

## CUBA EXOTIZADA Y LA CONSTRUCCIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA NACIÓN MEXICANA

Maricruz Castro Ricalde <sup>1</sup>

### Resumen

En las próximas líneas proponemos la ratificación del trópico como el lugar de la sensualidad, lo bravío y lo salvaje, ideas que circulaban desde mucho tiempo antes, a través de la literatura de ficción y de viajes, principalmente. Sin embargo, lejos de significar un agente de caos o destrucción, el personaje de María Antonieta Pons, en el cine mexicano de los años cuarenta, confirma la posibilidad de una nación armónica, que acepta formas distintas de ejercer la femineidad. Las trasgresiones en sus filmes, al estar siempre acotadas, revelan las estrategias de un modelo de nación poco flexible que se obstina, no obstante, en mostrar un rostro comprensivo y heterogéneo.

Palabras clave.

Cine de rumberas, nación, edad de oro del cine mexicano, representaciones de género

En distintos momentos ha sido documentada la influencia de la industria cinematográfica mexicana en los mercados de Latinoamérica, durante la que ha sido denominada su “Edad de Oro”. Entre 1935 y 1958, las películas mexicanas inundaron las salas de aquellos países que no tenían o no habían logrado consolidar su propia industria filmica. México se convirtió en un centro de irradiación cultural que impuso pautas múltiples: lingüísticas (léxicas, fonéticas, sintácticas, pragmáticas), visuales (puesta en escena), ritmos, estructuras y géneros narrativos, entre muchos otros. Se convirtió, entonces, en un sitio aspiracional para actores culturales de diversos ámbitos. Dentro del ámbito cinematográfico, esto se manifestó en el arribo de intérpretes, directores, guionistas y técnicos de otros lares, cuyo anhelo era insertarse en este próspero campo laboral. Tal situación también respondió a un conjunto de estrategias, emprendidas desde el aparato estatal y algunos miembros del sector privado, lo mismo de México que de Estados Unidos, quienes supieron leer las condiciones sociales que podían favorecer el fortalecimiento de esta industria.

En ese mismo periodo, el género ranchero se consolidaba como el más exitoso, tanto en el interior como en el exterior del país, comercial y artísticamente hablando. El triunfo rotundo de *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936) traspasó las fronteras y convirtió a sus protagonistas en verdaderos ídolos, en toda Latinoamérica. Tito Guízar

fue acogido en Cuba de manera fervorosa, a tal grado que en su primera visita a La Habana, después de exhibido el filme en esa ciudad, la cobertura mediática fue se organizó un desfile y varias presentaciones públicas, en las cuales fue casi imposible detener al gentío (Douglas, 1996). El impacto de la película puede medirse con una información como la siguiente: respetado actor de cuadro, Carlos López “Chaflán”, vivió sus últimos momentos de gloria, gracias, justamente, a ella. Para aprovechar la fama de su personaje, se le ofreció un papel estelar en una historia que se titularía *Estampas habaneras*, rodada en 1939. Como en el caso *Siboney* (Juan Orol, 1938), realizada un año antes, aquélla no era una coproducción cubano-mexicana, puesto que si bien participaron técnicos e intérpretes de la isla y se aprovecharon ampliamente los escenarios naturales del lugar, la inversión no provenía de ahí y, por lo tanto, tampoco las ganancias. Debido a la trágica muerte del actor, antes del estreno, la película mudó de título a *Las últimas aventuras de Chaflán*. En México se proyectó tardíamente, con un nombre distinto: *Chaflán en La Habana* (Vega et al, 2007: 25). Esta anécdota muestra de qué manera el género ranchero, primero, penetró con gran facilidad en el gusto de los espectadores cubanos y, al mismo tiempo, mediante los sucesivos cambios de título de la última obra de Carlos López puede identificarse tanto la explotación de ciertos acontecimientos (el repentino fallecimiento del intérprete) como el atractivo ejercido por la isla en el público mexicano.

Sin embargo, su auge auguraba también el riesgo de su agotamiento: desde el punto de vista del cine como parte de un sistema industrial, era inviable inundar el mercado con el mismo producto. Así, hubo casos, como el del español Juan Orol, quien desde mediados de los años treinta comenzó a rodar en México con regularidad, pero no era visto como un realizador que entendiera la fórmula del género, como Fernando de Fuentes (*El compadre Mendoza, Allá en el rancho grande*), René Cardona (*Allá en el rancho chico*), Juan Bustillo Oro (*Amapola del camino, Huapango*), Arcady Boytler (*El tesoro de Pancho Villa, Así es mi tierra*), entre otros. Orol decidió “importar” actores antillanos, para reforzar “un nuevo estilo, alegre y tropical” que contrastara con sus melodramas previos (*Madre querida*, 1935; *El calvario de una esposa*, 1936; *Honrarás a tus padres*, 1937; *Eterna mártir*, 1937). Tal vez, la idea provino de la popularidad de la conga y los números musicales asociados con el trópico y que tanto éxito tenían en los centros nocturnos y los teatros del Distrito Federal, desde fines de los años veinte. Posiblemente, el concepto cristalizó gracias a su encuentro con la adolescente María

Antonieta Pons, quien desde su adolescencia comenzó a trabajar como bailarina e intérprete de pequeños papeles en su natal La Habana (Cinema Reporter, 1944c: 40-42, 63). A los 16 años, en 1938, protagonizó *Siboney*, producción realizada entre México y Cuba y que podríamos considerar como la confirmación de un nuevo género cinematográfico, el de las rumberas. La entrada de Pons al cine mexicano desató la llegada de otras actrices y bailarinas cubanas (Ninón Sevilla, Rosa Carmina y Amalia Aguilar)<sup>2</sup> que consolidaron este género, el cual, junto con el del melodrama ranchero, fueron los de mejor acogida en el gusto del público, entre los años cuarenta y cincuenta (*Somos*, 1995: 44-51).

Nuestro texto tiene como marco de referencia una investigación más amplia acerca del poder del cine mexicano como industria cultural y la recepción de las imágenes que sobre las identidades nacionales configuraba en sus coproducciones, en otros países de Latinoamérica. En este trabajo deseo proponer cómo la construcción del personaje femenino está ligado a los discursos sobre la nación vigentes, a mediados de la década de los cuarenta. Hemos seleccionado el filme *La reina del trópico* (1945), protagonizada por Pons, como corpus de análisis, al ser considerada un clásico del género. Junto con *Humo en tus ojos* (1946), estelarizada por Barba, *La reina...* desencadenó una cascada de historias cinematográficas similares y confirmó el filón encontrado por Orol, seguido por Raúl de Anda y Alberto Gout, entre otros.

En las próximas líneas proponemos la ratificación del trópico como el lugar de la sensualidad, lo bravío y lo salvaje, ideas que circulaban desde mucho tiempo antes, a través de la literatura de ficción y de viajes, principalmente. Sin embargo, lejos de significar un agente de caos o destrucción, el personaje de Pons confirma la posibilidad de una nación armónica, que acepta formas distintas de ejercer la femineidad. Mari Toña puede exponer el cuerpo y bailar y ser, simultáneamente, la mujer amada, a quien se le propone matrimonio. Si un análisis más detallado sugiere la centralidad del cuerpo virgen, por encima del cuerpo que se muestra, también propone que esto implica la demarcación inflexible de los espacios. En ellos, quien baila escenifica un performance que no sólo no se identifica con el personaje femenino, sino que se rechaza en las coordenadas de lo íntimo. Las trasgresiones, por tanto, al estar siempre acotadas, revelan las estrategias de un modelo de nación poco flexible que se obstina, no obstante, en mostrar un rostro comprensivo y heterogéneo.

Dos caras de la ¿misma? Moneda

La multiplicación de títulos con el tema de las rumberas en México puede verse como la otra cara de la moneda del país vernáculo, campirano y trágico, desplegado por los filmes del equipo de Emilio, El Indio, Fernández, en sus películas paradigmáticas *Flor Silvestre* (1943) y *María Candelaria* (1944). Mientras éstas se estrenaban en los cines “de primera”, como el Alameda o el Chapultepec, los filmes que desarrollaban tramas, con María Antonieta Pons a la cabeza y, al poco tiempo, otras exitosas cubanas, se destinaban a las salas de “segunda” como el Palacio Chino, el Teresa o el Novelty o los de barriada en donde eran “taquillazos”.<sup>3</sup> Sin embargo, en ambos casos, los públicos respondían fervorosos y situaban, en el pedestal del estrellato, según los circuitos cinematográficos elegidos, a Dolores del Río y María Félix, por un lado, y a Pons, Ninón Sevilla y Amalia Aguilar, por el otro. Claro que era su principal promotor, sin embargo, no en balde sostuvo Juan Orol, “María Antonieta es tan o más taquillera que María Félix” (Muñoz Castillo, 1993: 22).

Tal vez incitados por el propio Orol, hombre de gran creatividad e impulsor de toda clase de leyendas (Vega Alfaro, 1985), a fin de promover sus películas, a sus actrices o a sí mismo, aparecieron comentarios en la prensa de espectáculos acerca de los sueldos estratosféricos cobrados por la cubana, en una suerte de respuesta a una pregunta no formulada y relacionada con los indudables altos estipendios de Del Río y Félix. En 1944, cuando en realidad apenas está comenzando a cosechar éxitos la musa de Orol, apareció en *Cinema Reporter* el siguiente comentario: “Toña Pons sigue en sus trece de no cobrar menos de CUARENTA MIL ‘pesitos’ nada más por sus películas. En vista de esto y mientras los productores lo piensan, se irá de jira [SIC] por Centro América, acompañada –naturalmente- de Orol” (1944: 13). Pocos meses más tarde, en el mismo medio se insistió: “Los Rodríguez pagan 40 MIL pesos a María Antonieta Pons, para que protagonice la comedia musical que está escribiendo Eliseo Grenet, cuya música está basada toda en motivos cubanos” (Cantú, 1944: 4).<sup>4</sup> Y aunque tal vez no se refería a esta situación, el título de una de sus películas más vistas, *La bien pagada* (Alberto Gout, 1947), obró en favor del prestigio de la rumbera, en ese aparejamiento de popularidad y reconocimiento de los productores a su relevancia para la taquilla. En 1948, desde Madrid, se referían a ella como “la taquillera más cara de América” (Riera, 1948: 20). En Cuba, se difundió la supremacía de las isleñas Pons y Ninón Sevilla,

igualadas en salarios y aplausos con Mario Moreno, Cantinflas, situándolas por encima de María Félix (Valdés Rodríguez, 1950: 15).<sup>5</sup>

Los triunfos en Europa, un par de años después (terminada la Segunda Guerra Mundial), de las cintas mencionadas de “El Indio” Fernández facilitaron el reconocimiento de México con sus construcciones exotizantes, mientras en el interior del país y en los mercados latinoamericanos se iban abriendo camino, imaginarios de otra naturaleza. Urbanas y populares, las películas protagonizadas por estas cubanas encajaron en los años postreros (los que acabaron por darle un rostro) del llamado proyecto nacional, aquél que cicatrizaría las heridas laceradas por la Revolución Mexicana, las todavía abiertas por las luchas cristeras de la década de los veinte.

Las adversidades enfrentadas por los personajes del campo, vinculadas a la construcción del nacionalismo mexicano, ven su contraparte en las historias populares y urbanas hacia donde van desplazándose las anécdotas de los filmes de Pons, quien inicialmente encarna a la “flor de la costa”, a la veracruzana. La ciudad, en cambio, es el sitio consagrado por las rumberas, en lo que vendría a ser una segunda etapa del género. Las tramas de *Aventurera* (1949) y *Víctimas del pecado* (1950), filmes que consagran a Nino Sevilla, desde un inicio proponen como marco a la ciudad.

Sin importar la nacionalidad de sus estrellas, su aún marcado acento cubano, la interpretación de canciones y bailes asociados con el Caribe, un elenco que incluía a músicos, danzarines y cantantes de renombre como Kiko Mendive, Rita Montaner o Dámaso Pérez Prado, en realidad son escasas las películas de este periodo interesadas en la isla. Ésta no suele ser el eje en donde ocurren las acciones y mucho menos es el escenario de acontecimientos históricos o de alcance internacional. Por el contrario, pareciera ignorarse el origen de estas actrices, por algunas de las razones que hemos desarrollado en otro momento (Castro, 2008).

El público, aparentemente, tampoco se percató de esta suerte de “borramiento”, de apropiación de las manifestaciones de la cubanidad, por dos vías, al menos. La primera de ellas generada por los mismos productos cinematográficos, motivo en el que abundaremos en otra ocasión, al exigir un análisis del texto filmico. La segunda, objetivo de las siguientes líneas, es gestada por las imágenes recogidas por la prensa de

los años cuarenta y décadas posteriores, mediante las propias declaraciones de las intérpretes mencionadas, la recepción de sus trabajos en el celuloide y los comentarios de la prensa de espectáculos de mayor circulación en el centro del país.

#### Las apropiaciones: un modelo homogéneo de nación

Tanto *Siboney* como *La última aventura de Chaflán* (1942), las dos primeras películas de Pons, fueron filmadas en su tierra natal. Es hasta el siguiente año, en 1943, cuando recibe la oportunidad de entrar por la puerta grande del cine mexicano, a través del filme *Konga Roja* (1943), de la mano de quien ya tenía cierto prestigio como director, Alejandro Galindo, y de figuras que despuntaban y comenzaban a ser identificadas por el público como Pedro Armendáriz y Carlos López Moctezuma. Este título cinematográfico también sería relevante para la carrera de Mari Toña, como cariñosamente la llamaban los medios periodísticos, debido a que inició la conjunción de un equipo técnico y actoral que la acompañaría en varios filmes, a lo largo de más de una década. La coincidencia de contar con Raúl de Anda en la producción; José Rodríguez Granada en el diseño artístico; Rosalío Domínguez en la dirección musical; José Bustos en la edición; Armando Valdés Peza en el vestuario así como la presencia de intérpretes con los que filmaría en repetidas ocasiones (Salvador Quiroz, López Moctezuma, Luis G. Barreiro, entre otros) se convertiría en un factor de importancia para la consolidación de un género cinematográfico más allá de quién fuera la estrella del espectáculo. Por ejemplo, si el escenógrafo Rodríguez Granada había colaborado en una película previa de Pons, *Noche de ronda* (1942) y lo haría en otras como *Rosalinda*<sup>6</sup> (1944), *Pasiones tormentosas* (1945), *La insaciable* (1946), *La sinventura* (1947), entre las más sobresalientes, también trabajó para otras cintas en donde fueron estrellas Meche Barba (*Sota, caballo y rey*, 1943; *Eterna agonía*, 1949), Ninón Sevilla (*Coqueta*, 1949), Rosa Carmina y Ana Bertha Lepe (*Cabaret trágico*, 1958).

La repetición de nombres, en la conformación de un equipo artístico, es un útil indicador sobre las afinidades de un productor con ciertas personas, dentro de los estrechos márgenes que los sindicatos de la industria cinematográfica permitían,<sup>7</sup> pero creemos que interesa más este hecho en otras vertientes. Por un lado, la intercambiabilidad existente entre intérpretes y equipo técnico en el cine de rumberas,

permite advertir de qué forma la estética del género se derivó de la visión de un puñado de colaboradores que al ser de nuevo llamados a la producción de este tipo de películas, recuperaban la experiencia previa, tal vez añadiendo ligerísimas variantes acordes con el énfasis puesto en las historias narradas. Como todo género, éste también estaba asentado en fórmulas y aspectos estructurales muy definidos. Por otra parte, es notoria la rigidez de los sindicatos, en cuanto a los candados impuestos a las producciones acerca de quiénes podían participar, con qué funciones y en qué términos dentro de un proyecto cinematográfico. La pujanza del cine mexicano como industria en el periodo estudiado favoreció que un mismo editor o fotógrafo, por ejemplo, interviniera en más de una decena de títulos distintos cada año,<sup>8</sup> situación que se sostuvo, como es de suponerse, durante todo este lapso de apogeo e, incluso, hasta casi mediados de la década de los sesenta.

Si la contratación de los mismos técnicos en el cine de rumberas fue moneda de cambio, algo similar aconteció dentro del melodrama ranchero. Actores como Armendáriz, López Moctezuma, Luis Aguilar, Javier Solís, Tito Junco o Tony Aguilar, a quienes podríamos asociar de inmediato en los ambientes del campo y la arcadia de la provincia, transitaban cómodamente entre un tipo u otro de películas.<sup>9</sup> Ramón Armengod, por el contrario, estaba muy identificado con las historias del trópico por haber sido protagonista de un sinfín de películas de rumberas, acompañando a sus actrices icónicas: *Embrujo Antillano* (1945) con María Antonieta Pons; *Perversa* (1946) con Amalia Aguilar; *Pecadora* (1947) al lado de Ninón Sevilla; *Negra consentida* (1948) con Meche Barba; *¡Qué rico mambo!* (1951), de nuevo con Aguilar. Pero es posible recordar que tuvo papeles estelares en el género ranchero como *Nobleza ranchera* (1938), *Amanecer ranchero* (1942), *La feria de Jalisco* (1947). En cambio, esto no ocurrió con la misma facilidad, en relación con las actrices catalogadas como las reinas del cabaret del celuloide. Ellas estelarizaron sólo unas pocas películas de corte campirano y registraron tímidos giros en cuanto a los roles que las consagraron, mediante comedias o melodramas urbanos, escenarios marginales (el arrabal, las vecindades), en donde de todas formas se seguían distinguiendo por presentarse en escenas de canto y baile.<sup>10</sup>

Así, mientras el cine como industria cultural propone un deslinde entre el papel y la persona, el rol y el actor que lo interpreta, tal división se desvanece en el caso de las

actrices. La asociación del baile, la exposición del cuerpo y el cabaret con el pecado, la trasgresión y el margen deja una huella indeleble en estas mujeres. El motor de esta asociación suele descansar en la pérdida de la virginidad; en el ser seducidas y luego hacerlas sentir burladas. Creer en las falsas promesas de amor y un matrimonio futuro, como le sucede a Mari Toña, en *La reina del trópico*, la diferencia de Cruz, la protagonista de *Allá en el rancho grande*, quien hubiera preferido morir antes de entregarse al patrón o consumir su amor en brazos de José Francisco. Dentro de la lógica de la moral del cine de este periodo, las cabareteras dan cuerpo a las mujeres débiles o traicionadas —como los personajes encarnados por Pons- o son la amante, la prostituta o el personaje sin escrúpulos —a la manera de Ninón Sevilla—, mientras que las del rancho son las novias a las que se aspira llevar al altar.

El binomio ángel del hogar vs. la prostituta ha sido estudiado en distintas ocasiones, en relación con el cine mexicano de este periodo (Hershfield, 1996; De la Mora, 2006).<sup>11</sup> En concreto, a nosotros nos interesa contestar de qué manera esta visión se ajustaba a los enfoques de la época, en torno de una nación pujante en lo económico, ordenada en lo político y moderna en lo social.

El rancho y la hacienda eran paradigmas de ese ideal de nación, con un Estado rector fuerte y justo, villanos que recibían su justo castigo, y parejas felices que aseguraban la continuidad de esa forma de vida. ¿Cómo funcionaba, dentro de esa lógica, el cine de rumberas? Para responder a este cuestionamiento subrayaremos dos aspectos: el que concierne a la figura de la cabaretera y el de la representación de sus espacios de origen, dentro de la diégesis filmica, espacios ligados inextricablemente al de su lugar de origen.

*La reina del trópico* confirma los imaginarios circulantes sobre esas regiones, como lo harán muchos otros filmes de Pons y de las otras rumberas. Veinte años después, *Caña brava* variará su enclave geográfico, de la costa del Golfo de México a las aguas caribeñas, aunque no las configuraciones alrededor del trópico. Sus protagonistas aparecen, desde las primeras secuencias, como metáforas de esas tierras salvajes, localizadas en los márgenes de los centros civilizadores. En el primero de los filmes analizados, la generosidad de sus suelos se transmite, a través de las tomas superimpuestas y multiplicadas de sus frutos (naranjas, plátanos). La figura de Mari

Toña sustituye esos encuadres, mediante las tomas en donde la vestimenta sugiere la voluptuosidad de su cuerpo (cintura pequeña, amplias caderas, pechos turgentes, cabello crespo) y otorga visos de intimidad a los planos previos del paisaje, al mostrarla con un hato de flores y una actitud nerviosa, despistada, atónita al ver llegar de la capital a Esteban.

La costa mexicana invita a la fiesta y a la danza, ambas vinculadas con la celebración de la cosecha. El espacio geográfico se confunde con sus habitantes y, especialmente, sus mujeres, quienes no pueden frenar los movimientos corporales, al escuchar los primeros compases de la orquesta. Así, la criada mulata se mueve rítmicamente y Mari Toña se siente obligada a atemperar esos ímpetus, aunque luego ella misma bailará toda la noche con el hijo de sus benefactores. El evidente arrobamiento de la joven ante Esteban culminará en la pérdida de su virginidad, simbolizada en el *raccord* de la toma del Pico de Orizaba, cuyas nieves de la cima se derriten... El color blanco como símbolo de la inocencia conservada por Mari Toña a pesar de haberse entregado al abogado de la capital, funcionará como *leitmotiv* en todo el filme.

Las dos primeras secuencias de *La reina del trópico* están claramente delimitadas. En ellas, según lo establecido, se presenta el espacio de la provincia pobre, atrasada, salvaje. Sólo los viejos y las mujeres se quedan en ella, los jóvenes prefieren marcharse a la capital. No obstante, éstos regresan de visita, no por los recuerdos o por los familiares queridos, sino atraídos por la comida, los bailes y todo tipo de expresiones que funcionan como metáforas de una sexualidad ejercida. La naturaleza indómita de las islas conduce, entonces, a una diseminación de sensaciones y emociones carentes de control. El trópico, en cambio, es severamente acotado en el suelo mexicano y, específicamente, en la Ciudad de México. Quienes llegan de la provincia no domesticada, pronto deben aprender a respetar las reglas de la capital, modelo de la nación toda. En el filme de 1945, sólo se da rienda suelta a la vitalidad y el gozo del cuerpo por las promesas del matrimonio.<sup>12</sup> La naturaleza expresada sin contención sólo tiene un reducto: el hábitat del cabaret. El escenario restringe el espacio de la voluptuosidad, en forma similar a las actitudes de los personajes que acompañan a la protagonista: el humorístico papel de Emma Roldán (doña Gumersinda) tiene como objetivo reemplazar a la severa guardiana del honor de otros filmes, aunque el efecto es el mismo. Por ejemplo, impide el paso de quienes acosan a la nueva estrella; remarca la

condición de “señoritas” de ambas; le espeta un sermón a Andrés por no mantener su propuesta de matrimonio. Los bonachones personajes interpretados por Luis Aguilar y Fernando Soto “Mantequilla” salvan a la protagonista del peligro de caer en la prostitución para ganarse la vida y la ayudan a preservar su buen nombre. Ser estrella de cabaret no implica la pérdida del honor ni la decencia, en ninguna de estas dos películas. Ésta es una diferencia muy marcada, en relación con las películas más exitosas de Ninón Sevilla, por ejemplo. En *Aventurera* (Alberto Gout, 1950), *Victimas del pecado* (Emilio Fernández, 1951) y *Sensualidad* (Gout, 1951), sus personajes son las estrellas del centro nocturno, en el que también venden su cuerpo. Las películas de Pons, en cambio, estarían más acordes con las representaciones de un proyecto de nación sustentado en el orden y la identificación unívoca de sus miembros. Para ser incluidos en los espacios legitimados por la sociedad, los personajes de Pons se atienen a sus normas morales, limitan muy claramente lo permitido, en función del lugar, sin dejar, de evidenciar a sus espectadores que lo visto en el cabaret es sólo un “performance”, una mera actuación: ella, en el escenario, no es la misma que la decorosa joven –siempre enamorada– que tiene una vida propia, fuera de él.

El cine mexicano se había constituido, desde años anteriores en la caja de resonancia del ideario de José Vasconcelos, impulsado por las políticas culturales del Estado Mexicano: “la certeza de que existe ‘lo nuestro’; el deber de explorar el territorio de las ‘realidades cercanas’; la reivindicación del ‘sentimiento nacional’; la afirmación de que hay una tradición más auténtica que otras, Y todo ello apuntalado por la *última ratio* de ‘la raza’ ” (Sheridan, 2004: 42). De aquí el beneplácito por la moral conservadora y homogeneizante de la comedia ranchera, en la que “lo mexicano” cristaliza en la figura del charro, en el paisaje imaginario de un Jalisco agreste y con fuertes contrastes naturales, y en historias en donde un héroe restablece el orden quebrantado. Peleas de gallos, escaramuzas, suertes charras, escenas de habilidad con las armas, se combinarán con canciones y bailes propios de esa zona. No es sino hasta que “las veleidades del mercado (de exportación) [comienzan] a exigir tópicos nuevos, cuando algunos regionalismos (el istmo, el sureste) [avanzan] hacia la primera fila” (Sheridan, 2004: 102).

El cine de cabaret de María Antonieta Pons no constituye, sin embargo, una vertiente que antagonice o interpele a los filmes de rancheros que lo precedieron. Su coexistencia

temporal, incluso, los convirtió en géneros complementarios y retroalimentadores de ese modelo de nación. El primitivismo, ligado a la rumba, se acentúa con el sonido de los bongós que pasan a un primer plano y la entrada a cuadro del mulato cubano Kike Mendive y los miembros de su orquesta. Ellos, en *La reinal del trópico*, integran la banda de Andrés, quien sorprendido “descubre” las dotes artísticas de Toña, poseída de manera irrefrenable por ese ritmo, cuya letra reza así: “Qué tienes tú mi negrita, qué tienes tú por ahí que la sangre se me agita cuando estás tú por ahí [...] tus ojitos me quemán [...] y cada vez que me miras se me sale el corazón”. No nos detendremos en las cuestiones de la raza negra que aparecen y desaparecen a voluntad en ambas películas. No obstante, ese primer número de baile, exclusivamente a cargo de la joven provinciana, plantea la existencia de un componente indefinible en las mujeres de la costa, asociado con el riesgo y aludiendo al hechizo femenino, largamente asociado con la brujería. El desorden provocado por la mujer del trópico debe ser domesticado y su radical diferencia, atenuada en lo posible.

La estrategia del equipo coordinado por Raúl de Anda para enlazarse con la tradición establecida en la década pasada por Fernando de Fuentes, Bustillo Oro y Boytler, entre otros, fue la de la convivencia de distintas vertientes culturales, todas ellas organizadas bajo una misma moral. Así, la Bamba, el ritmo jarocho por excelencia, aparece después de un bambuco, durante el cual las bailarinas y sus parejas, ataviados con la indumentaria típica del estado de Veracruz, se mueven cadenciosamente. Después entra Mari Toña, con un vestido a lo Chiquita Banana, pero, en lugar de los consabidos plátanos, cuelgan mangos de la falda y el tocado. Esto anticipa el tema de la canción que propone, claramente, a la mujer como un mango maduro, dulce, de “pulpita suave”: “Por qué será que los hombres dicen que soy como mango y alegre como un fandango. Pero [...] mi fruta no es para probar”. En la secuencia final, el baile veracruzano es reemplazado por la Danza de los Viejitos de Michoacán. Ésta y el son jarocho son dos de los ritmos mexicanos más conocidos.

En esa misma secuencia, la protagonista –instalada ya en el pináculo de la fama–, rechaza a Esteban y es despreciada por Andrés, cuando éste se entera de que ella había vivido una noche de amor con Esteban. Este segmento, el penúltimo del filme, condensa algunos de los valores del discurso nacional posrevolucionario, en cuanto a la clase social y al género: la movilidad económica que permite a una joven de provincia,

triunfar en la capital, gracias a un trabajo honrado, en el primer caso. Gabriela Pulido lo considerará como el paso del “estatus regional al cosmopolita” (2002: 39). En el segundo, la importancia de la virginidad y la conciencia de que los deslices morales se pagan caro y son una deuda a largo plazo.

Los ideales de justicia social y de una política omnicomprendiva –abarcadora de las regiones y las etnias– promovidos por el discurso nacionalista de la época, se transparentan en esta historia, tanto en la trama, como en sus estrategias audiovisuales. En la parte final de *La reina del trópico*, ella se adueña del escenario, gracias a un llamativo traje de noche, revelador de su nueva posición económica, sin necesidad de renunciar a su origen costeño. Esencialmente parecido al anterior, en esta ocasión, las frutas ceden su sitio a las plumas, ornamento que remite a las exaltadas frases de Andrés al “descubrir” el talento de Mari Toña: “Danzarina sagrada. Una verdadera oriental. Será la sensación de México. Compondré para ella una música cálida, arrebatadora, con algarabía de guacamayas, ritmo de olas y rumor de palmeras”.

El dibujo de la otredad se consuma con la vinculación del trópico con el Oriente; la connotación pecadora y pagana de éste se eliminan para convertir a la mujer en una diosa, en una entidad sagrada, tal y como lo requiere la configuración de la mujer amada, cuya circulación se había extendido debido al éxito de la comedia ranchera. Andrés no le ofrecería un anillo de compromiso, le obsequiaría ramos de alcatraces y azucenas (cual novia ante el altar), ni le propondría matrimonio, si presintiera la sombra del deshonor. Al verla bailar por primera vez, sus palabras la equiparan a la tierra virgen descubierta por él. Toña representaría la esencia del trópico: pájaros exóticos, mar, flora de la costa. Andrés ve en la bailarina no el germen del caos o la destrucción, sino la “vida” necesaria para su música; antes de conocer el amor, sus creaciones eran “insípidas”, según las describe él mismo. Por eso, el personaje femenino no será caracterizado como fuerza destructora, sino como “la genial intérprete de los bellos ritmos cadenciosos del trópico [...] sacerdotisa del baile”, de acuerdo con las palabras del maestro de ceremonias del cabaret. “Erótica, mas no licenciosa”, afirma Gabriela Pulido (2002: 39). Sólo así se entiende el final feliz, en donde el villano López Moctezuma es despreciado, Luis Aguilar perdona a Pons el no ser casta y ella alcanzar la dicha que se merece.

En síntesis, la sensualidad, el desenfreno corpóreo, la tentación y todo aquello restringido por la moral pública, prácticamente ausente en las películas rancheras, es reducido a un espacio muy delimitado e inocuo, siempre y cuando la artista se desdoble en la mujer limpia y sin tacha, en el ámbito de lo privado. La carne y la trasgresión que ésta porta se propone como mero “performance”, como espectáculo para el entretenimiento del público intra y heterodiegético. La rumbera representada por María Antonieta Pons no ponía en entredicho la identidad mexicana como sinónimo de orden, civilización y progreso. En realidad, en las primeras películas del género (*Siboney*, 1938; *Konga Roja*, 1943; *Cruel destino*, 1943; *Rosalinda*, 1944; *La reina del trópico*, 1945; *Pasiones tormentosas*, 1945), ser bailarina exótica no implica la contravención de la moral dominante. En cambio, a partir de 1946, año en el que comienzan a estrenarse títulos como *Pervertida* (José Díaz Morales, 1946), *Pecadora* (José Díaz Morales, 1947), *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), *Perdida* (Fernando Rivero, 1949), *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1950), los movimientos del cuerpo estarán asociados con la prostitución. Este periodo coincide con la irrupción, en papeles estelares, de quienes pronto se convertirían en otras estrellas del género, como Amalia Aguilar, Rosa Carmina y, sobre todo, Ninón Sevilla. Tal vez por esta presión, a la que se sumó el cambio de tendencia en las historias narradas, María Antonieta Pons se sumó al juego de la antítesis, en el que la mujer que expone sus carnes, se convierte en objeto del deseo y sujeto de compra-venta. *La insaciable* (Juan J. Ortega, 1946), *La sin ventura* (Tito Davison, 1947) y *La bien pagada* (Alberto Gout, 1947) dan cuenta de tal giro, en la carrera de esta actriz. Se truncó, así, la posibilidad de que se impusiera un imaginario diferente, en relación con la feminidad, el cuerpo y el espacio público.

#### Referencias

- Anotador. 1943. *Konga Roja*”. *El cine gráfico*. México, octubre 10: s.p.
- Blanco, S. 1943. “*Konga Roja*”. *Cinema Reporter*. México, año XI, oct. 9: s.p.
- Cantú [Roberto]. 1944. “De primera intención”. *Cinema Reporter*. México, año XII, no. 317, agosto 12: 4.
- Castro Ricalde, Maricruz. 2008. “Apropiaciones y deslindes: la cubanidad en dos películas mexicanas de María Antonieta Pons”, en *The Other Mexicos*. 14th Annual Mexican Conference. University of California, Irvine.
- Cinema Reporter*. 1944. *Autor*. México, año XII, no. 304, mayo 13: 13.

*Cinema Reporter*. 1944b. “El chiste de la semana”. *Autor*. México, año XII, no. 317, agosto 12: s.p.

*Cinema Reporter*. 1944c. “Biografías sintéticas”. *Autor*. Número dedicado a Cuba. México, año XII, mayo 20: 40-42, 63.

Chanan, Michael. 2004. *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press (Cultural Studies of the Americas, 14).

Douglas, María Eulalia. 1996. *La tienda negra. El cine en Cuba (1897-1990)*, Cinemateca de Cuba, La Habana.

Florestán. 1943. “Konga Roja” en *El Universal*. México, octubre 3: s.p.

Hershfield, Joanne. 2005. *Mexican Cinema. Mexican Woman. 1940-1950*. 2ª ed. Tucson: University of Arizona Press, 2005.

Mora, Sergio de la. 2006. *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Films*. EU: University of Texas Press.

Muñoz Castillo, Fernando. 1993. *Las reinas del trópico*. México: Grupo Azabache Editorial.

Paranagua, Paulo Antonio (Dir.). 1990. *Le cinéma cubain*, Editions du Centre Georges Pompidou, Paris.

Pulido Llano, Gabriela. 2002. “Atmósferas tropicales y pieles al carbón. Tentaciones del Caribe” en *Revista de la UNAM*, México, octubre, pp. 33-39.

Riera, Enrique. 1948. “Correo de Madrid”. *Cinema Reporter*. México, año XVI, s.n., (enero): 20-21.

Sheridan, Guillermo. 2004. *México en 1932. La polémica nacionalista*. México: Ediciones sin nombre, Conaculta.

*Somos*. 1995. “Rumberas Pecadoras Aventureras y otras Víctimas del Pecado”. *Autor*. Edición especial, no. 4, año 6, México, junio 1ero.: 44-51.

*Somos, Las rumberas del cine mexicano*. 1999. Revista mensual *Somos*, núm. 189, México.

Valdés Rodríguez, José Manuel. 1950. *El mundo*. Cuba, no. 22, junio: 15.

Vega, Sara et al. 2007. *Historia de un gran amor. Relaciones cinematográficas entre Cuba y México 1897-2005*. México: ICAIC, Universidad de Guadalajara.

Vega Alfaro, Eduardo de la. 1985. *El cine de Juan Orol*. México: Filmoteca de la UNAM.

## Filmografía analizada

*La reina del trópico* (1946). D: Raúl de Anda. Producciones Raúl de Anda. Estreno: octubre 25, 1946. Música original: Rosalío Ramírez. F: Domingo Carrillo. Edición: Carlos Savage. Diseño de producción: José Rodríguez Granada. Músicos: Kilo Mendive, El Kilómetro, Modesto y Ramón.

<sup>1</sup> Maricruz Castro Ricalde es Doctora en Letras Modernas (UIA) y realizó un segundo doctorado en Comunicación en la Universidad del País Vasco. Es profesora titular del Tecnológico de Monterrey, campus Toluca, y coordina la Cátedra de Humanidades de esa institución, desde 2003. Autora de numerosos libros y artículos especializados, ha sido profesora invitada en diversas universidades mexicanas y del extranjero. Es coordinadora de la colección *Desbordar el canon*. Escritoras mexicanas del siglo XX, premiada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en 2006 y 2009. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 2. [maricruz.castro@itesm.mx](mailto:maricruz.castro@itesm.mx)

<sup>2</sup> Y muchas otras que no tuvieron tanta repercusión como éstas. Es el caso de Mary Esquivel o de la panameña Yadira Jiménez, a quien se le atribuía, tal vez por sus exuberancias corporales, tal vez por haber sido pareja de Orol, un falso origen cubano.

<sup>3</sup> Cuando se reseña *Konga Roja* (Alejandro Galindo, 1943), tanto los periodistas de *Cinema Reporter* como el de *Cine Gráfico* y *El Universal* advirtieron el “alto valor comercial” de la película y el augurio de su éxito, pero únicamente entre las clases populares (Blanco, 1943; Anotador, 1943; Florestán, 1943).

<sup>4</sup> La abundancia de ejemplos evidencia un impacto cierto en el imaginario de los lectores de la prensa del espectáculo, la cual dejó bien establecido cuán demandada por el cine era Pons al igual que la cantidad de sus ingresos. Una columna de chismes preguntaba: “¿Será cierto que la volcánica cubanita quiso cobrar cien pesos por actuar en el espectáculo de los ancianitos de la ciudad?” (*Cinema Reporter*, 1944b: s.p.), con lo que podría aventurarse la hipótesis de que, dada su popularidad, no aceptaba dejar de percibir beneficios económicos, ni siquiera en funciones de caridad.

<sup>5</sup> El comentario de este reseñista no era especialmente exacto, pues si bien en 1950 la carrera de Sevilla iba en ascenso y aún le esperaban grandes triunfos como *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1950), *Sensualidad* (Alberto Gout, 1950), *Mulata* (Gilberto Martínez Solares, 1953) y escándalos como en *Yambaó* (Alfredo B. Crevenna, 1956), la de Pons perdía el rumbo y sólo ofrecía destellos de la gloria de los años previos, a través de los números de baile al ritmo de Dámaso Pérez Prado.

<sup>6</sup> También se le conoció con otro título: *Flor de la Costa*.

<sup>7</sup> No perdamos de vista los álgidos problemas que en 1944 dieron lugar a la fundación del STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica), el cual se escindió del brazo oficialista de la CTM (Confederación de Trabajadores Mexicanos), STIC.

<sup>8</sup> En 1946, cuando participó en *La reina del trópico*, el escenógrafo Rodríguez Granda también lo hizo en otras ocho cintas. En 1949, lo haría en once. El prestigiado editor Carlos Savage, en el año de *La reina* [...] montaría seis filmes y en 1949, 13.

<sup>9</sup> Mencionemos algunos casos: Armendáriz fue el actor principal de *Konga Roja* al igual que el de *Mulata* con Ninón Sevilla (1953). López Moctezuma, además de las mencionadas con Pons, también fue el villano en *Llévame en tus brazos* (1953), compartiendo créditos con Sevilla. Luis Aguilar rodó con Meche Barba, *Cuando tú me quieras* (1950) y *Póker de ases* (1952). Tony Aguilar lo mismo filmó *La mujer desnuda* (1951) con Meche Barba que *Una gallega en la Habana* (1955) con Ana Bertha Lepe. Tito Junco fue un malvado inolvidable en *Aventurera* (1950) y *Víctimas del pecado* (1951) con Ninón Sevilla y también hizo sufrir a Mari Toña, en *Rosalinda* (1945) y *La sin ventura* (1948).

<sup>10</sup> Ya hemos mencionado los títulos de corte ranchero, realizados por Pereda con su esposa a la cabeza, en los últimos años de la década de los cincuenta. Ante la pérdida de su capacidad de convocatoria, las historias del campo como metáforas de los valores de la patria han dejado de interesar al público y de ser favorecidas por las casas productoras, toda vez que el discurso nacionalista se ha consolidado.

<sup>11</sup> Sergio de la Mora (2006) señala la existencia de una especie de atracción irresistible hacia ambos estereotipos, por parte de los espectadores, y lo explica en función de las construcciones culturales alrededor de la virgen María y la Malinche traidora.

<sup>12</sup> Veinte años más adelante, en la última película de Pons, *Caña Brava*, la legalización de la unión no es una condición para que quienes se aman, cohabiten.