos

protagonistas van al presidio, el Palacio de Lecumberri, a purgar su condena.

La dimensión de la vida cotidiana se muestra para la protagonista en el momento en que va a la cárcel. Lugar en el que todas son presas, las custodias, carceleras, abogadas y presas e incluso los familiares, que si bien no están recluidos físicamente sí lo están a nivel afectivo junto con el delincuente.

Hay dos tipos de delincuentes: el ejecutante-sujeto y la víctima-objeto. Los ejemplos claros son Rodolfo como ejecutante y Rosa como víctima; Rodolfo como agresor y Violeta como víctima que se defiende. El hombre que cumple la condena y clama venganza y las mujeres como Rosa que no son encarceladas y las otras como Violeta, que al purgar su condena lo hacen por el deseo de pagar y olvidar.



Ismael Pérez *Poncianito* y Ninón Sevilla en *Víctimas del Pecado* (Fernández, 1950)
Col. IMCINE

Es un cuerpo que transita de ser gestante a recluso y oprimido. Y por ser gestante (que no lo es) se redime ante la sociedad y sale del penal. Es el cuerpo que reproduce las formas cotidianas del sistema y el *deber ser*. Y en este caso la propia institucionalidad de la familia es la que salva a la protagonista de quedarse en la cárcel para toda la vida.



Ismael Pérez *Poncianito* y Ninón Sevilla en *Víctimas del Pecado* (Fernández, 1950)
Imagen tomada de la película

Este cuerpo que aparentemente es negado al placer porque eso sería pecado, es permitido en mujeres de doble moral, aunque padezcan el desprecio de los hombres. Tanto la moral de la época, como el Estado mismo y la sociedad nos muestran en muchas escenas de estas cintas –que se pueden reproducir hasta el cansancio- que si hay un arrepentimiento, hay esperanza de salvarse de la lascivia, la lujuria y el pecado, e incluso de la cárcel.

EL CUERPO QUE DANZA

Danzar significa mucho o poco dependiendo de la óptica desde donde se le vea y estudie.

La danza es un ordenamiento rítmico y contribuye a la organización cíclica del mundo. Es también reclamo, fertilidad, amor, extinción, creación, apaciguamiento, destrucción, reintegración, armonía. En tanto manifestación de la vida, la danza es liberación (Chevalier, 1999).

Para unos la danza es rito, para otros pasa a ser un vehículo de emancipación del cuerpo. Danzar es un proceso de comunicación implícita y entraña una elaboración intelectual previa, se encuentra en el marco de la cultura y de la sociedad, es entonces, como en cualquier otra actividad humana –en un sentido amplio- un comportamiento. (Sten, 2006)

Dado que la danza (académica, del espectáculo o social) es un arte efímero difícil de asir, y justo porque al tener esta cualidad no permite con claridad ser estudiada como tal, al



**Amalia Aguilar y Germán Valdés *Tín Tán* en *Calabacitas tiernas* (Martínez Solares, 1948)
Col. IMCINE**

convertirla en objeto de estudio, deja de ser solo fenómeno y se convierte en objeto teórico, que puede abordarse, dependiendo del interés o la mirada, de una manera ya sea práctica, teórica o histórica.

La danza aquí observada es la intemporal²⁶; aquella que en su momento tuvo una connotación específica y que ahora se resignifica. Tiene que ser así, no hay escapatoria a esta nueva mirada. Es la danza que se observa, se aprehende, se reaprende y se revalora. En el cine están puestas las ilusiones, y de carácter ilusorio son esos cuerpos que danzan, no solo los de los protagonistas, también los del espectador en el cabaret de mala muerte o en el de postín.²⁷

Ese cuerpo que danza y puede revelar una tendencia en el montaje de las coreografías –cuya consecuencia era que muchas fueran parecidas entre sí, por



**Aurora Segura, Víctor Parra (al centro) y actores en
El Suavecito (Méndez, 1950)
Col. IMCINE**

ser una industria- y que puede provocar con su movimiento los pensamientos más oscuros en el respetable público o el antagonista. Este cine que gusta de apoyarse en la danza para

contar historias, determina un género, el cine de Rumberas. Un cine por el que pasaron muchas bailarinas y actrices y que sólo cinco lo alcanzaron a consolidar y son reconocidas como sus máximas exponentes: María Antonieta Pons, Meche Barba, Amalia Aguilar, Ninón Sevilla y Rosa Carmina, (Muñoz, 1999) a las que se

²⁶ No temporal, independiente del curso del tiempo en que quedó plasmada en el celuloide.

²⁷ Al exponer estas danzas en el cine, se pretende formar un sistema de valores en la sociedad a la que va dirigida, y al estudiarlas conlleva necesariamente el estudio del contexto social en donde dicha manifestación se realiza (Sevilla, 2006). Por ello, la mirada exterior deviene estudio. El estudio se hace análisis. El análisis se escribe. La escritura se descifra. (Guilcher, 2006)

suma Yolanda Montes *Tongolele* (aunque no bailaba rumba, pero que se le considera dentro del género).

Cuerpos moviéndose de manera vertical u horizontal, en círculos, con cuerpo de baile o en solitario, con la gran orquesta o con un tambor, en el gran escenario o en una tarima, aquellos que despiertan el deseo. Tongolele invariablemente terminaba en el piso sus coreografías. No así Amalia Aguilar que mostraba un cuerpo elástico que se ondulaba de manera vertical, giraba y se contorsionaba en diferentes ritmos. Rosa Carmina, con pasos breves y recorridos en círculos de manera vertical.

Se les llama rumberas, pero estas mujeres (por lo menos las cinco antes mencionadas) bailaron de todo: congas, chachachás, mambos, guarachas y rumba. Incluso, algunas tuvieron que bailar hasta vals, como en el caso de María Antonieta Pons en *Viva mi desgracia* (Rodríguez, R., 1943) y Meche Barba en *Música, poeta y loco* (Gómez Landero, 1947) o bien samba, en el caso de Ninón Sevilla en *Aventurera* (Gout, 1949).

Las reinas del Trópico – como las denomina Fernando Muñoz- lo son porque ninguna se parece a la otra, ni en la forma de bailar (diferente y personal) ni tampoco en la belleza física. “Cada una tiene su propia dosis de sal y pimienta, revuelta con candela y sensualidad” (Muñoz, 1999). Se

convirtieron en reinas porque lograron constituirse en un gran negocio para la



Portada del libro
Las reinas del trópico
Autor Fernando Muñoz Castillo

industria cinematográfica; en el cine de rumberas se conjuntaron varios factores: fue un cine que se filmó en los grandes sets, donde el trabajo creativo de directores, escritores, coreógrafos, cuerpos de baile, etc. logro obtener un producto de buena factura, el cual se vio reflejado en el éxito en taquilla, y por extensión en presentaciones personales; un cine que puso al centro la belleza física de estas mujeres y su manera de bailar mostrando su cuerpo, ése que es único e irrepetible en cada ser humano.

El cuerpo que es un todo, es construcción personal y social. Es intimidad, explosión tanto pública como comunitaria. Es espíritu, materia, psique, percepción, experiencia, conocimiento, acción. Estética, poder y política, es ante todo deseo, pasión. (Mendoza, 2008).

El cuerpo empoderado de la rumbera queda de manifiesto solo cuando



**Emilio *El Indio* Fernández y Ninón Sevilla
en el rodaje de
Víctimas del pecado (1950) Col. IMCINE**

ejecuta el baile. En muchas de las cintas del género se muestra al cuerpo desde la mirada masculina; en los encuadres que se realizan se le resalta como un objeto de deseo, una posesión o una

mercancía. La mirada que prevaleció en el cine de rumberas fue la de los hombres, encontrando que tanto los directores (Alberto Gout, Emilio *Indio*

Fernández, Gómez Landero, etc.) como los cinefotógrafos, camarógrafos (Gabriel Figueroa y Alex Phillips) y guionistas (Mauricio Magdaleno, Álvaro Custodio, entre otros) era del sexo masculino, lo que prueba que la mirada que prevaleció en el cine de rumberas fue la de los hombres, esa que emulaba al sistema patriarcal de la época.

Por supuesto que existieron cuerpos masculinos como protagonistas, que bailaban a ritmo de Boogie-woogie, guaracha o danzón, como el del propio Alfonso Acosta en *Víctimas...* y *Salón México*, Víctor Parra en *El Suavecito* (Méndez, 1950), *Tín Tán* en intervenciones con *Tongolele* o Amalia Aguilar y hasta el propio David Silva en *¡Esquina bajan ...!* (Galindo, 1948). Otros con papeles secundarios como *El Chino* Herrera dándole indicaciones a Meche Barba en *Cortesana* bailando mambo, e incluso los músicos de orquesta, como el cubano Kike Mendive tienen breves apariciones con las rumberas.

Pero la danza era ejecutada por mujeres (las seis mencionadas líneas arriba y otras más), en solitario o alternando en algunas ocasiones con el cuerpo de baile y los músicos, como ya se dijo.

En *Yo fui una callejera* (Rodríguez, J. 1951) Meche Barba es Elena, una sufrida chica de vecindad (de ahí viene el nombre de callejera) que no tiene ni para comer y para colmo con una madrastra (Emma



Cartel de *Yo fui una callejera* (Rodríguez, J. 1951)
Col. Carteles de la época de oro del cine mexicano

Roldan) y un padre borracho (Pedro de Urdimalas) que la explotan y el hermano menor (Freddy Fernández, *el Pichi*) quien le recrimina a la bailarina el dedicarse a eso:

PICHI – ¿Qué estás haciendo aquí y enseñando todo?

ELENA – ¿No comprendes? Me estoy ganando la vida.

PICHI – Pero no así, hermanita. Nosotros los pobres cuando perdemos la vergüenza, que es lo único que tenemos, entonces si de veras somos pobres.

ELENA – No hables tonterías, hermanito.

PICHI – No son tonterías, vámonos, vámonos de aquí, yo trabajaré, pediré limosna, robaré si es necesario.

ELENA – No, yo trabajaré para ti. No tengo nada de qué avergonzarme, soy y seguiré siendo una mujer honrada.

PICHI – ¿Una mujer honrada? ¿Vestida así y enseñando todo? ¿Sabes lo que eres?

ELENA – ¡Cállate!

PICHI – ¡No me arrepiento! ¡Eres una...! (Ella le da una cachetada y él se contiene, después sale de escena dejándola afligida).

ELENA – ¡Pichi! ¡Hermanito! (Se ve cómo el público aplaude y le hace bromas al muchacho sobre que está muy buena su hermana).

En otra escena entre el padre y el hijo, se da el siguiente diálogo:

PADRE – ¿La encontraste?

PICHI – Sí, la encontré, pero más valiera que no ¿sabe cómo estaba, pa'? ¿Sabe cómo estaba? Desnuda, desnuda y bailando en una carpa. Todos la miraban como si fueran perros rabiosos...

Estos diálogos resultan muy representativos de los argumentos del cine de rumberas, reafirman la idea que se generó en el imaginario colectivo sobre el cuerpo femenino que danza, sugiriendo que es el de la amante, la gran puta y el que no tiene derechos pues muestra su aparente desnudez a través de las entretelas, escarolas y tiras que guardan el ombligo para mostrarse ante los

hombres, es decir, los machos; para su consumo, para satisfacer el deseo y la lascivia masculina.

La danza era liberadora de esos cuerpos sujetos por el sistema patriarcal



Las reinas del trópico
Col. Fernando Muñoz

de la época, escapan a la mirada masculina que dirige, fotografía y perfila los personajes de la industria cinematográfica, se emancipa a la idea de que es un cuerpo gestante por ser menstruante y se vuelca a su propio placer y gusto, el que es para la ejecutante.²⁸ En ***Humo en los ojos*** (Gout, 1946) nuestra Meche Barba (María Esther) ejecuta un baile en el cabaret ante la presencia de los machos fuertes física y sexualmente. Al comenzar el baile la vemos insegura pero conforme va ejecutándolo se empodera, solo pierde esa fuerza cuando cruza la mirada con los protagonistas, pero cuando esto no ocurre, el éxtasis es total. Todo su cuerpo se sacude con soltura, pero sobre todo con una fuerza erótica que mueve al deseo masculino de posesión de ese cuerpo sin ataduras.

Ese es el secreto de la industria, mostrar estos cuerpos y no otros como deseables e inalcanzables que se encuentran en desgracia social y moral, que deberán de ser rescatados de la lujuria y la pasión que los consume a la hora de bailar, para ser reivindicados por el hombre, sea padrote, padre, padrino, hermano, hijo, cura, etc.

Pero del cuerpo de las rumberas, uno de los elementos que queda plasmado en el celuloide es la coreografía, la que habría que estudiar como obra

²⁸ En este sentido la danza está siempre en un contexto puesto que es entretenimiento, juego, arte y ritual. ¿Acaso tiene una fuerte semejanza con las cualidades también del séptimo arte? Si, la respuesta tendrá que ser afirmativa. El cine obedece también a un contexto, a un juego de imágenes, de textos, de sonidos, es un arte y también es un ritual en donde un equipo de trabajo se conjuga para lograr una unidad.

coreográfica en su forma teórica rescatando lo que no se ha dicho de ella desde los ámbitos de la danza y el cine.

Hay una serie de condicionantes de la propia producción cinematográfica que impiden seguir con precisión el quehacer de los coreógrafos en el cine mexicano. Es la presencia-ausencia de los saberes de la danza en el celuloide, puesto que al estar integrada la industria cinematográfica en los paradigmas patriarcales se centra en la danza como ente femenino y resalta a sus ejecutantes, más no a los creadores, puesto que la mayoría de los coreógrafos eran del género masculino: Jorge Harrison, Julién de Meriche, Miguel Dardé, y una mujer que destacó sin ser estrella del celuloide y si coreógrafa Chelo la Rue.

La representación de la danza que aquí citamos, se refiere a la no académica, no formal, más bien a la danza social, la danza del espectáculo, del *star system* como ya se mencionó antes. Sin embargo, este tipo de danza (la del cine) tiene varias de las características enunciadas por Horton y Hanstein amén de la indicada como danza social, a saber, “la danza es ubicua como entretenimiento y comúnmente la usamos para socializar”. También es arte, entendido este como “otra manera de decir excelencia, y también tiene un significado institucional, pues designa obras valoradas culturalmente.” Se mencionan a Ginger y Fred como ejemplos de una danza escenificada en cine que se convierte en arte y entretenimiento. (Horton & Honstein, 1999)

La danza tiene un estilo propio que surge de la intención, sea la del coreógrafo o del grupo, sea como la danza propiamente dicha o las cualidades de los bailarines al interpretarla con su sello particular. Dichas intenciones revelan el diseño, lo que permite ser estudiado y percibir lo que se quiere decir, como en el guion cinematográfico, que tiene en si un lenguaje ya implícito. En el caso de la danza, como en el cine el contexto es el tejido o unión de elementos para producir una totalidad. En aquélla es el significado del movimiento, en éste es la imagen con todo lo que conlleva: movimiento, habla, silencios, un propósito.

Al tener que elegir qué expresar con el cuerpo, el bailarín o el coreógrafo toman en cuenta la vulnerabilidad, exposición o expresión del cuerpo. Al mostrar

una obra al público, ya se entiende que éste realizará la última lectura de lo que se expone, ya que lo mostrado cambia y se redefine constantemente. (Waltz)

Algo parecido podríamos decir de “Las Babilónicas” en **La Corte del Faraón** (Bracho, 1943)



Las babilónicas de La corte del Faraón (Bracho, 1943)
Imagen tomada de la película

Faraón (Bracho, 1943) pensando que es danza y arte. Porque por las críticas no solo de la época sino de siempre, la coreografía realizada para esta película por Anna Sokolow y con la ejecución de Alicia y Rosa Reyna, Marta Bracho, Ana Mérida, Alicia Cevallos, Carmen y Raquel Gutiérrez, María Teresa Guerra y Delia

Ruiz, entre otras, es considerada coreografía, y también danza moderna. (Tortajada, 2006)

El público se ha reapropiado de algunas de las cintas arriba mencionadas, ya sea como parte de su educación en el seno familiar y/o a través de la televisión, como la representación social de la época. La realización de una película no tiene la intención de ser un documento, aunque sí lo sea para ubicar un tiempo y una cultura específicos, y se deben destacar los aspectos del tipo o los tipos de danza que el cine registró o inventó.²⁹

Los artistas tratan de nombrar, de tener tentativas de decir, por medio de su arte. En este caso, el cine de aquella época se *leía* de manera muy distinta a la de ahora, puesto que ya entra la crítica de lo que se ve bajo un nuevo contexto (García Canclini, 2008). En este sentido, las películas también obedecen al momento de producirlas y mostrarlas, circular el producto (la película) y la forma

²⁹ Ejemplo de esto es la danza folclórica que se ha usado en las películas por parte del Estado para de alguna manera reforzar el discurso nacionalista, buscando en las imágenes, en los sonidos y sentidos el puente con el espectador.

de cómo se está consumiendo tanto en aquella época como en ésta (Rodríguez, 1992).

¿De quién es el discurso entonces? Del director, el escritor, el coreógrafo y, la *estrella* quienes lo van moldeando. Todos son creadores y creativos, entendiendo que cuentan con una inspiración especial, para expresarse por medio del arte. Imaginan, simulan, producen, comunican ideas e imágenes al espectador. ¿Entonces, cuáles fueron las posibles causas de la casi nula aparición del crédito del coreógrafo en el periodo estudiado? Aquí algunas reflexiones o posibles respuestas.

La primera y que puede ser, históricamente, la justificación del por qué posteriormente no fueron tomados en cuenta los coreógrafos en el cine, es que las coreógrafas con formación académica que participaron en un inicio con amplia trayectoria dentro del mundo de la danza, Sokolow y Waldeen, no continuaron desarrollando este tipo de trabajo porque no les interesaba este medio para crear, ya que era otro tipo de labor la que debían realizar, y que obedecía a supeditar sus ideas al servicio de un guion, de un director, de un productor, e incluso de la respuesta de la taquilla. Para ellas, muy probablemente, no se constituía como algo creativo.

Las cintas que contaron con la participación de Sokolow fueron ***La corte del Faraón*** (Bracho, 1943) y ***Un beso en la noche*** (Martínez Solares, 1944). Al respecto, Margarita Tortajada escribe:

*Ya sin Sokolow, las sokolovas continuaron trabajando unidas. Su maestra vino regularmente con posterioridad y participó con ellas en varias actividades, como la película *La corte del faraón*, dirigida por Julio Bracho y con coreografía de Sokolow. Utilizando música de Rodolfo Halffter (arreglo sinfónico sobre *El Cascanueces* de Tchaikovski) la maestra creó la memorable escena del desfile de esclavas “para seleccionar a la doncella casta –Mapy Cortés–. Era una delicia ver a las juncales esclavas, que simbolizaban las más bellas y exóticas flores del Nilo, al desdoblarse en lentos movimientos, en un vaivén de tallos humanos para ganar la gracia del faraón –Roberto Soto–. (Tortajada, 2006),*

mismo que las presenta en el diálogo como *Las babilónicas* a Consuelo Guerrero de Luna. Ambas cintas se incluye un tema de Tchaikovski, el Cascanueces, pero en ***La corte del faraón*** se muestran varias coreografías de danza moderna. Y en el caso de ***Un beso en la noche*** la coreografía que se muestra es danza clásica. Con respecto a Waldeen,

*...creó la coreografía de la película **Bugambilia**, dirigida por el Indio Fernández, donde tomaron parte como bailarinas sus alumnas y algunas de la END (como Evelia Beristáin). Las solistas fueron Guillermina Bravo, Raquel Gutiérrez y Ana Mérida (las dos últimas, provenientes del grupo de las sokolovas). (Tortajada, 2006)*

El Ballet de Waldeen aparece además en el reparto de ***Las abandonadas*** (Fernández, 1944) con la coreografía de un vals y en ***El amor las vuelve locas*** (Cortés, 1945), como Grupo de Waldeen, y como primer bailarín a Julién de Meriche.³⁰



**Isabela Corona y actrices en *Lola Casanova* (Landeta, 1948)
Col. IMCINE**

Otra conjetura es que los académicos de la danza participaban por amistad con ciertos realizadores. En 1948 toma parte el Ballet Nacional en la película ***Lola Casanova*** (Landeta, 1948) basada en la novela de

³⁰ Con coreografías de bailes regionales de Panamá, Venezuela, Francia, Chile, Brasil, Colombia, México (con un desfile de trajes regionales).

Francisco Rojas González y que incluía “temas, bailes y cantos Seris” Faltará aquí precisar si se trata del naciente Ballet comandado por Guillermina Bravo y Josefina Lavalle, después de la ruptura con la Academia de la Danza Mexicana entre 1948 y 1949.

La tercera explicación es que se otorgaban créditos (a los más famosos) como segundas y terceras partes en los repartos. De ahí que ya no se exigiera el crédito como coreógrafo. Una cuarta se refiere a que los bailarines también eran considerados actores, ejemplo de ello, Gloria Mestre, Sergio Corona, Socorro Bastida, Rocío Sagaón y Julián de Meriche, entre otros.

En cuanto a que los coreógrafos hacían coreografía, entendida ésta como una estructura definida con una secuencia de movimientos, debemos comentar que no todos; puesto que en todo caso, se ajustaban a las circunstancias, esto es, a la solicitud expedita de la producción en la que estuvieran trabajando.



**Retrato de Bailarina (Ana Mérida)
de Diego Rivera, 1952**

**Tomado de Maestros de la Pintura
Facs. 68. Anesa-Noguer-Rizzoli.**

Los repartos que aparecen en las películas del cine de rumberas, indican que el ser cuerpo de baile o parte de un ballet significaba estar en el anonimato total aún y cuando se tuviera la formación académica y profesional, puesto que no aparecen enlistados

los bailarines a menos que sean famosos, como en el caso de León Escobar o los hermanos Silva, por ejemplo.

Son tres acontecimientos los que propician que incursionaran en la industria cinematográfica los bailarines formados en la academia³¹: El primero de ellos se refiere a la ruptura entre Ana Mérida y Guillermina Bravo en la Academia de la Danza Mexicana (ADM) y la creación del Ballet Nacional de México, por parte de ésta última junto con Josefina Lavalle, llevándose con ellas algunos bailarines



**Gloria Mestre como
Aída (ópera), 1951
Col. Particular Gloria Mestre**

pertenecientes a la ADM³². Por su parte, la Academia debía continuar con sus actividades por lo que Celestino Gorostiza le propone a Mérida traer a Anna Sokolow para que imparta talleres y continuar con los montajes comprometidos con la temporada de Ópera en el Palacio de Bellas Artes. Así, para salvar la situación, se incluyen en los repartos a los integrantes del *Ballet Chapultepec*, entre otros más que pertenecían a la ADM. Algunos de ellos, a la vez que estudiaban ya trabajaban de manera cotidiana en centros nocturnos y en el cine como *extras*.

Tras este hecho, los integrantes del *Ballet Chapultepec* (1947-1952): Gloria Mestre, Sergio Corona y los hermanos Silva, junto con Anton Dolin, participaron en las coreografías que Anna Sokolow

³¹ Entendida como instrucción escolar, profesional.

³² El acontecimiento más señalado de 1947 fue la creación de la Academia de la Danza Mexicana, bajo la dirección de Guillermina Bravo y la subdirección de Ana Mérida. Desde su fundación, hubo diferencias de criterio, tanto en lo artístico como en lo político. Guillermina Bravo postulaba una danza comprometida, menos formalista. Acompañada de un grupo de disidentes, fundó en 1948 el Ballet Nacional de México. (Artes de México, s.f.)

realizaría para la temporada de Ópera en la Academia de la Danza Mexicana, en 1948.



Estudiantes y maestros del Ballet Chapultepec, 1948

Al frente: Ricardo Silva; Sentados de izquierda a derecha: Jorge Cano, Alfonso de la Vega, Antonio Cuadros, Evaristo Briseño, Alfredo Quintana y Martín Lemus. Parados de izquierda a derecha: Julio Pérez, Aída Pueblita, Magdalena Corona, Alfonso Arau, José Silva, Luz María Badager, Alicia de la Gala, Esperanza García, Sergio Unger, Dora (Mónica Serna), Mariano Tapia y Judith Nayar. Arriba: Sergio Corona, Fidelio Fidel González y José Ébano Robles.

Col. Particular Gloria Mestre

Completarían los repartos: Felipe Segura, Guillermo Keys, Salvador Juárez, Socorro Bastida, Ricardo Luna, Olga Cardona, Martha Castro, Valentina Castro, Helena Noriega, Rocío Sagaón y Antonio de la Torre, entre otros. “Esta temporada de ópera les dio a los bailarines la oportunidad de presentarse ante el público, cosa que era muy difícil en ese momento, y enriquecieron su experiencia escénica con tres o cuatro funciones semanales; además, recibieron sueldos muy altos para la época y la costumbre.”³³

³³ Anna Sokolow montó las coreografías de las óperas *Mefistófeles*, *Orfeo* y *La Traviata*. Otros coreógrafos que participaron en esa temporada fueron Ana Mérida con *Carlota* y Martha Bracho con *Carmen* (Tortajada, 2006).

El segundo evento corresponde a la petición hecha expresamente por Gloria Mestre al entonces Secretario general de la ANDA, Andrés Soler, de



José Silva y Gloria Mestre, integrantes del *Ballet Chapultepec*, con Jorge Negrete, Secretario de la Anda, entre otros, 1949.

Col. Particular Gloria Mestre

establecer en un local proporcionado por el sindicato de actores, el *Ballet Chapultepec*. Gloria Mestre y los hermanos Silva son los primeros que se incorporan al cine mexicano.

... la ANDA les proporcionó tres salones en Insurgentes 152 y tuvieron el espacio por cinco años. La dirección general estaba en manos de los Silva, y la artística, de Gloria Mestre. Los maestros que en un primer momento formaron la escuela fueron Sergio Unger (danza clásica), María de la Luz Badager (danza española), Gilberto Terrazas (danza regional), profesor Artime (iniciación a la música) y un profesor de dibujo y modelaje. También daban clases de técnica acrobática, coreografía e historia de la danza. (Tortajada, 2006)

Al tener una matrícula de 324 alumnos, realizaron varias temporadas y giras, pero sufren un rotundo fracaso en noviembre de 1949, en las funciones realizadas en el Palacio de Bellas Artes. A nivel popular sus presentaciones era un gran éxito, pues el Ballet Chapultepec

...estaba en realidad más interesado en hacer un tipo de danza escénica menos elitista, utilizando la danza académica para espectáculos populares. Ésa fue su aportación: llevar danza académica al teatro de revista y mostrar fragmentos de las obras clásicas del repertorio balletístico, además de abrir fuentes de trabajo para los bailarines académicos. Con ello lograron impactar al “género revisteril”. (Tortajada, 2006)

El último evento se refiere a la renuncia de Soler a la dirección de la naciente Escuela de Arte Teatral a finales de noviembre de 1946. Socorro Merlín comenta que por razones de una gira artística por España deja el puesto de director (Merlín, 2008), pero en realidad obedeció a que ya se tenía la idea de crear una escuela de actuación para cine apoyada por el propio Celestino Gorostiza³⁴ y lo que significó que alumnos de la EAT engrosaran las filas de los repartos del cine nacional también.

Debemos mencionar la marginalidad en la que siempre vivieron los trabajadores de la danza al servicio de otro modo de producción que no era adecuado a los ojos de la cultura hegemónica mostrada a través de la Academia³⁵

a) Los que trabajan en el *Star System* son uno anónimo, por ende, no son profesionales, no son educados, no tienen preparación física adecuada.

Con respecto al periodo en que estuvo en Ballet Chapultepec y la Academia de la Danza Mexicana, Sergio Corona comenta que por las mañanas ensayaba El lago de los cisnes, luego la coreografía de la ópera Carlota, con Ana Mérida y en las noches triunfaba, junto con Jorge Cano y Carlos Martín en el Teatro Follies Bergere, con coreografías de los hermanos Silva. (Ruíz Rivera, 2011)

³⁴ En entrevistas, tanto de Fernando Torre Laphan (quien fuera director de la ENAT de 1947 a 1955); Ignacio Sotelo, alumno de Novo y después maestro y director de la EAT y Florencia Orihuela, administradora de la Escuela desde 1947 hasta 1991, con la que esto escribe, sostuvieron que la intención de Celestino Gorostiza era cerrar esta escuela y formar una Academia de Arte Teatral ligada a los estudios de cine y que Salvador Novo, en aquel entonces jefe del Departamento de Teatro se opuso. Esto propició la salida de Soler y la constitución después del referido Instituto que se convirtió *a posteriori* en la Academia Andrés Soler. (Orihuela, Torre Laphan, & Sotelo, 1999)

³⁵ A con mayúscula, indicando a la institución.

b) los que se dedicaban al cine *eran excluidos* en los repartos de la danza o el teatro *serio*. Sergio Corona menciona que Fernando Wagner, al enterarse de su participación en el cine, lo dio de baja en el reparto del *Sueño de una noche de verano*, para la temporada de Teatro Universal, en el Palacio de Bellas Artes, en 1949.

c) los alineados al cine estaban condenados a seguir participando en él, sin conferirles un estatus de profesionales.

Con relación a esto último, hay dos personajes que debemos mencionar de manera especial: Julién de Meriche y Chelo la Rue como coreógrafos.

Julién (o Julián) de Meriche³⁶, colaboró en 153 películas de 1945 a 1974. Quizá sea el coreógrafo más prolífico del cine mexicano. De origen ruso, su nombre real era Vladimir Lipkies Chazan y nació en 1909. Trabajó como bailarín en los salones de música en Europa y luego se trasladó a Argentina donde laboró en el cine de aquel país. Al llegar a México incursionó en el cine nacional como coreógrafo y actor secundario (en *papeles de maestro, coreógrafo o extranjero*). Fue un coreógrafo muy versátil, puesto que participó en la mayoría de las películas del cine de rumberas, rock and roll y todas sus variantes (Twist, A go go, jazz):



Julián de Meriche
Col. IMCINE

Calabacitas tiernas (Martínez Solares, 1948), ***Que lindo cha cha cha*** (Martínez Solares, 1954), ***A ritmo de Twist*** (Alazraki, 1962), ***La juventud se impone*** (Soler, 1964), ***Vestidas y alborotadas*** (Morayta, 1967), entre otras.

³⁶ Se le acreditó en los repartos de cine como Julián de Meriche y su Conjunto, Julián de Meriche y sus Meriche Girls, Julián de Meriche, Julián de Merice en 32 películas.



Ballet de Chelo la Rue, 1956
Col. Particular Eva Frelander

En el caso de Chelo la Rue, solo se puede decir con certeza que era mexicana y que su instrucción no era formal, como ya se mencionó líneas arriba y que por lo

variado de los ritmos podemos colegir que era una coreógrafa muy versátil³⁷. El *Ballet de Chelo la Rue*³⁸ fue contratada en 23 producciones entre 1948 y 1964. Algunas películas son *Al son del mambo* (Urueta, 1950), *Del can can al mambo* (Urueta, 1951), *Música, mujeres y amor* (Urueta, 1952), *Al son del Charleston* (Salvador, 1954), *Música de siempre* (Davison, 1955), en donde también participaron Sergio Corona, Lupe Serrano, Colombia Moya, el Ballet de Tito Leduc y el Katherine Dunjam y su Ballet, entre otros títulos.

Con relación al cine de rumberas ¿Por qué el cuerpo de estas estrellas y no otras, por qué sus bailes, sus movimientos, sus coreografías? Porque ellas tienen una formación dancística sólida, y ya en la industria contaban con el apoyo de coreógrafos profesionales que les ayudaron a encumbrarse como las auténticas rumberas.

³⁷ Aunque también puede surgir la duda –por el testimonio de Sergio Corona indicando que él montaba sus propias coreografías-, si los ballets solo eran cuerpos de baile acompañando a otros, o bien, eran contratados para montar todas las tomas de danza en la producción.

³⁸ También se le acreditó como Chelo La Rue y su Ballet, Ballet Chelo La Rue o Grupo de Chelo La Rue.

Es pertinente mencionar y dar crédito y reconocimiento a quienes fueron los puntales del género rumberil. De algunos se sabe poco pues solo aparecen en una que otra producción con su crédito específico y en otros casos los mencionan las propias bailarinas como parte de su historia dentro de la industria.



Margarita Mora, s.a.
Col. Cineteca Nacional

“quien puede considerarse el padre espiritual de la rumbera como estrella cinematográfica” (Muñoz, 1999). Aunque también se considera precursora a Margarita Mora, que incluye en su vestuario las faldas abiertas y holanes al estilo español. Incursionó en el cine ejecutando la rumba “Mamá Oca” en *Águila o sol* (Boyler, 1937)

El antecedente de la rumbera³⁹ en el cine mexicano aparece por primera vez en *¡Viva México!* (Eisenstein, 1931) con la figura de Maruja Griffel y *La noche del pecado* (Torres Contreras, 1933) con Rita Montaner. Sin embargo, en los teatros de la capital ya se contoneaba sobre un bongo Lupita Téllez Wood que participa en las películas *El calvario de una esposa* y *Honrarás a tus padres*, de 1936 dirigidas por Juan Orol

³⁹ Rumbera como tal, que baila ese género musical, no el tema de la pecadora redimida, cuyo antecedente es *Santa* (Peredo, 1918) como ya se menciona antes.

En cuanto a la formación dancística de las bailarinas mencionadas, la Pons apodada *El ciclón del Caribe*, fue pareja de baile de Juan Orol (y también su



María Antonieta Pons, s.a.
Col. Cineteca Nacional

esposa) en Cuba; para después realizar giras por Estados Unidos entre 1940 y 1943. No se sabe a ciencia cierta si estudió danza de manera formal, pero todo parece indicar que su maestro en el baile fue el propio Orol quien la trae a México y filman *Siboney* (Orol, 1938). A partir de ese momento destacaría no solo por bailar rumba sino otros ritmos como el mambo y cha cha chá y su patíño de baile en varias cintas fue el músico Kike Mendive. Sobre su talento el propio Orol menciona que:

Ella nació con movimiento. Bailábamos en los centros nocturnos y supe que podía convertirse en una magnífica bailarina; tenía cualidades para ello.⁴⁰

Su exuberante movimiento de cadera y hombros le valió reconocimiento y de ahí algunas menciones como la crítica del reportero Fernando Morales Ortiz en *Esto* del 27 de octubre de 1946, tras el estreno de *La Reina de Trópico* (De Anda, 1945) menciona con respecto a su personalidad:

Y es que Maria Antonieta lo absorbe todo, esta vez no únicamente mediante sus bailes tropicales, sino actuando tambien en forma discreta y estimable.

⁴⁰ Entrevista a Juan Orol en cuadernos de la Cineteca Nacional, núm. 2, p. 45. Citada por (Pulido Llano, 2010)



Mecha Barba y músico en
Cuando el alba llegue (Ortega, 1950)
Col. Cineteca Nacional

Por su parte, Meche Barba, hija del pulsador de circo Antonio Barba, nació en Nueva York, pero era mexicana. Recibió sus primeras clases de danza clásica con la maestra Nina Shestakova⁴¹ y eso le sirvió para trabajar en el teatro de revista al lado del *Panzón Soto*, hasta su debut en cine de manera estelar en ***Humo en los ojos*** (Gout, 1946). Se le conoció a partir de ese filme como la Rumbera mexicana o la *Venus Azteca*, pues era la única connacional que competía con las cubanas.

Con respecto a las coreografías, Meche estuvo bajo las órdenes de Carlos Valadez en ***Si fuera una cualquiera*** (Cortázar, 1949) y ***Amor vendido*** (Pardavé, 1950). Carlos, de origen oaxaqueño, incursionó en el cine no sólo como bailarín y coreógrafo, sino también como actor, encasillado en el rol de explotador de mujeres: De 1941 a 1953 trabaja en 12 películas: En la referida ***Amor vendido*** fue Carlos el perfumado, en ***Baile mi rey*** (Rodríguez, 1951) es Tony, el que explotaba

⁴¹ Nina Vasilyna Shestakova nació en Moscú en 1905, estudió ballet con Mijail Mordkin desde los seis años de edad,. Al estallar la Revolución Rusa, su familia la trasladó a Letonia, donde ingresó al Gran Teatro de Riga, para debutar hasta 1921 y bailar ahí durante mucho tiempo. Después radicaron en París, donde estuvo dos años trabajando en el teatro de los Campos Elíseos. En Francia, fue seleccionada por Nicolai Sergueiev para trabajar con la Ópera de Prive, con la que realizó una travesía por distintos países del Cono Sur, hasta llegar a México, Distrito Federal, donde unos rusos radicados en México le informaron que una escuela estaba traspasándose. Estaba en la calle de Bucareli y se llamaba Escuela Imperial Rusa. Ella la tomó y cambió el nombre a Escuela Rusa de Ballet. Radicó un tiempo en Yucatán y después regresó a la ciudad de México. Murió en Mérida. <http://www.porestto.net/>

y abusaba emocionalmente de Silvia Derbez, en **A toda máquina** (Rodríguez, I., 1951) fue rival de Pierre L'anfont y en **Mujeres de teatro** (Cardona, 1951) es un criminal llamado Leandro Rosas.

Amalia Aguilar, el *Torbellino del Caribe*, estudió danza de manera particular con Lita Enhart, Lalo Maura y Jorge Harrison, y tuvo la suerte de ser apadrinada por Julio Richard, quien la trae a México para que debute en 1944 en el cabaret Sans Souci. En el cine, su primera película es **Pervertida** (Díaz Morales, 1945). En cuanto a trabajar con coreógrafos, aunque menciona en distintas entrevistas que ella montaba sus propios números, los créditos de varias de sus películas indican que trabajó con Miguel Dardé⁴², quien estuvo a cargo además de los números musicales de siete producciones cinematográficas.



Amalia Aguilar, s.a.
Col. PECIME

Julio Richard, quien fuera descubridor de estrellas rumberiles, tuvo a Rodney como asistente en el *Tropicana* en la Habana, Cuba. El primer éxito de producción se tituló *Congo Pantera* con los bailarines del ballet ruso de Montecarlo, Tania Leskova y David Litchin y el cuerpo de baile interactuaba entre los árboles del jardín, con la música a cargo de Eliseo Grenet con el virtuosismo rítmico de Chano Pozo y sus tambores y la figura impetuosa de Rita Montaner. Ya

⁴² Trabajó con el crédito de coreógrafo en las siguientes cintas: **Los huéspedes de La Marquesa** (Salvador, 1951) con Amalia Aguilar; **Salón de baile** (Morayta, 1952) con Meche Barba, **Delirio tropical** (Morayta, 1952) con Amalia Aguilar, **Amor de locura** (Baledón, 1953), **Ambiciosa** (Cortázar, 1953) con Meche Barba, **Genio y figura** (Méndez, 1953) y **Los dineros del diablo** (Galindo, 1953) con Amalia Aguilar y Víctor Parra.

en esa época el famoso cabaret llenaba sus 300 localidades en un ambiente todavía familiar y comienza a obtener resonancia internacional, lo que le permitió exportar talento a otros países, especialmente México. (Díaz, 2010)



Ninón Sevilla en *Yambaó*
(Crevenna, 1956)
Col. Cineteca Nacional

La cubana Ninón Sevilla, se formó en la danza clásica con el maestro Jorge Harrison y debutó a los 16 años profesionalmente en el Teatro Municipal de la Comedia, en Cuba. Se

traslada a México, ya con su espectáculo musical afrocubano en 1946, realizando gira en Guadalajara y en la Ciudad de México. Debuta en el cine mexicano en la cinta ***Carita de Cielo*** (Díaz Morales, 1947) y después de varias películas filmaría la mítica ***Aventurera*** (Gout, 1949). Ninón Sevilla se caracterizó por una gran gestualidad a la hora de bailar, el movimiento de las caderas iba acorde con el movimiento de sus ojos, o el movimiento de sus brazos con el de su boca.

Cómo olvidar que pese a lo corto del cuello, estaba en el imaginario del respetable como *el objeto de consumo del deseo* con:

sus piernas largas y perfectas, al imperio de sus enormes ojos de alienada y a la sexualidad animal de esas sólidas caderas; a la lascivia de sus respingos, al influjo de su voz letárgica, a la desafiante vulgaridad de sus movimientos y al impulso de

esa figura de baile "vuelta de espalda, con las piernas dobladas y palpitante."⁴³
(Ayala Blanco, 1985)

Quizá de las cinco rumberas reconocidas, la Sevilla sea la menos agraciada y una crítica publicada en *Esto* del 27 de octubre (Pulido Llano, 2010) de ese año así lo indica:

Ninón Sevilla, a veces tiene cierta gracia y sensualidad para sus bailes. Nada más. Para los papeles dramáticos que se empeñan en diseñarle lo menos que se le podría exigir es algún convencimiento... pero a lo que parece, Dios no la llamó por ese camino. No es bonita y se necesitaría ser uno mago de cámara para hacerla lucir bella en todas sus escenas; por ello, es inevitable que tenga de franca y abierta fealdad.

Finalmente, Rosa Carmina, también cubana, es descubierta por Juan Orol, siendo éste su mentor y esposo, quien la trae a México tras la ruptura amorosa y profesional con María Antonieta Pons, para filmar ***Una Mujer de Oriente*** (Orol, 1946). Sin formación dancística académica más que en los bailes escolares, esta bailarina puede ser denominada *La reina de los Gánsters*, pues al lado de su marido, filmaría ***El reino de los gánsters***, ***Gánsters contra charros*** (ambas de 1948) y ***Cabaret Shanghái*** (1949) por mencionar algunas.

Los títulos de las películas denotan cómo el cuerpo de estas bailarinas funcionaba como *gancho* del deseo para el cinéfilo de la época. Al respecto, Fernando Muñoz indica que



Rosa Carmina
Col. IMCINE

⁴³Citado por Ayala Blanco: Raymond Borde, *Positif*, no. 10, París, 1954.

las rumberas: mujeres divinizadas e inalcanzables para los mortales espectadores, quienes sólo las podían poseer a través de la mirada que hipnotizaba, se posaba en la pantalla para seguir cada rítmico movimiento de las sensuales heroínas. (Muñoz, 1999)

Ese deseo se traducía en rechazo en la vida de estas mujeres, Ninón, por ejemplo menciona que les demostró que ante el rechazo familiar que acompaña la profesión de bailarina y actriz “...que existimos artistas que tenemos moral, decencia, y sabemos llevar nuestra carrera, aunque sea mujer”. (Ríos, 1999)



Cartel de *Aventura en Río* (Gout, 1953)
Col. Carteles de la época dorada del cine mexicano

Vienen a México coreógrafos cubanos como Jorge Harrison, quien fuera maestro de Amalia Aguilar y Ninón Sevilla en Cuba y formador de bailarinas del *Tropicana* en la isla, para trabajar en

Víctimas del pecado y montar los seis números musicales que se ven en la cinta⁴⁴. Luego interviene en *Mujeres sacrificadas* y *Aventura en Río*. La propia Ninón en diversas ocasiones mencionó que ella era la que creaba sus propias coreografías, aunque también estuvo bajo las órdenes de Julián de Meriche en *Revancha* (Gout, 1948) y *Aventurera*. En *Coqueta* y *Perdida* (ambas de Rivero, 1949) el montaje coreográfico lo realizan a la alimón Meriche y Roberto Morales.

⁴⁴ *La Cocaleca, Changoo, El trenecito, La diana y Váyase al monte*, con la actuación musical de Los Ángeles del infierno, La Orquesta Aragón, Toña la Negra, Pedro Vargas, Rita Montaner y Dámaso Pérez Prado y su Orquesta.

En ***Club de señoritas, Amor y pecado*** es dirigida coreográficamente por Chelo La Rue y Ricardo Luna respetivamente.

El análisis de coreografías como de formas corporales en el cine mexicano, nos llevaría a plantear una tercera forma de abordar el tema, el histórico. El análisis histórico de la danza se propone una reconstrucción del quehacer dancístico pero también de la sociedad en la que fue realizado, porque finalmente, como indica Boas “la danza es por lo común los gestos y las acciones que se pueden convertir en danza si tiene lugar una transformación interna en la persona; una transformación que la saca del mundo ordinario y la coloca en un mundo de sensibilidad elevada”. (Citado por Spencer, 2006)

Es creencia popular que en el cine de rumberas siempre se bailó ese género musical, que no es del todo cierta esta aseveración. Y también es



**Rosita Fornés en México, 1949.
Col. IMCINE**

creencia, así lo han expuesto los estudiosos de la cultura que la rumba, el danzón y el son se volvieron populares desde su proyección en el cine y que lo cubano se dio a conocer a partir de esto.

El son cubano se representó mucho antes de que llegara a la pantalla grande en los teatros mexicanos. Lo cubano llega al país de manera geográfica, por así decirlo, por la península de Yucatán y las costas de Veracruz, para entrar posteriormente a la capital del país.⁴⁵ Con él también aparecen las

bailarinas cubanas como Chelita Criolla que realizaban el Fin de fiesta compuesto

⁴⁵ Para 1868 llega a México el teatro cubano presentando Una Danza burlesca de Tipos habaneros, el 23 de febrero de ese año. Vendría también al año siguiente la Compañía de Bufos Cubanos, encabezada por Florinda Camps, y en 1884 la compañía de Miguel Salas, que presentó en la capital del país la escenificación de un danzón y una guaracha, dentro del programa del juguete cómico Artistas para los palos. En 1893 algunos artistas de aquellas compañías se quedaron en el país recorriéndolo desde Mérida hasta Tamaulipas y de Veracruz a Guerrero, como la actriz cubana Luisa Martínez Casado (Mañón, 2009) y que fueron poco a poco introduciendo su cultura y sus bailes en los espectáculos populares como las tandas.

de canto y baile, al final de la representación teatral; también con el teatro vinieron los cantantes de moda en Cuba, como Armando Bianchi, esposo de Rosita Fornés, quien participó en varias cintas de rumberas.

Es así como se dice que el teatro bufo cubano influyó fuertemente al yucateco, adoptando la revista como género popular y con ello mostrando los tipos nacionales cubanos a los yucatecos, sustituyendo a los personajes del teatro ligero español por los arquetipos populares de la isla.⁴⁶

En 1870 en Cuba ya se interpretaban las guajiras y décimas campesinas, entre otras que pretendían expresar el carácter de los negros *chechos*, *horros* o *de la nación*, los negritos catedráticos, así como la guaracha y el danzón⁴⁷ que eran cantados por negros y mulatas, posteriormente el danzón fue considerado género nacional.

Para principios de siglo XX el danzón y el danzonete están de moda en Cuba, el primero se populariza en los salones del baile y el segundo como baile callejero. Al son cubano se le agregó el uso de percusiones como una garantía de originalidad y nacionalidad. Antes de 1920, según Alejo Carpentier las orquestas solo utilizaban los timbales, el güiro, las claves y en algunas ocasiones las maracas, posteriormente se



Kike Mendive, s.a.
Col. IMCINE

⁴⁶ Estos tipos nacionales cubanos se refieren al negro y al gallego, que fueron incluidos en los cuadros presentados principalmente por la compañía de Arquímedes Pous, que debutó en el Teatro Principal de la capital mexicana en 1919. Véase Muñoz, 1987.

⁴⁷ Según Alejo Carpentier, el danzón tiene su origen en Matanzas, con el estreno de *Las alturas de Simpson*, composición de Miguel Faide en 1879. Es considerado un baile de cuadros, pero con figura complicada. (Carpentier, 1972)

incluyeron la marímbula, la quijada, el bongó, los timbales, el cencerro y la botijuela.

El son pronto se hizo popular tanto en la isla como fuera de ella, llegando directamente a Veracruz y a la capital mexicana aprovechando el crecimiento de la industria discográfica y de la radio. A la par, otros ritmos cobraron fuerza, como la samba y la conga, y ya para los años cincuenta el mambo y el chachachá.

En el México postrevolucionario se vive la efervescencia nacionalista constituida tanto por lo regional como por lo nacional, lo extranjero se integra en su discurso a través del indigenismo, el hispanismo y el panamericanismo.⁴⁸ El discurso nacionalista se sirve, entre otras industrias, de la cinematográfica, para recrear principalmente la mexicanidad. Sin embargo, entre lo permitido y lo prohibido se fue introduciendo lo exótico, lo negro, lo tropical. Se reforzó la idea de que el mexicano es amigo de todos sin diferenciar ni raza ni color, a la vez que presenta a los negros como ingratos, lascivos, ladrones, crueles, ebrios, etc. (Pulido Llano, 2010)



Acerina y su danzonera
Col. Cineteca Nacional

En este contexto, también se construye la imagen de la *femme fatal*, ese tipo de mujer que tenía un estilo de vida distinto y que en muchas ocasiones, introduce en el espectador hábitos considerados modernos, como el gusto por la moda, refuerza la

idea de que el progreso es lo que sucede en la capital mexicana.

⁴⁸ Recuérdese al personaje de Pedro Infante en *Los tres García* (Rodríguez, 1946) interpretando a Luis Antonio, que al conocer a su prima Lupita Smith (Marga López) grita a todo pulmón ¡viva el panamericanismo!

Producto de esta modernidad, entre las décadas de los veinte y cuarenta, proliferan los salones de baile y los centros nocturnos; el Salón México, el Colonia y Los Ángeles; y centros nocturnos como el Nereidas, fueron testigos de la incursión de la música cubana y su penetración en el gusto popular, se interpretaba tanto swing, boggie boggie; alternando con ritmos de guaracha, mambo, guaguancó y chachachá, e incluso en el Salón Colonia, apodado de cariño *El Piojo*, llegó a tocar ahí Acerina y su danzonería junto con Juan de Dios Concha, los dos músicos cubanos de gran prestigio. Algunos de ellos incursionarían en el cine, tuvieron participaciones recurrentes Kike Mendive, Rita Montaner, Rosita Fornés, José *El Tapa* Macías, y por supuesto, Dámaso Pérez Prado, quien sorprende al mundo con la creación del mambo.

Este ritmo según lo relata Margo Su⁴⁹, provocó entre los asiduos a los centros nocturnos:

... música caliente y cachonda; sonidos que cortan la respiración, que como si salieran del centro de la tierra, "jalan tus entrañas"; percusiones que al "aprisionar la pelvis" parecieran meter en trance la razón, el mambo... no es lujuria, es "la" lujuria.

Mambos como *El ruletero*, *Que rico mambo*, *Mambo no. 8* fueron un éxito total, y permitieron que lo cubano se afincara en el gusto popular. Este género musical se volvió un espectáculo en sí mismo, con el vestuario de escarolas en las mangas, los



**Mecha Barba y Germán Valdés Tín Tán en *Músico, Poeta y Loco* (Gómez Landero, 1947)
Col. Cineteca Nacional**

⁴⁹ Citada por Gabriela Pulido (2010)

movimientos frenéticos de las bailarinas y de los propios músicos del cabaret.

Con esto se entiende el porqué del desarrollo del cine de rumberas y que gozara de tanto apoyo por parte del público, puesto que los géneros musicales ahí representados no le eran ajenos y tenía la posibilidad de ver a sus artistas favoritos en la pantalla grande.

En los cuarenta la vida nocturna ya es una realidad en una ciudad que se considera una metrópoli moderna.

CONCLUSIONES



Cartel de *Humo en los ojos* (Gout, 1946)
Col. Carteles de la época dorada
del cine mexicano

Los estudiosos del cine sitúan la consolidación del género rumberil con la participación en la pantalla grande de María Antonieta Pons. Sin embargo, es *Humo en los ojos* (Gout, 1946) donde debuta Meche Barba como rumbera, que se convierte en éxito de taquilla y en la posibilidad de explotar el género. A este film le seguirán muchos otros con sugerentes nombres y distintos directores. En cuanto a la forma de bailar, Meche Barba menciona que ella se transformaba en las escenas de baile, y su timidez desaparecía por completo. Amalia Aguilar confiesa que bailaba muchas veces, no como se lo indicaran, sino como le nacía

hacer el movimiento y en el caso de Ninón Sevilla

Simplemente sintió la música y la interpretó a través de movimientos candentes de cintura y hombros, para después consolidarse como actriz de numerosos melodramas. (Ríos, 1999)

Cabe destacar que por supuesto, el ambiente noctambulo de la ciudad de México, donde muchas veces se estrenaron esas películas, no tenía nada que ver con la realidad ya que la ficción cinematográfica parte de una realidad especialmente creada para ser capturada por él, es una puesta en escena para ser registrada en la cámara y puede imitar una realidad ajena al cine, pero nunca es esa realidad. (Viñas Luna, 1999). Es por ello que el cine como industria, como educador, como mediador y como proveedor de mercancías (historias, estereotipos), provee los estándares de belleza –como vehículo entre la industria y lo estético-, para el consumo de masas.

Sin embargo, es importante indagar sobre cómo opera el concepto de lo estético en la sensibilidad del espectador-consumidor de este tipo de cine, no solo en la época en que se realizaron dichas películas, sino a lo largo de la historia del cine y de la sociedad mexicana.

La estrella de cine, fundamentalmente la femenina, sintetiza esa promesa de felicidad que la belleza perfecta conjura; la estrella de cine está, naturalmente, construida para la adoración perpetua: a cambio de ella, el espectador nunca es defraudado. En cada aparición en la pantalla; en cada aparición pública y aun captada en su vida privada, la estrella es perfecta, ofrece la ilusión de un sueño maravilloso absolutamente indestructible: el *non plus ultra* de lo infinitamente bello, perfecto e inasible –pero visible- y, sobre todo, gozable a la luz del cine. (Ramos, 1999)



Yolanda Montes *Tongolele*, s.a.
Col. IMCINE

Es también en el terreno del cine donde se presenta y re-presenta la realidad, y es la re-presentación que el sujeto observa (el espectador) sin reparar hasta qué punto es verdadera y convincente. Y por ende, que lo representado no es real. Finalmente, la representación es el reconocimiento de lo verdadero elaborado por la subjetividad y no por la razón, y reconocer es mirar lo esencial y que lo convierte en una nueva percepción de lo ya visto. (Gadamer Hans, 1996) Reconocer algo en lo representado es entonces, captar lo esencial de lo que ya se vio. En definitiva este es el origen de la re-presentación y del reconocimiento en lo representado.

Cuando un espectador deja de lado la razón y comienza a evocar, es quizá el momento de la construcción de la subjetividad basada en efectos emocionales, sentimentales, de agrado, desagrado, de gusto, de evocación, de ensueño.

En el cine de rumberas las tramas que ahí se muestran difícilmente corresponde a una realidad, pues en ellas se exponen ambientes sórdidos de cabarets, pasiones desaforadas, crímenes, atracciones sexuales, persecuciones policiacas y amores inconclusos.

“Entre 1935 y 1955 (siempre aproximadamente) este cine, más que ningún otro instrumento cultural, maneja admiraciones y prejuicios, y rehace internamente al nacionalismo volviéndolo un gran show. Allí se despide con grandilocuencia y luto fingido a numerosas tradiciones inoperantes (pre modernas), y se saluda con risas y regaños verbales a lo ya exigido por la modernización selectiva o sectorial.”
(Monsiváis 1999)



Ninón Sevilla en *Aventurera* (Gout, 1949)
Col. Cineteca Nacional

Al observar los movimientos corporales de Ninón Sevilla en las coreografías de ***Aventurera***, por ejemplo su dimensión exótica era fría, perversamente incitadora, perfecta para el consumo masivo... inquietante, lasciva y perturbadora”. (Terán, 1999)

En cuanto al consumo masivo de este género cinematográfico, la identificación fue fundamental, es decir, se buscaron ciertos elementos –que se repetirían con sus pequeñas variaciones- en la trama y que tienen que ver con aspectos como la moral, el buen gusto, la avaricia como defecto de carácter, etc. En realidad, estos elementos se encuentran en la vida cotidiana, que al

extrapolarse logran un discurso y lenguaje que conlleva una identidad social y artística en el gran público, que se vuelve tendencia y moda a seguir en las salas cinematográficas.

Quizá en términos artísticos y creativos, la trama de ***Aventurera*** sea en este género la más redonda, es decir, cumple con los requisitos del melodrama y del cine musical obteniendo un equilibrio entre las partes, al tener en su protagonista a la falsa perversa en donde reposan todos los defectos pero también todas las virtudes. Sin embargo, como lo indicara Walter Benjamin se da una pérdida del aura del arte ante la repetición de esa misma obra de arte. (Benjamin, 2000)

Como se indicó algunos párrafos antes, tal fue la aceptación del tema desde ***Humo en los ojos*** que posterior a ello se fue perfeccionando hasta llegar al libreto de Álvaro Custodio de ***Aventurera***: sin embargo, la propia Ninón –y ocurrió también con las otras llamadas rumberas– firmó un contrato de exclusividad con la productora cinematográfica Calderón, que le permitió conseguir una fama con un solo personaje con pequeñas variantes de película en película y de coreografía a coreografía, siempre utilizando como vehículo su cuerpo.



Meche Barba, s.a.
Col. PECIME

Las mismas reproducciones de la representación de la falsa perversa, de la prostituta redimida o venida a menos, nos llevan a una producción en serie de la belleza del cuerpo de la rumbera, que consume el ciudadano de a pie.

¿Pero cómo se puede producir en serie la belleza? ¿Cómo se fabrica la imagen del cuerpo ideal? ¿Cómo se socializa? Es desde la construcción del ideal del cuerpo, de la creencia en el espectador-consumidor de que puede tener acceso a él, ya sea por medio de posters, anuncios de periódicos, entrevistas en radio, presentaciones personales, etc. y lograr su posesión. Bajo la premisa de los signos sensuales y sensitivos del *me gusta, me entretiene, me divierte y me agrada*, el público va construyendo y a la vez demandando esa perfección de la belleza que a la vez le muestra que carece de ella y que solo por medio de la pantalla la puede obtener.



Cartel de *Un cuerpo de mujer*
(Davison, 1949)
Col. Carteles de la época de oro
del cine mexicano

Esto generó gustos homogéneos y soluciones generalizadas para los ciudadanos-perceptores de mensajes estilizados. Un proceso de producción, provocación y solución de satisfactores, que poco a poco fue ganando terreno para convertirse en industria del ocio, del tiempo libre y del entretenimiento y de consumo en la actual cultura de masas. (Cabañas Osorio, 2011)

Por supuesto que creó satisfactores el cine de rumberas, puesto que la moral de la época no permitía el acceso a los cabarets y salones de baile en los que se presentaban. La sociedad tradicional

de la época establecía que no era ética y moralmente correcto, esa vida estaba destinada a las clases sin educación y sin criterio moral. En la realidad real, Žižek la menciona como pasión por lo real, el ciudadano establece el deseo de *acercarse a, percibir*, sin llegar a lograr más que su propia percepción de la realidad real, desde su propia óptica. El cine le lleva a otra realidad en la representación (ya explicada líneas arriba).

Si tomamos el contexto en que se filman las películas de este género, encontramos que algunas, como *Han matado a Tongolele* (Gavaldón, 1948) son usadas a nivel propagandístico de la modernidad y el progreso que se quería impulsar a nivel ideológico por parte del gobierno alemanista. Es decir, que la realidad real, no plasmada en el cine, provoca una realidad virtual, proporcionando así en el espectador una sustitución (aunque sea por dos horas) total del mundo y creando un doble idéntico del mismo por medio de la propia negación de la realidad. (Žižek, 2005)

En esa construcción (representación) de lo real en el cine, el protagonista es el ser humano femenino, el cuerpo-signo y símbolo, donde la puesta en escena es la configuración del mensaje, es todo lo que está frente al espectador.



Dos actores, Rosina Pagán, Rosita Quintana, Jorge Che Reyes, Nelly Montiel, Germán Valdés *Tín Tán*, Amalia Aguilar y músicos en *Calabacitas tiernas* (Martínez Solares, 1948)
Col. IMCINE

El espacio que se muestra, por ejemplo, en *Calabacitas tiernas* (Martínez Solares, 1948), para enmarcar la espectacular anatomía (cuerpo-signo y simbolización de la belleza) de Amalia Aguilar, es también signo (prosperidad acaso, por la venida de la modernidad), es decir, un cabaret no de barriada, con comensales que visten elegantemente. Y así cada uno de los elementos: vestuario, iluminación, trama,

personajes, situaciones e incluso emplazamientos de cámara, que se pueden ir revisando. (Barthes, 2002)

El cine, en cuanto a industria de entretenimiento, es creador de ilusiones, de producción de capitales simbólicos, que impactan el modo de ser y de poseer, de estar y de obtener para la compra, venta y asimilación de las necesidades de la vida cotidiana del espectador. Porque a fin de cuentas, lo que se construye son relaciones entre lo útil y lo placentero, entre los deseos personales confrontados con las carencias individuales, históricas y sociales.

Los cuerpos de las mujeres en este caso, en el particular del género de rumberas (las que venden caro su amor), por ejemplo, se vuelven objeto del sujeto-consumidor. Es decir, el espectador tiene la posibilidad de cargar de signos ese cuerpo mostrado y expuesto que además sugiere que sea para su consumo.



Fernando Soler y Ninón Sevilla en
Sensualidad (Gout, 1950)
Col. Cineteca Nacional

En *Sensualidad* (Gout, 1950) como ya se indicó antes, la protagonista (Ninón) enloquece de lujuria al juez recto interpretado por el prototipo del padre del cine mexicano, Fernando Soler, hasta el punto de enloquecerlo y convertirlo en asesino.

En este tipo de tramas se muestran duplas de sentimientos como carencia-placer, obtención-deseo o adhesión-credibilidad. Otra cinta que puede servir de ejemplo es la citada *Humo en los ojos* (Gout, 1946), donde la protagonista (Meche Barba) se disputa el amor de un hombre (David Silva) junto con su madre (María Luisa Zea) de quien desconoce el parentesco. Lo destacable aquí es el goce que muestra la protagonista al estar bailando, pero que desaparece cuando al finalizar

el número musical, vuelve a su cruda realidad, el ser una cabaretera. El cuerpo en escena como cuerpo-imagen, cuerpo-espectáculo, el cuerpo-apariencia, el cuerpo-ensueño, el cuerpo-emoción, el cuerpo-promesa, el cuerpo-verdad (Cabañas Osorio, 2011). El cuerpo erótico, gestante, prostituido y preso, además. (Lagarde, 1997)

Es la puesta en escena pero ya del cuerpo, con un movimiento, un encuadre en la mirada, en la boca, en el torso, en las piernas. En el caso de Amalia Aguilar, por la comunión que lograba mostrar entre su cuerpo y el baile, se le recuerda como *La bomba atómica*, puesto que era tal su manera de mover la cadera que desbordaba sensualidad y evocaba la fiesta colectiva al momento de improvisar. En este nivel de análisis del cuerpo ya hay una construcción de un discurso visual, puesto que al ser una mercancía, se consume y por ende, hay oferta y demanda. En



**Amalia Aguilar, s.a.
Col. PECIME**

el fondo observamos cómo el cuerpo-objeto de la rumbera se vuelve mercancía. Se complejiza aún más el hecho cuando estas mujeres además de convertirse en cuerpo-objeto en el cine, lo trasladan a su vida cotidiana y se siguen publicitando en la entrevista o en las carteleras cinematográficas con la imagen de rumberas.⁵⁰

⁵⁰ La mujer-modelo-actriz es presentada como objeto erótico, con un cuerpo perfecto, pero tan ajeno a la realidad de la mayoría de las mujeres que, en ocasiones, genera malestar a las mujeres-no modelos y las convierte en sujetos vulnerables, transformándolas en clientas principales de consultas de adelgazamiento y clínicas de estética. (Alemany Anchel & Velasco Laiseca, 2008)

Es el glamour y el carisma lo que las hace destacar de otros cuerpos, consumibles por el sujeto-espectador. Las largas piernas de Ninón, la cadera de Meche, el tronco elástico de Amalia o los brazos delgados de Tongolele, y el rostro de Rosa Carmina nos darían aparentemente un cuerpo perfecto, que se vería como un Cuasimodo, puesto que el cuerpo perfecto no existe, es derivado de la pasión por la realidad, que se vuelve irrealidad, a fin de cuentas.

Para Bourdieu las mujeres están bajo la incesante mirada de los otros, están condenadas a experimentar una distancia entre el cuerpo real y el cuerpo ideal por el que luchan para asemejarse. (Bourdieu, 2000)

Esa mirada es la que establece qué es la belleza ideal, la armonía de un cuerpo y un rostro, enmarcados por la percepción de los individuos en solitario o bien por una comunidad, por la propia cultura o la época que se vive y que determina cuánto dura esa percepción. Partiendo de esta idea, en la cultura occidental la belleza femenina es la representación de virtudes morales o espirituales, que en el caso de las protagonistas del género de rumberas, se hace visible al expiar sus culpas por ser víctimas de su cuerpo, entorno, pasado, etc.

Sin embargo, el buscar el cuerpo perfecto, el rostro perfecto, e incluso el baile perfecto se vuelve un espejismo puesto que esa connotación de perfección se la atribuye el propio espectador –en el que prevalece la hegemonía heterosexual-, en su tiempo y circunstancias, obedeciendo a condiciones tanto históricas como sociales, en el tiempo y lugar específicos del observador, que obviamente al cambiar de época, cambiará el parámetro establecido y así sucesivamente.

Cada cuerpo por separado va creando su propio público, a la par que su propio estilo de comportamiento colectivo, es decir, aquello que tiene que entregarle al receptor como aceptable, ser lo suficientemente o convenientemente subversivo para la imaginación y el desfogue del espectador. El cuerpo es aquí un

catalizador de los sentidos, de las emociones, de los deseos del sujeto-espectador.⁵¹



Cartel para la publicidad en Francia de *Victimas del pecado* (Fernández, 1950)
Col. Carteles de la época de oro del cine mexicano

Sin embargo, ese cuerpo esta permeado por el género, no el del cine, sino el femenino con su contraparte masculina. Así, las concepciones culturales de lo masculino y lo femenino como dos categorías complementarias aunque mutuamente excluyentes en las que los seres humanos están ubicados, constituye en cada cultura un sistema de género, un sistema simbólico o sistema de significados que correlaciona el sexo con contenidos culturales de acuerdo con valores sociales y jerarquías. (Laurentis, 1989)

Es por lo anterior, que se tiene la creencia que el público que consume más el cine de rumberas es el masculino, obedeciendo a valores y jerarquías establecidos desde siempre, y que las tramas de las películas así lo sugieren. Padrotes, vividores, obcecados, reprimidos, esos son los roles masculinos.

Por último, el cine y la danza siguen mostrando un cuerpo inacabado, puesto que volverá a ser visto y reasignado una y otra vez por las múltiples miradas que a lo largo de las décadas se han posado sobre él.

⁵¹ La belleza considerada como un atributo de la feminidad participa de los esquemas reguladores que hacen inteligibles los cuerpos de las mujeres únicamente si se ajustan a los requerimientos de ciertos modelos de belleza aceptados y promovidos. (Muñiz, 2014)

ANEXO I:

RESEÑA DE PELÍCULAS*

* Información de las fichas técnicas de las películas obtenida en: Sitios <http://www.imdb.com/>, <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/> y (Cineteca Nacional, 1999).



Ninón Sevilla

El público asiste a ser partícipe de la desgracia de la anti heroína de la película, la que se deja golpear por ignorancia, sumisión, negligencia: o bien abusa de los hombres según sea el caso. Porque esa es la premisa en el cine de rumberas: la que baila, la que es gozadora, la que tiene que pagar por pecar al mover las caderas de manera lasciva es la que al final se redime por medio de una enseñanza. Pero esa enseñanza es el parámetro que se establecía por la propia sociedad que consumía ese cine en aquella época, porque como dice Tuñón (2000), el cine educa y censura; vende una ideología, lo bueno y lo malo, lo permitido y lo prohibido. Estas mujeres, las rumberas, representan todo ello y más.



María Antonieta Pons



Amalia Aguilar



Yolanda Montes Tongolele



Meche Barba

SANTA (PEREDO, 1918)



He aquí la reproducción fotográfica de otra escena de "Santa", film fundamental en la industria cinematográfica mexicana, la cual al cabo de treinta y cuatro años ostenta todo el poderío de su real grandiosidad.

Nota periodística sobre *Santa* (Peredo, 1918) s.p.i.
Col. Cineteca Nacional

El zacatecano Luis G. Peredo, a principios de 1918 obtiene el premio mayor de la lotería e invierte el dinero y convence al distribuidor Germán Camus para que produzca la cinta ***Santa***, haciendo el guion a partir de la novela escrita en 1903 de Federico Gamboa (a

quien por cierto le paga 200 pesos por los derechos de autor, para llevarla a la pantalla). También convencería a los padres de Elena Sánchez Valenzuela para que le permitieran hacer el personaje principal.

Santa es la primera película donde interviene una bailarina con tres danzas que representan la pureza, el vicio y el martirio de la protagonista. La *danzarina de los pies de seda*, Norka Rouskaya, fue la encargada de darle una significación simbólica a cada uno de los tres prólogos de la película.

La historia que vemos en pantalla gira, igual que la novela, sobre dos ejes, el más importante es el de Santa, en su camino inexorable hacia la destrucción; el otro es el de Hipólito, el músico ciego. La novela transcurría en el Barrio de Chimalistac y es ahí donde se graban la mayoría de las



Norka Rouskaya, s.a.
Col. Movies Pictures

escenas que se conocen hasta ahora. Se tiene el dato de que la película no era un cortometraje, ya que duraba alrededor de 75 minutos, sin embargo, al no poder restaurarla del todo, solo han quedado fragmentos y una duración de 36 minutos, con solo una intervención de Norka Rouskaya como el *Vicio*, en la segunda parte de la película.

*“La influencia de la novela y la película **Santa** se refleja en la gran cantidad de melodramas de prostitutas que se realizaron en los años cuarenta, por mencionar algunos: **Flor de fango** (Ortega, 1942); **Virgen de medianoche** (Galindo, 1942); **Casa de mujeres** (Soria, 1942); **La bien pagada** (Gout, 1947); **Pecadora** (Díaz Morales, 1947); **Aventurera** (Gout, 1949); **Callejera** (Cortázar, 1949); **Mujer de medianoche** (Urrutia, 1949) y **Perdida** (Rivero, 1949).”* (Vidrio, 2011)

El reparto se completaba con actores con prestigio en el teatro, como Ricardo Beltri (El Jarameño) y Alfonso Busson (Hipólito), y otros más eran jóvenes que tenían ganas de participar en el cine. Manuel Becerril fue el encargado de la fotografía y completaron el reparto como el Capitán Marcelino Beltrán (Fernando

Sobrino), el hombre que provoca la desgracia de Santa; Adolfo Fernández Bustamante (Ripoll) el amante. Clementina Pérez Rebolledo encarna a Doña Angustias, la madre de Santa y sus hermanos Fernando Navarro (Esteban) y Carlos Gómez Scanlan



Lupita Tovar como Santa, Donald Reed como Marcelino y Juan José Martínez Casado como El Jarameño en *Santa* (Moreno, 1943)
Col. Cineteca Nacional

(Fabián). También estaban Luis Guillermo Casas (Genarillo), Angelina Rebolledo (Madre de Hipólito) y Armando Vargas de la Maza (Doctor) que después se

convertiría en director y guionista de *El indio* (1939), *Sucedió en México* (1936) y *Sor Juana Inés de la Cruz* (1935).



Cine Olimpia, s.a.
Col. Cine silente mexicano

La película tuvo un costo total de 30 mil pesos y fue estrenada el 11 de julio en el cine Olimpia con éxito en taquilla, y posteriormente se realizaron otras tres versiones de la misma novela.

LA CORTE DEL FARAÓN (BRACHO, 1943)



Mapy Cortés, Julio Bracho, Martha Elba Fombellida y Eugenia Galindo en el estreno de *La Corte del Faraón*, 1944. Archivo Agrasánchez

Julio Bracho dirige y adapta junto con Neftalí Beltrán la zarzuela *La corte del faraón*, de los autores españoles Miguel Palacios y Guillermo Perrín, en 1943. Con la música original de Vicente Lleó, el director incluyó ritmos modernos de Manuel Esperón mezclados con música de Tchaikovsky y algunas composiciones de Rodolfo Halffter.

Para la filmación se ocuparon varios foros de los estudios CLASA a partir del 29 de diciembre de 1943, con la escenografía espectacular de Manuel Fontanals; sin embargo, uno de los muchos percances que le ocurrieron a esta película es que el 13 de enero de 1944 se incendió uno de los sets de filmación quedando casi todo reducido a cenizas y muriendo el hermano (Carlos) del productor asociado Adalberto Menéndez.

Los protagonistas Mapy Cortés (Lota), Roberto Soto (el Faraón), Fernando Cortés (Putifar), Consuelo Guerrero de Luna (la Faraona), Alfredo Varela Jr. (José), Ernesto Alonso (Micelino), Lucila Browling (secretaria de Raquel), Fanny Schiller (viuda), Eugenia Galindo (viuda), Carmen Delgado (viuda) lucieron fastuosos con los vestuarios que diseñó Armando Valdés Pesa.



Mapy Cortés es Lota en *La corte del faraón* (Bracho, 1944) Archivo Agrasánchez



Anna Sokolow, s.a.
Col. Limon Dance Company

La coreógrafa Anna Sokolow dirigió a Alicia y Rosa Reyna, Marta Bracho, Ana Mérida, Alicia Cevallos, Carmen y Raquel Gutiérrez, María Teresa Guerra y Delia Ruiz para la ejecución de las danzas incluidas en el film. (Ibarra, 2006)

Estrenada el 8 de junio de 1944 en el cine

Palacio, la película no pudo evitar ser censurada para su distribución en otros países como Estados Unidos por su tono picaresco debido a que la historia es una versión paródica del relato bíblico de la vida de José, hijo de Jacob.

La opereta aborda la impotencia masculina, la infidelidad, la voluptuosidad y la completa falta de escrúpulos por parte de los personajes principales de la obra, todo ello tratado en una forma jocosa. La fastuosa película de Bracho resultó tan picante como la zarzuela. Fue alabada por algunos críticos y exitosa entre amplios sectores del público, mientras que algunos cronistas y grupos conservadores protestaron indignadamente por lo que consideraron un atentado a las buenas costumbres. (Agrazánchez Jr., 2014)

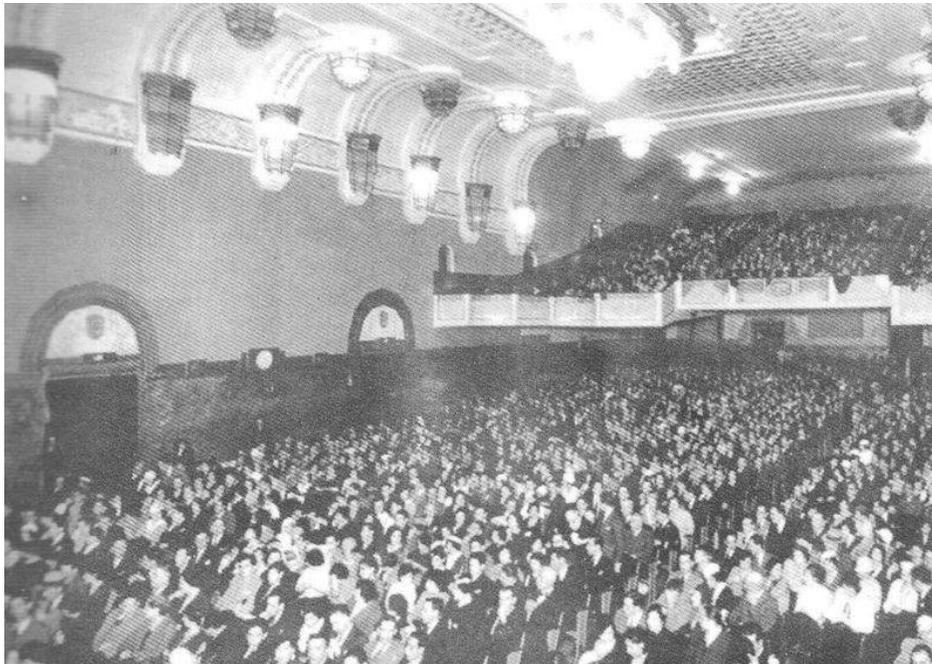
Las críticas no se hicieron esperar y fue motivo de censura pues los chistes eran tomados en doble, triple o cuádruple intención como lo dice *Pepe Grillo* en su columna en



Cartel de *La corte del faraón* (Bracho, 1944)
Col. Carteles de la época de oro del cine mexicano

Cinema Reporter del 15 de junio del año de estreno. Tal fue el enfrentamiento entre la crítica conservadora –probablemente vocera de la iglesia católica- y los productores que se defendían con el argumento del éxito en taquilla que el Presidente Manuel Ávila Camacho lanzó un decreto el 13 de marzo de 1944, mismo que obligaba a los productores nacionales a someter los guiones de sus proyectos a la censura antes de comenzar la filmación.

Finalmente la proyección fue suspendida debido a que el entonces Secretario de Gobernación, Lic. Miguel Alemán Valdés, declaró que no se permitiría la exportación de películas mexicanas *ofensivas* que ya estaban en exhibición en México. Se menciona que la reacción de los productores ante estas nuevas disposiciones fue negativa y un duro revés para la industria cinematográfica mexicana en general.



**Interior del cine Palacio, s.a.
Col. México en el tiempo**

HUMO EN LOS OJOS (GOUT, 1946)



Meche Barba, David Silva y María Luisa Zea en el set de *Humo en los ojos*, ca. 1946. Col. IMCINE

Alberto Gout Ábrego nació en la ciudad de México en 1907. Inició su carrera en el cine como maquillista desde 1933 con *La llorona* (Pereda, 1933) hasta *Refugiados en Madrid* (Galindo, 1938). En este mismo año comienza a dirigir y adaptar guiones con *Su adorable majadero* (1938) hasta llegar al género de rumberas, que lo consolida como su máximo exponente, con *Humo en los ojos*. Posteriormente dirigiría otras dos cintas representativas del género *Aventurera* (1949) y *Sensualidad* (1950). Fallece a los 59 años, el 7 de julio de 1966.

Basada relativamente en la canción *Humo en los ojos*, autoría de Agustín Lara (quien se la compusiera a la Doña, María Félix), Alberto Gout escribe y adapta una historia de triángulo amoroso con atmósfera trópico-cabaretil. Se sabe que el papel protagónico le fue ofrecido por parte de los productores Rosas Priego en primera instancia a María Antonieta Pons, la rumbera que trajo Juan Oro y que les podía asegurar el éxito en taquilla. Pero no llegaron a un acuerdo económico con ella y decidieron junto con el director realizar una prueba a cinco aspirantes y entre ellas se encontraba Mercedes Barba, quien se quedó con el protagónico pese a no tener experiencia en el cine, pues había participado solo en cuatro producciones anteriormente en papeles secundarios.



Meche Barba en *Humo en los ojos* (Goguta, 1946).
Col. Cineteca Nacional

Meche era una actriz formada en el circo y en las tablas de algunos teatros como el Follies, el Lírico, el Abreu y el Fábregas, actuando también en el teatro de revista en la compañía de Roberto Soto. Por tener una educación como bailarina de clásico y experiencia en números musicales presentados en

los cabarets de moda como el Waikiki, tuvo que esforzarse para poder dominar y ejecutar los ritmos caribeños para el personaje de María Esther, chica que baila en el cabaret del puerto y que rivalizaba por el amor de Carlos (David Silva) con Sofía (María Luisa Zea) quien había sido la amante de aquel y que es su madre, sin que ella lo sepa. Un enredo sórdido, pues las une el lazo de sangre y a la vez rivalizan por el amor del galán.

Meche ejecutó varias composiciones musicales, como *Y eso sí que no* de Luis Martínez Serrano; *Columpio del Amor* de José D. Quiñones; *Elube Changó* de Alberto Rivera; *Rumbantela* de Juan Bruno Tarraza y *Esto es la último* de Rafael Zuarzo, entre otras.

Para su lucimiento también se contó con la participación de Rubén Rojo (Juan Manuel); Fernando Soto (Chon); Carlos Martínez Baena (Samuel), Emilio Brillas, Víctor Alcocer, Hernán Vera y la cantante Toña la Negra.

Como ya se menciona líneas arriba, esta cinta es considerada la iniciadora del género de rumberas en el cine mexicano y su estreno ocurrió en el cine Orfeón el 13 de noviembre batiendo records de taquilla. La película se subtituló al inglés promocionándose con el nombre de ***Smoke in the Eyes*** y al portugués como ***Lágrimas de Mulher***.

GÁNSTERS CONTRA CHARROS (OROL, 1948)

El anunciador presenta a Rosa Carmina y Kike Mendive con una *rumba caliente* compuesta por Silvestre Méndez; Rosa llena la pantalla bailando y cantando a la limón *Oh la la* con un Kike pachuco teniendo como espectadores a Juan Orol y Roberto Cañedo, con un cabaret abarrotado. La Carmina mueve frenéticamente las caderas y



Full Screen de
Gánsters contra Charros (Orol, 1948)
Imagen tomada de la película

los hombros al ritmo del bongó de la rumba compuesta especialmente para ella *Linda rosa* ante la mirada delirante del bongosero que le hace segunda. En *Negro*



Cartel de *Gánsters contra Charros* (Orol, 1948)
Col. Carteles de la época de oro
del cine mexicano

bonito Kike nos regala una rumba bailada por él cantando “yo soy el negro más bonito de la Habana” del mismo Silvestre Méndez. Otras composiciones son *Nuestro destino*, *El marcador* y *Ofrenda* de Carlos Crespo; *Vamos a*

ver quién puede de Felipe Bermejo, y *Que huateque* de Juan Orol.

Considerado como uno de los iniciadores del género de rumberas, Juan Orol es un personaje muy *sui generis* en la cinematografía mexicana. Español de

nacimiento, trae el ritmo cubano cuando llega a México, en donde desarrollará su carrera cinematográfica como actor, director, guionista, productor, continuista, y hasta compositor. Siempre con una musa que le inspiraba para desarrollar sus proyectos, contrae matrimonio con cuatro de ellas.

Gángsters contra charros, película dirigida por Juan Orol pertenece a una trilogía del cine de gángsters, arrabal y rumberas: ***El reino de los gángsters*** y ***El charro del Arrabal*** la completan; las tres fueron filmadas en 1948 y protagonizadas por el propio Juan Orol y Rosa Carmina.

Es considerada como una película de culto dentro del Cine mexicano por precisamente la forma tan errática de filmar del propio Orol y la inverosimilitud de su argumento, como dice José Antonio Valdés Peña:

Pero la parte más memorable de su obra es la que Orol refirió al arrabal, la vida nocturna y el crimen a finales de la década de los cuarenta: armado con su Magnum .38 Smith & Wesson, encarnando



Rosa Carmina y Juan Orol en ***Gángsters contra Charros*** (Oról, 1948)
Col. IMCINE

*indistintamente a policías, gángsters, narcotraficantes o demás hampones malvados, Orol dio rienda suelta a su personal versión del cine de gángsters, films noir de fábula con argumentos tan violentos como ingenuos. Entre estos destacan ***Gángsters contra charros*** (1948), ***Los misterios del hampa*** (1946) y ***El reino de los Gángsters*** (1947), entre otras. (Valdés Peña, 2012)*

Rumba, mujeres, arrabal, machos vestidos de charros o de gángsters, ingredientes esenciales para los melodramas que pese a estar muy mal filmados

entregan al público ilusiones que son vendibles para seguirse produciendo. Orol trajo a México a dos de las rumberas más importantes: María Antonieta Pons y la ya mencionada Rosa Carmina. Siempre ha quedado la duda si las coreografías que se muestran en las películas en donde participaron estas dos rumberas fueron creadas por Juan Orol o ellas mismas, en los casos en que no se llamó a un coreógrafo para realizar el trabajo.

La Productora España Sono Films (fundada por Orol en los años cuarenta) comienza el rodaje el 8 de diciembre de 1947 en los Estudios y Laboratorios Azteca en un formato de 35 mm. y una duración de 75 minutos. ***Gángsters contra Charros*** se estrena el 28 de abril de 1948 en los cines Atlas, Apolo y Bucareli con duración de una semana.

HAN MATADO A TONGOLELE (GAVALDÓN, 1948)



Han matado a Tongolele
(Gavaldón, 1948)
Col. IMCINE

Al decir de Fernando Muñoz, las diosas del erotismo emergen en las noches citadinas al ritmo de los tambores, para hipnotizar a los espectadores ávidos de su mágica silueta y llevarlos a otros mundos imaginarios, donde las pupilas son las primeras en gozarse y después las gargantas, al emitir silbidos de admiración y gritos de deseo. Una exótica debía tener un bello cuerpo, un nombre raro, un vestuario estrafalario y diminuto, además de saber moverse con sensualidad (Muñoz, 2000). Todos estos rasgos los tenía Tongolele y en *Han matado a Tongolele* (Gavaldón, 1948) los muestra en todo su esplendor. Película del género policiaco se vuelve documento histórico por varias razones, puesto que la trama se desarrolla en tiempo real (o por lo menos esa es la apariencia dada) de una función de teatro en el Follies Bergere, que constituía la cartelera de aquella época y donde abundan por supuesto, los números musicales y coreografías de la protagonista.

El reparto, salvo los personajes de la ficción, está constituido en parte por la cartelera de la temporada de 1948: Los Tex Mex, el Niño de Caravaca, Tongolele, Silvestre Méndez, Huesca y sus costeños, entre otros. La trama es propicia para el lucimiento de la bailarina: el teatro Follies en medio de un ambiente musical

y de suspenso policiaco, donde abundan los números musicales y bailables (Aviña, 2000).

En esta película, como se comentó, se puede extraer la forma en que se divertía la población de la capital mexicana en un teatro de revista, pero también los entre telones, ahí están el traspunte, el jefe de foro, los artistas, el domador, la gran artista y su asistente, el que lleva las flores con su gorrito, el telonero, el que cuida la entrada. Se reprodujo el interior del teatro, los camerinos, los pasillos, el paso de gato, así como el exterior. El realizador tuvo a bien hacer tomas que permiten ver la entrada del público real, la butaquería, la boca escena, hasta el carrito de dulces que había afuera, entre otros elementos.

En cuanto a la envoltura ideológica, como dice Ginzburg, de la nada, entre un acto y otro, aparece rápidamente un telón que dice *Educación es progreso*, en clara alusión a la campaña de alfabetización del gobierno alemanista.

Y entre baile y baile nos enteramos de la trama: la bella bailarina que ha decidido retirarse, para casarse con el reportero (David Silva), con la oposición del empresario (José Baviera) que



**Seki Sano es Fu Man Chu, Yolanda Montes como Tongolele y David Silva en *Han matado a Tongolele* (Gavaldón, 1948)
Col. Fotográfica Fundación Televisa**

perdería mucho dinero si ella no trabaja. El amante del pasado (Manuel Arvide) que quiere convencerla de que huya con él. El mago, al estilo Fu Man Chu (Seki Sano), que es su enamorado secreto y su mujer (Concepción Lee), celosa de los sentimientos que despierta Tongolele en su marido. La bailarina con hermana

gemela (Lilia Prado) que es drogadicta y el distribuidor de la droga, el asistente del mago.

Han matado a Tongolele... es el rumor que corre en los pasillos del teatro, puesto que la mitad de la trama nos hace pensar eso, pero no, la muerta es la drogadicta, la que acaba mal, porque andaba en malos pasos. Es aquí, como lo menciona Deleuze, lo que no se dice cabalmente (Deleuze, 1987): se obra bien, hay una recompensa, el amor; se obra mal, el castigo es la muerte. Sin embargo, pese a la trama aleccionadora de moral, en el cine estaba prohibido mostrar el ombligo, por lo que la protagonista debía cubrir esa parte de su cuerpo con unas tiras de tela. ¿Contradictorio, no?



**Yolanda Montes y cuerpo de baile
en *Han matado a Tongolele* (Gavaldón, 1948)
Imagen tomada de la película**

Con respecto a los números musicales, se puede ver perfectamente, en las intervenciones de Tongolele y otros artistas, que si existe una coreografía como tal, puesto que tienen una estructura definida, con una secuencia de movimiento específico.

AVENTURERA (GOUT, 1949)



Ninón Sevilla en *Aventurera* (Gout, 1949)
Col. Cineteca Nacional

En el cine, la danza como coprotagonista es usada también para lastimar, para herir, para traicionar. El personaje emblemático de Elena Tejeiro (Ninón Sevilla) se lo debemos a Álvaro Custodio, por ser a diferencia de las otras, astuta, vengativa, calculadora y usar su cuerpo como un vehículo

para obtener tanto su placer personal como la venganza (principalmente) en contra de los que la mancillaron. Obligada por las circunstancias y cayendo en manos del Lucio *El guapo* (Tito Junco), es llevada a un burdel en Ciudad Juárez, propiedad de una mujer –que en realidad pertenece a la rancia sociedad guadalajareña-, donde es obligada a bailar de manera lasciva y a prostituirse con los clientes.

En *Aventurera* el cuerpo es tomado aquí como uno solo con el espíritu de la protagonista. Spinoza indica que el deseo es el apetito con conciencia de sí mismo y la protagonista, en un diálogo con su antagonista, Rosaura



Rubén Rojo y Ninón Sevilla en
Aventurera (Gout, 1949)
Col. Cineteca Nacional

de Cervera (Andrea Palma) le espeta que el deseo más grande que tiene es vengarse y que lo va a hacer en donde más le duela, con su hijo. ¿Cómo lograr

este objetivo? Por medio de su cuerpo, no bailando puesto que eso lo hace en el cabaret y vende caro su amor (como dice la canción), sino en el cotidiano con Mario (Rubén Rojo), envolviéndolo al hacerle creer que le ama y llevándolo al altar. Sin embargo, da rienda suelta a su sensualidad al momento de bailar.



Los Ángeles del Infierno y Ninón Sevilla en *Aventurera* (Gout, 1949)
Col. Cineteca Nacional

Con la intervención musical de Pedro Vargas, Ana María González, Los Ángeles del Infierno, Trío Los Panchos, Ray Montoya y su orquesta, el productor Alberto Gout le pide los arreglos musicales a

Antonio Díaz Conde y Dámaso Pérez Prado; con las canciones de Agustín Lara (*Aventurera*) y Alberto Domínguez (*Frenesí*, *Adiós*, *Amor de media noche*, *En un mercado persa*, *Contigo*). Además compone las sambas *Sigui Sigui* y *Chiquita Banana*, *Arrímate*, *Cariñito*, que Ninón y el coreógrafo Julián de Meriche montaron en los sets que para el efecto realizó el escenógrafo Manuel Fontanals.

Con una duración de dos semanas de exhibición, se estrena en el cine Mariscal el 18 de octubre de 1950. Con gran éxito se estrena en otros países con los siguientes títulos: *Aventurière* y *Maison de rendez-vous* en Francia (23 enero 1953); *Äventyrerskan* en Suecia (9 agosto 1954); *Eventyrersken* en Dinamarca (17 enero 1955); *Abenteurerin* en Alemania (14 febrero 1992 en el Berlin International Film Festival). En Estados Unidos: 10 febrero 1995 en San Francisco, 22 septiembre 1995 en Los Ángeles, California y el 21 agosto 1996 en Nueva York. En otros países se le presentó como *Avonturierster* y *Cabaret-danseres* (flamenco) y *Maison de rendez-vous* (francés) en Bélgica y *Vende Caro o Teu Amor* en Brasil.

SALÓN MÉXICO (FERNÁNDEZ, 1948)



Salón México (Fernández, 1948)
Imagen tomada de la película

El salón México, *La catedral del baile*, abre sus puertas en la calle de Pensador Mexicano no. 16, en la colonia Guerrero un 20 de abril de 1920, y se le conoce también como *El Martillo* o *El Marro*, con un horario de doce horas

continuas de diversión (abría de 5 pm a 5 am) que contaba con tres pistas de baile: **Mantequilla**, para la clase alta, **Manteca**, clase media y **Sebo**, clase baja. Ahí confluían ritmos, clases sociales e intereses particulares que llevaban a todos a bailar el danzón, el ritmo de moda, el que se convertía en concurso de baile. El danzón que consiste en bailar en pareja dibujando cuadros, con los pies en el piso y haciendo giros, todo ello acompañado de música orquestal, pero más que todo es para compartir sensualidad, ritmo, movimiento, mirada y sonrisa.



Son Clave de oro y Las Mulatas de fuego en Salón México (Fernández, 1948)
Imagen tomada de la película

El *Son Clave de oro*, conjunto que al lado de *Las Mulatas de fuego*⁵² animan en el **Salón México** a los parroquianos que ahí acuden y esperan el concurso de danzón en el que

⁵² "Las Mulatas de Fuego Rodney fue un grupo de bailarinas y cantantes creado en 1947 por Roderico Neyra (Rodney). Fueron elegidas en una convocatoria para la producción del filme Zamba rumba. Entre ellas se encontraba como guarachera Celia Cruz. En 1948 llegan a Cuba el

participan Mercedes Gómez y Paco, el *cinturita* del lugar, recrean el ambiente cabaretil de la época alemanista. La producción de la cinta **Salón México** corrió a cargo de Clasa Films Mundiales y comenzó el rodaje el 9 de septiembre de 1948, bajo el título de **Mujer Mala**.

Es la primera incursión en el género de arrabal del director Emilio *Indio* Fernández, que junto con Mauricio Magdaleno escribe y adapta el argumento, que pese al tono melodramático muy del gusto del público de la época, nos lleva de la mano por parte de las anécdotas peculiares del propio *Indio* Fernández. Bailarín consumado, en su juventud ganó concursos de baile como el protagonista, por lo que el ambiente de cabaret no le era ajeno. Además, en algún momento fue jurado en el propio salón México de dichos concursos. (Cobían López, 2014)



Silvia Derbez, Roberto Cañedo y Marga López en **Salón México** (1948)
Imagen tomada de la película

Siempre cerca de figuras militares como su padre que fue un general revolucionario y su primer productor de cine, el general Juan F. Azcárate, incluye en la trama de **Salón México** a un aviador (Roberto Cañedo) del Escuadrón 201 y un policía de barrio (Miguel Inclán) que defiende a Merceditas (Marga López) de las garras del infame Paco

(Rodolfo Acosta). Para aderezar la trama con los lugares y personajes reales que le gustaba al *Indio* introducir en sus películas, aparece el mural de José Gómez Rosas, **El Hotentote**, así como la ceremonia del grito de independencia de Ávila Camacho en el zócalo capitalino, la Catedral Metropolitana, el Museo Nacional con la exaltación del pasado indígena –muy presente siempre en la filmografía de

director de cine *El Indio* Fernández y el dueño del Follies Bergère de México, *El Chato* Guerra, con el objetivo de filmar la película **María la O**; es en esta etapa donde las descubren y las contratan para una gira por México ese mismo año. A partir de este momento *Chato* Guerra las bautiza como "Las Mulatas de Fuego". (Las mulatas de fuego, 2010)

Fernández- y el arrabal con la entrada de Salón México, las escaleras del Hotel Jardín y las vecindades miserables de la época.

El film ganó el premio⁵³ a la Mejor Fotografía en el Festival en Bruselas, Bélgica, para Gabriel Figueroa, que retrata dos historias paralelas: la de Mercedes, que con tal de costear los estudios en una escuela de paga de su hermana Beatriz, trabaja como fichera en el salón México, y la de su hermana que se enamora de Roberto, el hijo de la directora, que finalmente la llevará felizmente al altar, condonando así el muerte de Mercedes a manos del malviviente y elevando a prócer al policía de barrio y protector Lupe López.



Cartel de *Salón México* (Fernández, 1948)
Col. Carteles de la época de oro
del cine mexicano

Con las canciones *El caballo y la montura*, *Sopa de pichón*, *Meneito* y los danzones: *Almendra*, *Nereidas* y *Juárez no debía morir* se recrea el ambiente y la película se estrena en el Cine Orfeón el 25 de febrero de 1949 con tres semanas de exhibición.

En otros países se presentó con los siguientes títulos: ***Salon Mexico*** (Los Ángeles, Cal., 29 agosto 1949), ***Santa Entre Demônios*** (Brasil), ***Les bas-fonds de Mexico*** (Francia, 20 junio 1952), ***I amartoli tou Salon Mexico o Salon Mexico*** (Grecia, Thessaloniki International Film Festival, 17 noviembre 2005), ***Ankokugai no tenshi*** (Japón, noviembre 1951), ***Meksika cinayeti*** (Turquía, febrero 1954), ***Bezahlte Nächte*** (Alemania, Berlin International Film Festival, 15 febrero 1992).

⁵³Otros premios: Ariel de Plata como Mejor Actriz a Marga López y Homenaje Festival de Cannes 2005.

SENSUALIDAD (GOUT, 1950)



Sensualidad (Gout, 1950)
Col. Carteles de la época de oro
del cine mexicano

La trama impactó al público que asistió al Cine Mariscal –inaugurado el 24 de abril de 1948 con 3100 butacas- el 22 de julio de 1951 por la tarde. En la gran pantalla, la sensualidad de Ninón que maravillaba con sus bailes moría a manos del *páter familias* del cine nacional, Fernando Soler.

El argumento escrito por el director Alberto Gout junto con Álvaro Custodio, emula la película *El ángel azul*, dirigida por Josef von Sternberg en 1930 y estelarizada por Marlene Dietrich, quien provocó el escándalo al ser una de las primeras actrices en mostrar los muslos

desnudos.

Pero en el caso de *Sensualidad*, que arranca el rodaje en los estudios Churubusco el 2 de octubre de 1950, la trama nos lleva por el trabajo de los Soler (Fernando, Domingo y Andrés), Rubén Rojo y Rodolfo Acosta acompañando a Ninón Sevilla con sugerencias eróticas en pantalla retratando la atmósfera de corrupción social y moral imperante en la época alemanista.

*En esos melodramas de cabaret lo que se impone es una atmósfera de sexualidad rasposa, culpabilizada y cínica. Ninón Sevilla⁵⁴, que actuó en tres de estos cuatro filmes [se refiere a *Aventurera*, *Sensualidad* y *Víctimas del pecado*], salvo en *Salón México*, era una mujer capaz de sugerir un eros de peculiar vulgaridad. Sin ser bella, su boca desmesurada y su imperfecta dicción le conferían una sensualidad como ola creciente cuyo fin era desatar la lujuria de sus compañeros de destino cinematográfico. (Luna, 1999)*

⁵⁴ Con una breve carrera, que apenas incluyó poco más de dos decenas de películas, en doce años de actuaciones, Ninón Sevilla logró un impacto de enormes dimensiones en el público de la época y también mereció la atención de la crítica, en esos años y más tarde, la cual la comparó con Marlene Dietrich y habló de la fascinación de sus piernas perfectas, de sus enormes ojos, de su mirada expresiva, de sus gestos y su baile desafiante, vital, de enorme contenido erótico: la vampiresa que se le negó al cine mexicano en su etapa muda. (Luna, 1999)

Fernando Soler interpreta al incorruptible y estricto juez Alejandro Luque, que consigna a dos años de prisión a la bailarina Aurora Ruiz (Ninón Sevilla), tras el robo a un parroquiano por parte de ella y



Fernando Soler y Ninón Sevilla en *Sensualidad* (Gout, 1950)
Col. Cineteca Nacional

su cómplice, *El Rizos* (Rodolfo Acosta). Al estar en presidio, la rumbera con nulos escrúpulos va alimentando su deseo de venganza y al salir, como auténtica come-hombres, busca embaucar al juez hasta obligarlo a mentir, robar y matar.



Cartel alemán de *Sensualidad* (Gout, 1950)
Col. Carteles de la época de oro del cine mexicano

La Sevilla baila *Dixie Mambo* y *La media naranja* (arreglos musicales de Yoyo Casteleiro) que le permiten lucir en todo su esplendor la madurez que adquirió a lo largo de su carrera como bailarina.

La cinta de Gout obtuvo una resonancia mundial, con los siguientes títulos: *Femmes interdites* (Francia, 11 noviembre 1953), *Carrefour du vice* y *Kruispunt van de ondeugd* (Bélgica, en Francés y Flamenco) y *Mundo,*

Demônio e Carne (Brasil)

VÍCTIMAS DEL PECADO (FERNÁNDEZ, 1950)

Bajo las órdenes del director Emilio *el Indio* Fernández, los productores Pedro y Guillermo Calderón conjuntaron un equipo de realizadores que incluye nombres destacados como la pluma de Mauricio Magdaleno que escribe el guion junto al *Indio*, Gabriel Figueroa en la Fotografía, Gloria Schoemann en Edición y la Música bajo la batuta de Antonio Díaz Conde. El escenógrafo Manuel Fontanals reprodujo junto con los productores ejecutivos César Pérez Luis y Enrique Hernández los cabarets Changoó y La máquina loca. En cuanto a la música se contó con la



Elenco y equipo de producción de *Víctimas del pecado* (Fernández, 1950) Col. IMCINE



La Orquesta Aragón y Ninón Sevilla en *Víctimas del pecado* (Fernández, 1950) Col. IMCINE

por Jorge Harrison y Ninón Sevilla.

Infierno y la Orquesta Aragón, el cantante Pedro Vargas y la cantante y bailarina Rita Montaner. Respecto a las **coreografías** *La Cocaleca*, *Changoó*, *El Trenecito*, *La Diana* y *Váyase al Monte*, fueron montadas

El reparto fue encabezado por la propia Ninón Sevilla y Tito Junco, que como pareja ya habían trabajado antes en *Aventurera* (Gout, 1949).

Por su parte, el nombre de Rodolfo Acosta no era ajeno al gran público, sus personajes de *Cinturita* y *Padrote* los había ya realizado en otras cintas, como en *Salón México*, dirigida también por el *Indio* Fernández, en 1948. Otros actores y



Tito Junco y Ninón Sevilla en
Víctimas del Pecado (Fernández, 1950)
Col. IMCINE

actrices que
están en el
reparto son:
Ismael Pérez
Poncianito
(Juanito), Carlos
Riquelme (Carlos,
asistente de
Santiago),
Margarita
Ceballos (Rosa),
Arturo Soto
Rangel (Director
de Prisión),

Francisco Reiguera (Don Gonzalo), Lupe Carriles (Doña Longina, portera), Pedro Vargas (Cantante), Luis Aceves Castañeda (Luis, anunciador de cabaret), Aurora Cortés (La Prieta, cabaretera), entre otros.

El rodaje se realiza en los Estudios y Laboratorios Churubusco el 10 de abril de 1950. Tiene como locaciones el monumento a la Revolución, el Palacio negro de Lecumberrerri (la Penitenciaría), Nonoalco Tlatelolco y el monumento a la Madre, además de los cabarets Changoo (ficticio) y La Máquina loca (que era real).

Filmada en blanco y negro con un formato de 35 mm., tiene una duración de 85 minutos.

Se estrena en el cine Orfeón, de la ciudad de México el 2 de febrero de 1951 y dura en cartelera dos semanas. También con gran éxito de crítica especializada y público en varias partes del mundo, se exhibe teniendo los siguientes títulos en los países en los que se proyectó: **Verbotene StraÙe** (Austria, 1956), **Interdit Quartier** (Bélgica, en francés), **Verboden Kwartier** (Bélgica, en flamenco), **Vitimas do Pecado** (Brasil), **Synnin uhrít** (Finlandia, Estreno 15 febrero 1952), **Quartier interdit** (Francia, 2 enero 1952), **Oi kores tis amartias** (Grecia), **Vittime del peccato** (Italia), y **Ofiary grzechu** (Polonia).



*Cine Orfeón (fachada, 2011)
Fotografía Alonso Yáñez*

YO FUI UNA CALLEJERA (RODRÍGUEZ, J. 1952)

Estrenada el 1° de octubre de 1952, con un título que nos remitiría a una trotacalles, prostituta o mujer de la calle, el argumento escrito por Estela Matute y la adaptación de Pedro de Urdimalas en realidad es un melodrama que nos recuerda la carpa y varios tipos de personajes: la muchacha Elena (Meche Barba) que decide irse de su casa por malos tratos, su hermano *El Pichi* (Fredy Fernández) que trata de ganarse la vida para llevarle dinero al padre alcohólico (Pedro de Urdimalas) y la madrastra (Emma Roldán), quienes lo explota.

Por culpa de unos zapatos Elena escapa de la vecindad y deambula por la calle sin rumbo fijo; conoce a Yolanda (Estela Matute), novia del delincuente Rodolfo (Abel Salazar), quien la lleva a la carpa y la enseña a bailar y el encargado es un jovencísimo Antonio Aguilar –pues se trata de su primera intervención en el cine– quien ayuda a Elena para que triunfe. Un buen día, su hermano se escabulle dentro y la ve bailar con poca ropa y le pelea que esté ahí sin comprender que ella no hace nada malo. Rodolfo, dueño de la carpa, se da cuenta que Elena se parece a una antigua amante que fue su perdición y murió. Denunciado por su compinche Ramón (Carlos Muzquiz), Rodolfo y su banda se enfrentan a tiros con la policía. El dueño de la carpa llega herido a su boda con Elena, le confiesa a ésta que dicha



Cartel de
Yo fui una Callejera (Rodríguez, J. 1951)
Col. eMoviePoster.com

ceremonia era falsa y finalmente muere. El filme fue aderezado con breves intervenciones de Luis Aguilar, Fernando Fernández y un joven Güero Castro como bailarín.



Meche Barba y actor en *Yo fui una callejera*
(Rodríguez, J. 1951)
Imagen tomada del cartel

Amiga personal de *Tín Tán* (Germán Valdés) y su *carnal Marcelo* (Marcelo Chávez) en carpas y cabaret, haciendo de Patiño, Meche Barba es la rumbera mexicana, la cortesana y pasionaria, la negra consentida y sobre todo la ***La Venus de fuego*** que le toca representar a las mujeres

de la calle con títulos como ***Cortesana*** (Gout, 1948), ***Una mujer con pasado*** (Sevilla, 1949), ***Amor de la calle*** (Cortázar, 1949), ***Si fuera una cualquiera*** (Rodríguez, J. 1950), ***Amor vendido*** (1950), ***La mujer desnuda*** (Méndez, 1952) y ***Ambiciosa*** (Cortázar, 1953), entre otros títulos más.

AMBICIOSA (CORTÁZAR, 1953)



Meche Barba en *Ambiciosa* (Cortázar, 1953)
Imagen tomada de la película

Producciones
Rosas Priego
contrata a Meche
Barba para la cinta
Ambiciosa bajo la
dirección de Ernesto
Cortázar, escrita por
Mario García
Camberos y
adaptada por
Edmundo Báez en
1952. El

cinematógrafo Rosalío Solano filmó en La Habana, Cuba y en la Ciudad de México las locaciones y las dos coreografías de Manuel Dardé para el lucimiento de la protagonista pues aprovecha los conocimientos que Meche tiene sobre distintos ritmos y técnicas de baile en los temas Vals Triste (de Sibelius) y el Drume Drume (de Juan Bruno Terraiza).

En el caso de esta película, estrenada el 26 de febrero de 1953, encontramos a una mujer dispuesta a todo por su ambición desmedida y el deseo de ser famosa. De origen humilde Estela Durán (Meche Barba) vive en Cuba con su nana Mamá Irene (Fedora Capdevilla). Al ambicionar salir de la



Fedora Capdevilla y Meche Barba en
Ambiciosa (Cortázar, 1953)
Imagen tomada de la película

pobreza, logra una relación amorosa con el cazador de talentos José Antonio (Dagoberto Rodríguez) para ser traída a México y debutar en el cine. Ahí conoce al otro productor Óscar Ramírez (Crox Alvarado) a quien también enreda con sus



Meche Barba en *Ambiciosa* (Cortázar, 1953)
Imagen tomada de la película

encantos para escalar posiciones. En el trayecto a la fama conoce al tramoyista Manuel Campos (Fernando Fernández) y sostiene un romance hasta que conoce, por último, al millonario Federico Torres Mena (Alberto González Rubio) del que sí se

enamora y decide alejarlo para no lastimar su corazón. Sin embargo, uno de sus amantes, desesperado, intenta matarla disparándole sin lograrlo, por lo que aquella se arrepiente de todos sus actos.

OBRAS CONSULTADAS

ARCHIVOS ICONOGRÁFICOS

Archivo **Agrasánchez**

Archivo Fotográfico **Alonso Yáñez Ruíz**

Col. **Carteles de la época de oro del cine mexicano**

Col. **Cine silente mexicano**

Col. **Cineteca Nacional**

Col. **eMoviePoster.com**

Col. Particular **Eva Frelander**

Col. **Fernando Muñoz**

Col. Fotográfica **Fundación Televisa**

Col. **Fototeca Cenidi Danza**

Col. Particular **Gloria Mestre**

Col. **IMCINE**

Col. **Limon Dance Company**

Col. **Maestros de la Pintura**

Col. **México en el tiempo**

Col. **Movies Pictures**

Col. **PECIME**

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, Marta. **El 10 de mayo**. México: Martín Casillas Editores, Cultura SEP, 1982.

Aviña, Rafael. "El México de ficción en el cine nacional" En **Cien Años del cine mexicano, 1896-1996**., CD-Rom. México: CONACULTA/IMCINE/UCol, 1999.

Ayala Blanco, Jorge. **La aventura del cine mexicano (1931-1967)**. México: Editorial Posada, 1985.

- Barthes, Roland. "El problema de la significación en el cine y las unidades traumáticas en el cine. Principios de investigación" En **La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen**. Barcelona : Paidós, 2002.
- Benjamin, Walter. **La obra de arte en la época de su reproducción técnica**. París: Gallimard, 2000.
- Beuchot, Mauricio. **Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación**. México: Facultad de Filosofía y Letras / Ed. Itaca, 1997.
- Bonfil, Carlos. "Los grandes momentos del cine mexicano" En **Cien Años del cine mexicano, 1896-1996.**, CD-Rom. México: CONACULTA/IMCINE/UCol, 1999.
- Bourdieu, Pierre. **La dominación masculina**. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Carpentier, Alejo. **La música en Cuba**. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1999.
- Cineteca Nacional. **Cien años de cine mexicano, 1896-1996**. México: CONACULTA/IMCINE/UCol, 1999.
- Eisler, Raine. **Sexo, mitos y política del cuerpo**. México: Pax México, 2000.
- Ferro, Marc. **El cine, una visión de la historia**. Madrid: Akal, 2008.
- Foucault, Michel. "Poder y cuerpo en Microfísica del poder" En **De la historia del cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza**, de Hilda Islas, México: INBA/Cenidi-Danza., 1979. pp. 103-110.
- Gadamer Hans, Georg. **Estética y hermenéutica**. Madrid: Tecnos, 1996.
- García Canclini, Néstor. "Geopolítica del arte y estéticas interculturales" En **Geopolítica y estéticas interculturales**. Florida: Universidad de Miami, 2008.
- Ginzburg, Carlo. "De todos los regalos que le traigo al Kaisáre... interpretar la película, escribir la historia" En **Tentativas**, de Carlo Ginzburg. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003. pp. 197-215.
- Guilcher, I. "Sucesión histórica de las etapas del ballet y danzas sociales. Toda forma de danza no es posible en cualquier época" En **Antologías. Investigación social e histórica de la danza**, de Hilda Islas, comp. y estudios, CD-Rom. México: Biblioteca Digital. CENIDI Danza, 2006.

- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1995.
- Horton, S., y P. Honstein. "Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry" En *Family Resemblance*, de S. Horton,. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999. pp. 3-21, traducción Dolores Ponce.
- Ibarra, Jesús. *Los Bracho: tres generaciones de cine mexicano*. México: UNAM, 2006.
- José Valenzuela, Georgette. *Historia de México, Síntesis 1946-1982*. México: Porrúa/UNAM, 1988.
- Lagarde, Marcela. "Identidad femenina" En *Feminismos en la agenda del desarrollo*. Bilbao, España: Instituto Hegoa, 2010. 11 p.
- . *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM, 1997.
- Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Carlos Arturo Flores. *Anales del cine en México, 1895-1911. 1900: Los cines y los teatros*. México: Ediciones Eón/Voyeur, 2003.
- Luna, Andrés de. "El alba de los deseos: la sensualidad en el cine mexicano" En *Cien años de cine mexicano, 1896-1996*, de Cineteca Nacional, CD-Rom. México: CONACULTA/IMCINE/UCol, 1999.
- Mañón, Manuel. *Historia del teatro Principal de México*. México: CONACULTA/INBA, 2009.
- Marín, Sigifredo E. *Pensar desde el cuerpo. Tres filósofos artistas: Spinoza, Nietzsche y Pessoa*. México: Conaculta/CECUT (Col. Literatura), 2006.
- Merlín, Socorro. *60 años de la Escuela de Arte Teatral del INBA*. México: CITRU/INBAL, 2008.
- Monsiváis, Carlos. "Las mitologías del cine mexicano" En *Cien años de cine mexicano, 1896-1996*, CD-Rom. México: CONACULTA/IMCINE/UCol, 1999.
- Muñoz, Fernando. *El teatro regional de Yucatán*. México: Escenología, 1987.
- . *Las reinas del trópico*. México: Grupo Azabache, 1993.
- Nancy, Jean-Luc. "58 indicios sobre el cuerpo" En *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, de Jean-Luc Nancy, 13-34. Buenos Aires: La Cebra, 2007.
- Navarro Pérez, Pablo. "Cuerpo y discurso en la obra de Judith Butler: Políticas de lo abyecto" En *Teoría Queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Barcelona, 2005. pp. 133-185.

- Orihuela, Florencia, entrevista de Patricia Ruíz Rivera. ***Historia oral del teatro en México*** (12 de Mayo de 1999).
- Ponce, Dolores. ***Filosofía del cuerpo: un panorama (1ª parte)***. Documento interno de la MID. México: Cenidi-Danza, 2012.
- Ponce, Dolores, y Zulai Macías. ***Algunas preguntas filosóficas sobre la danza***. México: Cenidi-Danza, Documento interno de la MID, 2012.
- ¿Por qué Spinoza, Nietzsche, Merleau-Ponty, Foucault y Nancy? México: Cenidi-Danza, 2012, pp. 1-6.
- Pulido Llano, Gabriela. ***Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920-1950***. México: INAH, 2010.
- Reyes, Aurelio de los. “El cine mudo en México” En ***Cien años de cine mexicano, 1896-1996***, de Cineteca Nacional, CD-Rom. México: CONACULTA/IMCINE/UCol, 1999.
- Ruiz Rivera, Patricia. *Ante proyecto "Ausencias y presencias. El coreógrafo en el cine mexicano, 1947-1953"*. México: Archivo electrónico, 2011.
- Sevilla, Amparo. “Características generales de las danzas tradicionales” En ***Antologías. Investigación social e histórica de la danza***, de Hilda Islas, comp. y estudios, CD-Rom. México: Biblioteca Digital. CENIDI Danza, 2006.
- Sotelo, Ignacio, entrevista de Patricia Ruíz Rivera. ***Historia oral de la Escuela de Arte Teatral*** (28 de Abril de 1999).
- Spencer, Paul. “Interpretaciones de la danza en antropología” En ***Antologías. Investigación social e histórica de la danza***, de Hilda Islas, comp. y estudios, CD-Rom. México: Biblioteca Digital CENIDI Danza, 2006.
- Sten, María. “La danza y su sentido” En ***Antologías: Investigación social e histórica de la danza clásica, moderna y en contextos no escénicos***, de Hilda Islas, comp. y estudios, CD-Rom. México, D.F.: Cenidi-Danza/INBAL, 2006.
- Torre Lapha, Fernando, entrevista de Patricia Ruíz Rivera. ***Historia oral de la Escuela de Arte Teatral*** (Enero-Febrero de 1999).
- Tortajada, Margarita. ***Danza y poder I***. Biblioteca digital Cenidi-Danza. Vols. CD-Rom. México: CENIDI-Danza, INBAL, 2006.
- Viñas Luna, M. “Clasificación genérica del cine mexicano” En ***Cien años de cine mexicano, 1896-1996***, de Cineteca Nacional, CD-Rom. México: CONACULTA/IMCINE/UCol, 1999.
- Wunenburger, J.J. “El imaginario” En ***Antropología del imaginario***, de J.J. Wunenburger, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2008. pp. 13-26.

Žižek, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal, 2005.

HEMEROGRAFÍA

Alemany Anchel, María José, y Javier Velasco Laiseca. “Género, imagen y representación del cuerpo” en *Index de Enfermería*, [Granada] vol.17, nº 1 (ene-mar 2008).

Aviña, Rafael. “El símbolo seductor de la pantalla” En *Somos*, México : Ed. Televisa, 2000. pp. 37-52.

Cabañas Osorio, Jesús Alberto. “Mutaciones estéticas y cultura mediática : cosmética política y poética de la apariencia física” En *Veredas*. México : UAM-X, nº 22, 2011. pp. 45-76.

Caparrós Lera, J. M. “El film de ficción como testimonio de la Historia” En *Historia y Vida* nº 58, extra: *El cine Histórico*, 1990: pp. 177-178.

Costa, Malena. “La propuesta de Merleau-Ponty y el dualismo mente/cuerpo en la tradición filosófica” En *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, nº 47 (Septiembre 2006): pp. 1-7.

Doulián, Natalia Noemí. “Las prácticas de la vigilancia epistemológica... de acuerdo a los cristales de Michel Foucault” En *Hologramática* (Facultad de Ciencias Sociales) VII, nº 12, V1 (2010): pp. 157-169.

Laurentis, Teresa de. “La tecnología del género” En *Technologies of Gender,. Essays on Theory, Film and fiction*, London : Macmillan Press, 1989: pp. 1-30. Traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet.

Muñiz, Elsa. “Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista” En *Sociedade e Estado* [Brasilia] Vol. 29, nº 2 (may-aug 2014).

Muñoz, Fernando. “Un meneíto na' ma” En *Somos*, México : Ed. Televisa, Vol. 10, nº 189 (Noviembre 1999). pp. 6-8.

Muñoz, Fernando. “El maravilloso mundo de las exóticas” En *Somos uno*, México : Ed. Televisa, 2000. pp. 84-91.

Ramos, David. “Dioses y divas de la pantalla (1932-1960)” En *Somos. 100 años de cine mexicano*, México : Ed. Televisa, 1999. pp. 28-38.

Ríos, Lorena. “Ninón Sevilla” En *Somos*, México : Ed. Televisa, 1999. pp. 54-55.

Rodríguez, Mairángela. “Las fiestas como modeladores de identidades y diferenciaciones”, En *Iztapalapa*, México : UAM-I, Enero-Junio 1992.

- Terán, Luis. "La rubia con piernas de oro" En **Somos. Las rumberas en el cine mexicano**, México : Ed. Televisa, 1999. pp. 60-67.
- Tuñón, Julia. "Por su brillo se reconocerá: La edad dorada del cine mexicano" En **Somos**, n° 194 México : Ed. Televisa, 2000. pp. 9-28.
- Uribe Alvarado, Ana Bertha. "Notas sobre la representación del cuerpo en la obra de Michel Foucault". En **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas** Colima, México : Universidad de Colima, Vol. IX, n° 18 , Diciembre 2003. pp. 127-139.
- Valdés Peña, José Antonio. "El cine según Juan Orol." En **Revista Cinefagia**, Septiembre, 2012.
- Vidrio, Martha. "Santa: una historia que llegó para quedarse" En **El ojo que piensa, Revista de cine latinoamericano**, Nueva época (Patronato del Festival Internacional de Cine de Guadalajara) Año 3, n° 4 (julio - diciembre 2011).
- Zúñiga, Félix. "Mujer de mística hermosura" En **Somos. La diosa pantera Tongolele "Yo nací para bailar"** México : Ed. Televisa 2000. pp. 6-19.

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS

- Agrazánchez Jr., Rogelio. «La otra película censurada de Julio Bracho.» *Filmotropo, Blog del Archivo Fílmico Agrazánchez*. 17 de Julio de 2014. <https://filmotropo.wordpress.com/2014/07/17/la-otra-pelicula-censurada-de-julio-bracho/>.
- «Artes de México.» *Cronología de la danza contemporánea en México*. s.f. <http://www.arts-history.mx/>
- Barrachina Herrera, María. *¿Qué es el empoderamiento?* 3 de Abril de 2012. <http://www.movimientosdegenero.com/articulos/que-es-empoderamiento>.
- Cenidi-Danza. «Haceres y saberes: La investigación dancística en México.» *Cristina Mendoza, Coreografía-cuerpo, tres creadores*. 2008. <http://www.maestriaidz.inba.gob.mx/moodle/mod/resour>
- Cobían López, Jairo Aarón. «Salón México.» *Laboratorio de Recopilación de la Danza*. Editado por Universidad de Guadalajara. 23 de 12 de 2014. <https://sites.google.com/site/laredanzaudg/la-danza-en-mexico/popular/salon-mexico>.
- Díaz, Ramón. *Ramon Diaz Artículos*. 3 de Marzo de 2010. <http://ramondiazarticulos.blogspot.mx/2010/03/tropicana-centro-nocturno-que-esta.html>.

<https://www.tumblr.com/search/ninon+sevilla>. 23 de 12 de 2014.
<https://www.facebook.com/#!/Kinematopedia>.

ITEMS. *Cine Mexicano*. 20 de 05 de 2013.
<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/sensualidad.html>.

«Las mulatas de fuego.» *EcuRed*. 18 de Noviembre de 2010.
http://www.ecured.cu/index.php/Las_Mulatas_de_Fuego.

López García, Guadalupe. «MujeresNet.» *La madre: mito quebrantado*. Junio-Julio de 2014. http://www.mujeresnet.info/2014/06-07/la-madre-mito-quebrantado.html#_ftn3.

PELÍCULAS

Bracho, Julio. *La corte del Faraón*. - 1943.

Cortázar, Ernesto. *Ambiciosa*. - 1953.

Fernández, Emilio "El Indio". *Salón México*. - 1948.

Fernández, Emilio "El Indio". *Víctimas del pecado*. - 1950.

Gavaldón, Roberto. *Han matado a Tongolele*. - 1948.

Gout, Alberto. *Aventurera*. - 1949.

Gout, Alberto. *Humo en tus ojos*. - 1946.

Gout, Alberto. *Sensualidad*. - 1950.

Orol, Juan. *Gángsters contra charros*. - 1948.

Peredo, Luis G. *Santa*. - 1918.

Rodríguez, Joselito. *Yo fui una callejera*. - 1951.