

CABARET, RUMBERAS Y PECADORAS
EN EL CINE MEXICANO...AYER Y HOY

Rafael Aviña



“Divulguemos la Historia para mejorar la sociedad”

Cabaret, rumberas y pecadoras en el cine mexicano...ayer y hoy

© 2007, Palabra de Clío, A. C. 2007
Insurgentes Sur # 1814-101. Colonia Florida.
C.P. 01030 Mexico, D.F.

Coordinación editorial: José Luis Chong
Diseño de portada y maquetación: Patricia Pérez Ramírez
Foto de portada: *El Ceniciento* (1951) de Gilberto Martínez Solares, en la foto aparece Armida Herrera, *La Caramba* (fue bailarina clásica y estaba casada con Wolf Ruvinskis). En contraportada *Trotacalles* (1951) de Matilde Landeta.
Colección Filmoteca UNAM
Cuidado de la edición: Víctor Cuchí Espada

Primera edición: agosto de 2019

ISBN: 978-607-98296-7-4

Impreso en Impresora litográfica Heva, S. A.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotomecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso por escrito de la editorial.

www.palabradeclio.com.mx

Impreso en México - *Printed in Mexico*

A los nuevos estudiosos de nuestro cine para que
vean con otros ojos el pasado.

Para mi padre que conoció esos espacios, esos ambientes,
esas melodías, esos personajes y vivió para recordarlo.

Para Olivia y Rafael, para que lleven en la alforja del presente
y del futuro los recuerdos dichosos del ayer, de hoy y de mañana.

Para Antonia, por compartir las pulsiones cinéfilas y los rincones
de la urbe como escenario de nuestra complicidad.

ÍNDICE

Agradecimientos	7
Introducción	9
<i>Santa</i> . El sonido y el sexo	13
Variantes de <i>Santa</i> y <i>La mancha de Sangre</i>	17
El Alemanismo. Sexenio indispensable	29
Las diosas nocturnas. Cabaret y pecado. Años cuarenta y cincuenta	35
Las Rumberas	45
El caso de Tongolele	57
El bolero como comentario moral	73
Las encarnaciones del Mal. Villanos y devoradoras	83
Barrios bajos y otras zonas de perdición	95
<i>Golfas</i> y otras <i>Bellas de noche</i> en el <i>Paraiso</i> . Cabarets y ficheras años sesenta y setenta	117
El cabaret y el cine prostibulario moderno. De la década de los ochenta a la época actual.	139

Agradecimientos

A la Filmoteca de la UNAM y en particular al Centro de Documentación a cargo de Antonia Rojas por sus increíbles imágenes.

A José Luis Chong y *Palabra de Clío* por respaldar este proyecto.



Salón México (Emilio Fernández, 1948) Rodolfo Acosta, Marga López y Miguel Inclán.
Colección Filмотeca UNAM.

El cine nacional destapó la cloaca de la prostitución para no cerrarla jamás. De hecho, es el tema por excelencia de nuestra cinematografía, el comercio carnal y sensual a ritmo de danzón, rumba o bolero y sus imágenes inagotables de pecadoras, aventureras y otras víctimas del pecado, quienes han transitado del arrabal al burdel, pasando por el cabaret de mala muerte y el *night club* de lujo, o del cuartucho de azotea al comfortable *penthouse*. Es la tragedia de un cruel destino y del honor perdido, la culpa del pecado que las ha llevado a vender caro su amor aventurero.

El cine cabaretil y de callejeras respondió por lo general a un esquema en esencia común: una jovencita provinciana o de origen humilde, rodaba por culpa de las circunstancias al cabaret o al prostíbulo, sólo para ser acosada y maltratada por un *cinturita* o un *gángster*, mientras se revelaban insospechados parentescos y la heroína se degradaba aún más, triunfaba como bailarina o ambas cosas. Todo ello, ilustrado con una escabrosa melodía de Lara, un didáctico bolero, o mucho ritmo tropical con una protagonista hábil en el movimiento de caderas o que provoque algo más incitante que simple lástima.

Ya sea por rechazo social, sometimiento gustoso, vanidad, deseo de dominio, frigidez, ninfomanía, problemas económicos, o por un simple mal paso, las pecadoras, oscuros objetos del deseo de nuestro cine, llámense ficheras, rumberas, pérdidas o aventureras, se convirtieron en las diosas del deseo que encarnaron el mal necesario, el paño de lágrimas, el narcisismo despiadado o el himeneo gozoso de una cinematografía como la nuestra, que alcanzó altas dosis de delirio y genialidad con el tema del cabaret y la perdición.

Sin duda, es la prostituta, el emblema del cine mexicano y con **Santa** (Antonio Moreno, 1931) establece el primer arquetipo de esa mujer de la calle, la suripanta inocente que se mantiene virgen en espíritu, aquella que ha sido

llevada al pecado por una mala jugada del destino y cuya pureza brilla en el fango de la sordidez cotidiana. Lupita Tovar y Esther Fernández protagonistas de las dos primeras versiones sonoras de **Santa**, Marga López en **Salón México** (Emilio Fernández, 1948) Elda Peralta en **Trotacalles** (Matilde Landeta, 1951) o Ninón Sevilla en **Perdida** (Fernando A. Rivero, 1949) y **Aventurera** (Alberto Gout, 1949) representan a la prostituta desventurada por vocación, la mujer devota, abnegada, sentimental y heroica que paga el pecado de su ingenuidad.

Nada arrojaría tanta luz a la oscuridad del México nocturno, como el régimen *Alemanista*: mito histórico de la clandestinidad social en el que la épica prostibularia y el cabaret tanto en la vida real como en el cine, alcanzarían su época de esplendor. *Cinturitas, padrotes, mexican gigolós* y sus inseparables caballitos de batalla: *tanás, pulgas, puchachas, pirujas*, cabareteras, e incluso *lilos* y *putancones*, empiezan a situarse como personajes imprescindibles de una urbe pulsante, como lo aclara un diálogo de **Aventurera** en labios de Andrea Palma: *Aquí no hay jóvenes ni viejos, sino clientes que pagan. Ahora, a sonreír, que para eso te pago.*

A su vez, el cine de pecadoras y rumberas no pudo desligarse de la música, una suerte de comentario social de la época, tesis y premisa de toda cinta del género... *Vende caro tu amor, aventurera y que paguen con brillantes tu pecado*; una suerte de máxima ética, surgido de la inspiración de Lara, que anima a la protagonista para lograr un dramático cambio de actitud, muy opuesto al de su papel de sufrida prostituta en *Perdida*, la mujer vencida por no tener cariño que le diera ilusión, aquella que al fango rodó después que destrozaron su virtud y su honor, como lo indica la canción de Los Panchos...

Sin más preocupaciones inmediatas que el bailar y mover cadenciosamente el cuerpo, Ninón Sevilla, Rosa Carmina de la mano del cineasta Juan Orol y María Antonieta Pons, otra de las musas de éste singular personaje, encarnaron a las rumberas, las frondosas mujeres de caderas anchas y piernas de vértigo, que llevaban el ritmo de la rumba o el mambo en la sangre, en esa comunicación íntima entre música y cuerpo, trasladada al santuario del cabaret.

No obstante, el cine de rumberas, sólo fue una de las vertientes del cine arrabalero, en el que destacaron los intentos del cineasta de culto Juan Orol, por llevar a terrenos de delirio puro, las consecuencias del deseo que inspiran sus heroínas, cuyos cuerpos y miradas provocaban las más bajas pasiones, mientras ruedan cuesta abajo hacia el fango que la sociedad les tiene preparado.

Desde sus inicios, el cine mexicano destapó la cloaca de la prostitución para no cerrarla jamás, sus imágenes de arrabal, sus cabarets y sus aventureras, devoradoras y otras víctimas del pecado, se trastocaron de inmediato en objetos de adoración maldita y popular, hipnotizando a añejos y nuevos cinéfilos y seguidores de un género, inquietante, pulsante y lúbrico.



Santa, Antonio Moreno, 1931, al centro Juan José Martínez Casado y Lupita Tovar.
Colección Filmoteca UNAM.

La sexualidad en el cine, está presente ya desde los orígenes. De ahí provienen sus primeros mitos eróticos, como los de: Emma Padilla, Elena Sánchez Valenzuela y Lupe Vélez, por citar algunos nombres. Sin embargo, la psicología de la moral erótica que devino en represión y en la negación del placer y del cuerpo mismo, puede aplicarse de manera extrema a la literatura de estancillo, las radionovelas, la historieta, los pasquines y revistas eróticas que circulaban de forma clandestina —y que ahora resultan cotidianos en los puestos de periódicos—, las telenovelas y por supuesto todo nuestro cine. Sin duda, la tradición judeocristiana y su mentalidad puritana y autoritaria que niega el erotismo y lo exhibe al mismo tiempo a través de una doble moral, ha sido el eje de buena parte de los argumentos de todo ese imaginario popular de entretenimiento y en particular, la cinematografía nacional.

Según el Catecismo de la Iglesia Católica: *“El placer sexual es moralmente desordenado cuando es buscado por sí mismo, separado de las finalidades de la procreación y de unión”*. Esto lo repiten constantemente los educadores católicos, que como Jesús Kramsky, en el folleto *El culto a la sexualidad* (1993) señala: *“La voluptuosidad o goce de los sentidos por el goce mismo, es el medio ideal para que la sociedad se pierda en la idolatría, en el culto a la sexualidad y los grupos interesados en este empeño no cesarán porque su exaltación irresponsable les proporciona el poder y pingües ganancias”*. La cita que parece remitirse al cine, aparece en *Cómo propagar el Sida. Conservadurismo y sexualidad* de Edgar González Ruiz (Rayuela Editores/ 1994).

Al inicio de la década de los treinta reinaba una atmósfera moralizante. De ahí, el éxito de un filme como **Santa** de Antonio Moreno, que colocaba el dedo en la llaga sobre los universos del pecado y sus consecuencias. No obstante, la película y la circulación cada vez mayor, de materiales impresos y

literarios con temas eróticos —por ejemplo, la revista *Vea* que desde mediados de los treinta apostó por una liberación de la sexualidad— y el posterior impacto —una década después—, del cine cabaretil, de rumberas y pecadoras, trastocó la sexualidad, el erotismo y los ambientes prostibularios en mercancía cultural y en espectáculo popular, aunque la práctica de la prostitución abierta, clandestina o disimulada, seguía manifestándose como un severo problema social, sanitario, económico y moral.

Ello coincidía a su vez, con la transferencia del cine silente al sonoro, mismos que tuvieron un amasiato difícil. El paso de uno al otro, no se dio en buenos términos ya que el cine sonoro fue mal visto o más bien, mal oído por artistas e intelectuales nacionales y extranjeros, incluso, acabaría con las carreras de varias estrellas del cine silente, cuyas tiplisonantes voces contrastaban con la apostura que retrataban en pantalla. Chaplin por ejemplo, decía que “*Asesinaba la gran belleza del silencio*” y el escritor Julio Jiménez Rueda mencionaba el peligro que se cerniría sobre el teatro y lo que podría afectar al idioma español, incluyendo la posibilidad de ser desplazado. No obstante la llegada de **Santa**, la primera cinta mexicana sonorizada sincrónicamente, no sólo abriría una nueva expectativa a nuestro idioma, para tranquilidad de los intelectuales de aquellos años, sino que revolucionaría la industria filmica en nuestro país, concibiendo un arquetipo y un género erótico-sexual-pecaminoso, que a la fecha, continúa en explotación.

Para 1931, no había pasado ni un año aún desde aquella propuesta del escritor Rubén Salazar Mallén para reconocer a la prostitución como un oficio equiparable a cualquier otro, cuando el cine nacional estigmatizaría de por vida a las mujeres de la calle con **Santa**, dirigida por el español Antonio Moreno, aunque ya en 1918 Elena Sánchez Valenzuela había protagonizado la versión silente del relato, inspirada en la inmortal novela de Federico Gamboa. Su premisa: la desventura de cargar a costas con el oficio más antiguo del mundo, el de la jovencita inocente seducida y abandonada orillada al vicio por un mal consejero, un engaño, una decepción amorosa o familiar y cuyo encanto se debe no sólo a la ingenuidad moral del relato o la belleza y gracia de Lupita Tovar, su protagonista, sino a la presencia del sonido sincrónico a cargo de Joselito Rodríguez con el apoyo de su hermano Roberto, quien convertiría a ruidos, efectos, voces, e incluso la canción de Agustín Lara, en un protagonista más, que finalmente se dejaba *oír* en nuestras pantallas sin necesidad de discos, utilizados en anteriores cintas mexicanas como **Dios y ley**

(Guillermo *Indio* Calles, 1929), **El Águila y el nopal/ El águila y la serpiente** (Miguel Contreras Torres, 1929), o **Más fuerte que el deber** (Raphael J. Sevilla, 1930).

En el ocaso de los años veinte, México parecía clausurar por fin la guerra entre la iglesia y el estado que daría pie al sacrificable movimiento cristero, en tanto que los Estados Unidos enfrentaban su peor crisis económica —el tristemente célebre *crack* del 29—. En esa época, los hermanos Rodríguez, cuya familia había emigrado a los Estados Unidos y se dedicaba al negocio de la panadería, realizaban pruebas en los laboratorios de la *Consolidated Films laboratories* en Hollywood, Joselito en el área de electrónica empeñado en construir un aparato de sonido muy ligero y Roberto en fotografía. Finalmente, el 15 de septiembre de 1929 en el cine Electric, el himno nacional mexicano grabado en el compacto invento de Joselito, sonaba tan bien como en los aparatos Western Electric y R.C.A.

No obstante, hacerse cargo del sonido de **Santa** no fue del todo fácil, sin embargo, el sonido, le permitirían a Joselito dar realce a la banda sonora de **Santa** con dirección musical de Miguel Lerdo de Tejada y canciones de Lara. Así, con el tema de *Santa*, Agustín Lara colocaba en labios del ciego *Hipólito*, toda una filosofía prostibularia que se mantendrá a lo largo de los años treinta, para dar un salto cualitativo una década después. Así, el 3 de noviembre de 1931 arrancarían el rodaje de **Santa**, en medio de las protestas de Gandhi frente al gobierno británico, de la muerte del inventor Thomas Alva Edison, del afianzamiento de Hitler en la política de Alemania y de la inauguración del Frontón México, entre otros sucesos de aquel momento. No sólo se importó al director Antonio Moreno galán de estrellas como Greta Garbo, sino a Lupita Tovar en el protagónico y a Donald Reed como *Marcelino* el militar que la seduce. Al reparto se sumaría Juan José Martínez Casado como el torero *Jarameño*, Carlos Orellana en el papel del ciego *Hipólito*, el niño Jorge Peón como *Genarillo*, Mimi Derba como la matrona del prostíbulo, Antonio R. Frausto y Joaquín Busquets como los hermanos de *Santa* que le reclaman sobre las “*Casas puercas*” donde habita y entre los *extras*, puede verse a: Sofía Álvarez como prostituta, Jorge Marrón *Doctor IQ*, y los futuros realizadores: Fernando A. Rivero, Raúl de Anda e incluso el entonces niño Ismael Rodríguez.

Al igual que la novela de Gamboa, la primera parte del filme sitúa la acción en una suerte de paraíso bucólico en el pueblo de Chimalistac en San Ángel donde la joven heroína pierde la virginidad. Lo que sigue, es el descenso

de *Santa* a los infiernos de la urbe metaforizada por el ambiente de la feria; el azar, el destino cruel que se ensaña con la ingenuidad de una joven mancillada. Es decir, la premisa de esa primigenia cinta sonora que a su vez, relata las historias de amor de *Santa*, primero con el militar y más tarde con un torero y el ciego que la ama desde su mundo de oscuridad, todo ello en un ambiente melodramático y naturalista por igual (las escenas del burdel resultan soberbiamente realistas), no sólo trastocó la industria de cine en México debido a su éxito taquillero, sino que impondría el estereotipo de un cine tan lúdico como moralista con las desventuras de esa joven enfrentada a la vorágine del mundo.

La obra literaria de Gamboa reflejaba claras preocupaciones sociales, describiendo la miseria y los peligros de niños y jovencitas de sectores sociales desprotegidos. Podía leerse entre líneas, que el abandono, la pobreza, la falta de oportunidades y la carga de preceptos morales muy arraigados, traían como consecuencia: criminalidad y/o la pérdida de la inocencia. En cambio, en el cine, estos relatos de amor y dolor como exploración de una moral pública y privada, trazarían extraños y fascinantes caminos de expiación, delirio y gozo.

Santa (Norman Foster, 1943)
Esther Fernández
Colección Filmoteca UNAM.



VARIANTES DE SANTA Y LA MANCHA DE SANGRE



Distinto amanecer (Julio Bracho, 1943) Paco Fuentes y Andrea Palma.
Colección Filмотeca UNAM.

En 1933, dos años después del estreno de **Santa**, el realizador Arcady Boytler cineasta de origen ruso, codirigiría junto con Raphael J. Sevilla, una variante del tema de la joven iniciada en el oficio del sexo: **La mujer del puerto**, un instantáneo clásico que supo darle la vuelta al tema de la mujer seducida, abandonada y prostituida, protagonizada por una enigmática y melancólica Andrea Palma.

Más tarde, la propia Andrea Palma será la protagonista de **Distinto amanecer** (1943) de Julio Bracho y su curiosa anécdota, centrada en el triángulo amoroso formado por una *fichera* casada con un escritor fracasado y un líder sindical, todos, ex compañeros de lucha universitaria. La protagonista en el papel de *Julieta*, asiste al cabaret como una forma de equilibrar la economía familiar —vive con ella y su marido, su hermanito (Narciso Busquets)— y más tarde asesina a un matón para salvar a su antiguo amado, a quien abandona para quedarse finalmente con su esposo. En cambio, en **Naná** de Celestino Gorostiza —también de 1943—, inspirada en la novela naturalista de Emile Zolá, la protagonista encarnada por la sensual y atractiva Lupe Vélez, se convierte en prostituta luego de iniciarse como sirvienta de un burdel para mantener a su pequeño hijo, lo que le lleva a convertirse en cupletista con una larga lista de admiradores y amantes, aunque termina en la miseria, su hijo muerto de viruela y ella, la puta de buen corazón, acosada y humillada por los niños que la ven como una indigente.

Es decir, el fantasma de **Santa** va a deambular en el cine prostibulario de los años cuarenta y cincuenta. De ahí, la insistencia de repetir la trama en una segunda versión dedicada al personaje, interpretada por la bella Esther Fernández bajo la dirección del estadounidense Norman Foster. Curiosamente, a diferencia del filme de 1931, Esta **Santa** de 1943, enfatiza en las coincidencias del destino que unen a la joven ingenua con la matrona del burdel en el que acabará más adelante, por encima de la trama de seducción y abandono y la caída moral del personaje. Desde el inicio mismo, *Santa* es colocada en el prostíbulo de *Doña Elvira* (Fanny Schiller), donde recuerda la manera en que conoció a ésta y a su administradora *Pepa* (la infaltable Emma Roldán), quienes al pasear en coche tienen un accidente provocado por el caballo de su pretendiente *Marcelino* (Víctor Manuel Mendoza); responsable de seducirla, embarazarla para después huir. Así: después de ser atendidas por la ingenua *Santa*, *Doña Elvira*, le entrega una tarjeta “*Por si se le ofrece alguna día*”.

Más interesante aún, es que la **Santa** de Foster, no parece una desdichada sino que se divierte con sus compañeras del burdel —entre ellas, Stella Inda y Carolina Barret—, bailando flamenco, cantando, tomando clases de modales o eligiendo clientes atractivos, en una obra filmada con un gran sentido de la puesta en escena, la dirección de actores y enfatizando en una fotografía expresionista a cargo de Agustín Martínez Solares. En ese sentido, ésta **Santa**, resulta mucho más satisfactoria y audaz que la segunda versión de **La mujer del puerto**

dirigida en 1949 por Emilio Gómez Muriel, con María Antonieta Pons y Víctor Junco, que a pesar de variar la situación convirtiendo a la lánguida prostituta portuaria que interpretó Andrea Palma, en una vivaz bailarina de rumba que también se prostituye, pero que al saberse enamorada de su hermano, se suicida.

Otra atractiva variante de **Santa** es **Las abandonadas** (1944) de Emilio Fernández, con Dolores del Río, una joven engañada por un hombre casado llamado *Julio Cortázar* (Víctor Junco), a quien cree su esposo al término de la Revolución y es por ello arrojada a la calle por sus padres al quedar embarazada. *Margarita*, la protagonista, tiene a su hijo, *Margarito* (Joaquín Roche Jr., de niño, Jorge B. Landeta de adolescente y Víctor Junco de adulto) al tiempo que trabaja en el burdel de la francesa *Ninón* (Maruja Grifell). No obstante, su vida cambia cuando llega al prostíbulo el *General Juan Gómez* (Pedro Armendáriz), quien la hace su amante y la instala en una residencia y más tarde le pide matrimonio y ella le confiesa que tiene un hijo al cuidado de una amiga y una nana (Eva Martino y Lupe Inclán), asunto que *Juan* conoce. Sin embargo, cuando todo parece destinado a la dicha de la protagonista y después de asistir al Teatro a ver a María Conesa, *Juan* es detenido y acusado de pertenecer a la *Banda del automóvil gris* y muerto a tiros al tratar de escapar. En realidad se trata de un impostor y *Margarita* cae de nuevo a lo más bajo, en prostíbulos de quinta, mientras su hijo crece y ella, al verlo que tiene un buen porvenir, decide renunciar a él. La secuencia final es antológica cuando *Margarito*, convertido en próspero abogado y orador, le ofrece una limosna a esa anciana miserable que en realidad se trata de su madre.

En contraste con los relatos citados, incluso algunos posteriores como **Trotacalles** (1951) de Matilde Landeta, sobre un grupo de solidarias prostitutas que hacen frente a clientes abusadores, padrotes abusivos, o afrontan la enfermedad mortal de una de ellas (Isabela Corona), en un ambiente triste y sensible, en que incluso tiene cabida una elegante señora casada (Miroslava), cuyas infidelidades la convierten finalmente en otra mujer del oficio. O aquellas notables imágenes de prostitutas de barrio, surgidas de **Crimen y castigo** (1950) de Fernando de Fuentes, con Roberto Cañedo como asesino de una usurera y Lilia Prado con falda de satín brillante, obligada por la esposa de su anciano y borracho padre a prostituirse en las calles para mantener a la familia, destaca en la década de los treinta una obra insólita como **La mancha de sangre**, filme que fractura todos los esquemas del cliché de **Santa** que surcaron la pantalla por más de tres décadas.

Del mismo modo que existe un cine de *culto* nacional, un cine de arraigo colectivo y popular, al mismo tiempo cohabita con éste, un cine estigmatizado, un cine *maldito* que despierta reacciones encontradas, odios, pasiones, euforia o silencio. Un cine condenado y execrable, que estorba e incluso, consigue irritar a la censura, tal es el caso de una de las joyas de nuestra cinematografía, mutilada por las autoridades y censores de su tiempo. Una película que parecía extraviada, realizada en 1937 por Adolfo Fito Best Maugard.

Estrenada seis años después de su realización, el 25 de junio de 1943 en el Cine *Politeama* donde se mantuvo a lo largo de cuatro semanas, para desaparecer por más de medio siglo, **La mancha de sangre** de un cineasta de enorme sensibilidad como lo era Best Maugard (Ciudad de México, 11 de junio 1891-Atenas, Grecia, 25 de agosto 1964). Además de espléndido pintor, escritor, artista plástico, promotor de la cultura nacional y consumado *dandy*, Best Maugard, miembro fundador de la Unión de Directores Cinematográficos de México en 1936, era un acucioso observador de las personas y los ambientes. Concibió un método de dibujo para los jóvenes estudiantes de educación primaria en los años del *Vasconcelismo*, el *Método Best* que se utilizó entre 1921 y 1923. Amigo de personalidades como: Miguel *El Chamaco* Covarrubias, Dolores del Río, Ernesto *El Chango* García Cabral, Roberto Montenegro, Rufino Tamayo, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Frida Kahlo, entre otros. Fue autor del montaje del *Ballet Mexicano* que preparó para Ana Pawlova y la puesta en escena *Noche Mexicana* montada en Chapultepec y en el Teatro Arbeu.

A Best Maugard se le encomendó supervisar el rodaje de ¡Que viva México! (1931) a cargo del ruso Sergei Eisenstein, pero en realidad lo asesoró y defendió. De esta experiencia, concibe el innovador cortometraje documental **Humanidad** (1934) patrocinado por la Beneficencia Pública escrito por Miguel Ruiz y que ahondaba en elemento característico a Best Maugard: el verismo, con la presencia de Esther Fernández, Elena Garro y el propio guionista, filmado en instituciones como las de la Escuela Vocacional de la Beneficencia Pública y la Escuela de Ciegos y Sordomudos. **La mancha de sangre** fue su único largometraje: una indiscutible obra maestra de nuestro cine.

La leyenda de este relato que traslada con fidelidad el ambiente prostibulario y cabaretil de los años treinta a la pantalla, creció de tal forma que se convirtió en una de las cintas más buscadas por la Fimoteca de la UNAM. Su localización prácticamente fortuita en 1994, permitió la exhibición de un



La mancha de sangre
(Adolfo Best Maugard, 1937)
Stella Inda.
Colección Filmoteca UNAM.

filme mitológico del que sólo se conocían referencias, a partir de una labor de restauración en la que faltaba por desgracia el rollo 6 de sonido y el rollo 9 y final de imagen. De hecho, por iniciativa del biólogo Iván Trujillo, en ese entonces, Director de la Filmoteca de la UNAM, se contactó con personas sordomudas que pudiera leer los diálogos y fue justo una trabajadora sordomuda de la institución, Bertha Zamudio —que aprendió hablar, por cierto—, quien junto con su marido, ayudaron a completar los diálogos.

Todo surgió a partir de una llamada que Iván Trujillo recibió de Ignacio Durán Loera, Director General de Imcine, en la que le comentaba que haciendo limpieza en una de las bodegas de los Estudios Churubusco, unos trabajadores habían tropezado con centenares de latas oxidadas que contenían rollos de nitrato de celulosa y que si les interesaba, las ponían a su disposición. Francisco Gaytán, Subdirector Técnico de la Filmoteca, en su intento por clasificar el cúmulo de latas, advirtió que en algunas de ellas se encontraba escrita la palabra *La mancha* y supuso que podría tratarse precisamente de la película **La mancha de sangre**, que había sufrido los embestidas de la censura. En este

caso, la casualidad y la suerte, se combinaron para dar pie a uno de los hallazgos y descubrimientos más célebres que la Filmoteca de la UNAM consiguió y con tal fortuna, que pudieron reestrenarla con la participación de la propia Stella Inda, protagonista principal del filme.

Habría que recordar que justo en la década de los treinta, surgen algunos grandes antecedentes de un cine erótico mexicano que se aprecia de manera contundente en **La mancha de sangre**, no sólo por sus atrevidas escenas prohibidas en su momento, sino por su interés en temas como la liberación de la carne y la sensualidad. Lo curioso, es que después de esta película, el énfasis en lo pecaminoso y lo sensual no apostó por el desenfado, por el contrario, se desplazó hacia el melodrama. Por cierto, en **La Zandunga** de Fernando de Fuentes, realizada el mismo año de 1937 y protagonizada por la potosina Lupe Vélez, diva latina en Hollywood en aquella época, tiene lugar una escena insólita durante los preparativos de la boda de *Marilú* que encarnaba María Luisa Zea. Las mujeres la llevan al río para bañarla y ahí, ensalzan su cuerpo desnudo. De hecho, se alcanza a ver de manera fugaz las nalgas y un seno de la bellísima actriz nacida en la Ciudad de México hacia 1913.

¿Pero que hace diferente a la película de Best Maugard, comparada con las obras de su época? En ella, las *muchachas* de un cabaret llamado precisamente *La mancha de sangre*, se alejan del arquetipo tradicional impuesto por **Santa**. En contraste con la heroína seducida y abandonada inspirada en la novela de Federico Gamboa, las prostitutas de **La mancha de sangre**, ejercen con placer un oficio como cualquier otro. Lo curioso, es que, en esa época, existía el “*código de recomendaciones*” de la Legión Mexicana de la Decencia impulsada por los Caballeros de Colón que había logrado tener influencia en la formación de opinión del público católico, de tal modo, que podían presionar y denunciar de manera directa la exhibición de películas ante el Departamento de Censura. De hecho, este reglamento profundizaba e iba mucho más allá que el de los supervisores oficiales. Entre otras sugerencias, contenía las siguientes: “*Esta prohibido cualquier movimiento oscilatorio de senos, así como el contoneo del cuerpo sin mover los pies. Se debe renunciar a las escenas que contengan desnudez y la semidesnudez sólo se permitirá siempre que sea esencial a la trama y en tal caso la actitud y postura mostrada deberá ser discreta y artística*”.

Lo primero que llama la atención de **La mancha de sangre**, no es tanto lo adelantado de su técnica, incluyendo algunos interesantes aunque primitivos *travellings* sobre una barra de cantina y sus movimientos cámara en mano,

sus crudas escenas naturalistas de desborde sexual, o su insólito desnudo manejado con inteligencia y sin mojigatería alguna, sino el tratamiento argumental que Maugard y su guionista Miguel Ruiz Moncada ofrecen en una historia ingenua en apariencia. Lejos de los azotes dramáticos de **Santa**, o de **La mujer del puerto**, inmersas en situaciones trágicas del destino, *Camelia*, interpretada por una muy joven Stella Inda —Stela Inda en los créditos—, al igual que sus compañeras del prostíbulo-cabaret *La mancha de sangre*, disfrutaban sin lamentaciones su trabajo y se solidarizan en su labor, al tiempo que pueden beber un ponche de granada o un anís.

Ese desparpajo implícito del relato y que abarca el título mismo, en clara alegoría a la rotura del himen, se inicia desde la primera secuencia, aquella en la que una de las prostitutas enseña generosamente sus amplios muslos para mostrar el moretón producto de una riña. Y sobre todo, en la escena en donde la protagonista se pasea en bragas de seda y bata transparente dentro de su recámara donde se mira en el espejo del tocador, o sacude con un plumero su vivienda, como antítesis de las oscuras habitaciones de perdición de las rameritas observadas por nuestro cine. El filme inicia con imágenes del México nocturno y cosmopolita de entonces, incluso se aprecia la marquesina del recién inaugurado Cine Alameda. Para pasar al interior del cabaret en donde resulta evidente que la mayoría son actores no profesionales y cabareteras verdaderas que intentan eludir la cámara.

La mancha de sangre, es sin duda una obra que se anticipó a sus contemporáneas y que ejemplifica acerca de un cine prácticamente experimental y de clara vocación realista-naturalista. De ahí, por ejemplo, que el realizador evite el turismo folclórico del tema, e intente rastrear en la topografía del arrabal y el barrio mexicano, incluyendo a los curiosos personajes aledaños al cabaret, como lo eran los boleadores de zapatos, los ladrones que revisan el botín oculto en un paliacate, la vendedora de tortas —la célebre actriz secundaria de nuestro cine, Leonor Gómez—, el hombre de los “*toques*” (eléctricos), la comerciante de esencias e implementos femeninos y por supuesto, los *padrotes* explotadores y los obreros como consumidores de esa mercancía carnal. Además de que Best Maugard tuvo el tino de ambientar su película en cabarets auténticos como lo era el *Leda* y con verdaderas mujeres del oficio, otorgándole una atmósfera muy verosímil.

La historia de *Camelia*, una *fichera*, a la que maneja un *cinturita* cínico y violento, *Gastón* (Heriberto G. Batemberg), que inicia una relación amorosa

con *Guillermo*, un joven ingenuo (José Casal), enredado con unos delincuentes, —entre ellos, los actores Diego G. Villalobos y Manuel Dondé, como *El Príncipe*—, deja de lado la trama convencional y previsible, mostrando así, a un cineasta inspirado con una obra hiperrealista, censurada por razones evidentes y cuya música original de José Gamboa Ceballos tiene un peso pertinaz, en un filme, en el que la crítica se volcó en elogios a partir de su estreno.

Los notables cinefotógrafos Agustín Jiménez y Ross Fisher fueron los encargados de crear la atmósfera visual y el actor Luis G. Barreiro aparece en créditos como Director de diálogos. Se habla de la *Reservada*, en referencia a la policía secreta del Distrito Federal y existe asimismo, una alusión a un personaje lésbico: la joven de cabello muy corto que le pide un baile a la protagonista: “*Gracias. No fumo*”, le contesta ella, en un filme del que se dice, aparecían escenas de hombres y mujeres bailando desnudos y con el que la bella actriz oriunda de Pátzcuaro, Michoacán, María Soledad García Corona, fue bautizada por Best Maugard como *Stella Inda*.

Por cierto, la célebre secuencia del desnudo se inicia en una recámara, donde conviven varias de las cabareteras con el explotador de *Camelia* y sus amigos. Éste, alcoholizado, le comenta a una de las jóvenes: “*Hazme la dancita aquella, para que estos amigos aquí, se den un ligero quemón*”. La muchacha se despoja de su vestido largo de seda y queda totalmente desnuda. El actor José Elías Moreno, entonces un *extra*, le arroja un largo velo que ella utiliza para agregarle un toque sensual a su baile. Sin falso pudor, la cámara capta el cuerpo completo en una toma muy cercana que evita ocultar su genitalidad, más aún cuando uno de los hombres le quita el velo, en una escena en la que se aprecia en sobre impresión los rostros extasiados y sorprendidos de hombres y mujeres y se escuchan los acordes de Gamboa Ceballos.

“Es posible apreciar la espléndida atmósfera: son realmente los cabarets (la mayor parte de la película se hizo en el célebre Leda) de la ciudad de México y por lo tanto su sociedad y su clima cultural. Fito Best Maugard, además de espléndido pintor solitario y de dandy sin paralelo (el otro sería quizá Archibaldo Burns), era un observador de gentes y ambientes notable. Para no hablar de su enorme sentido cinematográfico. Si la historia es convencional y prototípica, no lo son los detalles geniales que abundan dentro de ella. Los bailes “raspados” no los ha vuelto a hacer nunca el cine mexicano... los detalles de ruptura suponen una concepción

muy moderna del relato en imágenes (cuando Camelia enseña a su joven galán el nido de sus futuros amores, suena una música nupcial, repentinamente cortada por una imagen del Sagrado Corazón)...” —Tomás Pérez Turrent, Periódico El Universal—.

“Best Maugard ha captado una forma capitalina de vestir, de hablar, incluso de bailar. En ese sentido, **La mancha de sangre** es un testimonio fascinante —y tal vez único en el cine—, de cómo era la vida nocturna en la ciudad de México de los años treinta... Fue considerada por Capistrán Garza —y las autoridades censoras— como “inadmisible desde el punto de vista moral”. Y es que sus cabareterasson las más desenvueltas y libres de culpa en la historia del cine nacional. Desmintiendo una larga tradición melodramática, Camelia vive su vida sin preocupaciones de pecado, ni deseos de redención, por lo tanto, no es castigada con enfermedades incurables, ni salvada del vicio por un hombre de bien...” —Leonardo García Tsao, Crónica Dominical, 24 de julio de 1994—.

“El número fuerte de la película es un baile que ejecuta una joven totalmente desnuda, mal tapada con una gasa; es el desnudo integral más prolongado (y uno de los más bellos) anterior a los años setenta. Pero la estrella real de la película es el Club Leda, tan elogiado por Novo y tan vituperado por Spota; el mismo Leda de de rompe y rasga que se volvió centro de reunión de una intelectualidad con nostalgia del lodo, donde Carlos Fuentes estuvo a punto de sucumbir en una paliza por defender a una Pita Amor que insistía en bailar desnuda sobre una mesa. Pues gracias a **La mancha de sangre**, ahí está ese inmenso galerón con barra, reservados, gabinetes, pista de baile y Gamboa Ceballos y su orquesta al fondo...se adelantó una década a los empeños de Emilio Fernández en **Salón México** y Roberto Gavaldón en **Han matado a Tongolele**, ambientada en el Follies, por documentar la sensualidad como una emanación de los espacios urbanos...” —Gustavo García, Periódico El Financiero—.

“**La mancha de sangre** es, de muchas maneras, una cinta neorrealista. Su influencia primordial está en el menospreciado realismo documental mexicano que tan buenos resultados dio durante la Revolución. Ese realismo fue asimilado por Best Maugard de forma plástica: jamás maquilla escenarios ni situacio-



La mancha de sangre (Adolfo Best Maugard, 1937) Stella Inda.
Colección Filmoteca UNAM.

nes: deja fluir la acción con un estilo cercano a la casualidad, sin énfasis en nada particular, excepto, claro está, la historia de amor central. Su neorrealismo es un simple espacio: el cabaret. Sólo existe ese microcosmos profusamente detallado...Un neorrealismo argumental: anécdota reducida al mínimo, sólo para darle fluidez a las acciones; un neorrealismo dramático: no hay conflicto de ningún tipo...un neorrealismo erótico: la belleza es presentada convulsionadamente y como algo cotidiano, sin afeites...—José Felipe Coria, Periódico *El Financiero*, 12 de julio de 1994—.

“Stella Inda es en *La mancha de sangre*, la prostituta verdaderamente irrecuperable: la ramera gozosa que el público mexicano no había jamás vislumbrado cabalmente ni en ese icono prostibulario que fue *Santa* ni en el alma rumbera y canalla de *Aventurera*. Por su oscura mitología, la prostituta Camelia fue una pesadilla proletaria para la mitomanía moral de la buena fami-

lia mexicana... Sorprende la libertad formal de la cinta en el manejo de la cámara, en los travellings, y en el juego de sobreimpresiones que combina atmósferas oníricas con otras de realismo tan intenso que parecen evocar imágenes de Casasola de los prostíbulos de la época. La fotografía de Ross Fisher y Agustín Jiménez, ajena por completo a la tentación del lienzo pintoresco, ensaya coreografías de cine de arte francés de los años 20..." —Carlos Bonfil, Periódico *La Jornada*—.

"La escena más bella es interiorista-cotidiana; ante el espejo, dentro del cobijo impúdico de su alcoba, con parafernalia impresionista de ramera enamorada (calzones brillosos, medias semioscuras, lazo-diadema, transparente bata riveteada de peluche. Tocador de luna redonda, muñecas, fotos del recuerdo, lata de crema Teatrical), cual tributo a las antiguas divas vaporosas, Camelia cigarrillo en dedo, sacude con un plumero, echa la basura abarrida bajo la cama, corre a la visita indeseada, recoge los vasos usados y planta un besote a la foto de su amado; pronto allí mismo, en una traslación semionírica a lo **Fiebre de Delluc** (1921) revisada por Boytler (**La mujer del puerto**, 1933) y transfigurada por Resnais (**El año pasado en Marienbad**, 1961), entre una efigie de perrito y un cuadro del Sagrado Corazón, ella verá en el espejo la imagen de su amado ausente... Película idéntica y distinta, mítica y desmitificada, decepcionante y aún fascinadora. Pero sobre todo, la película más inocente de los 30s nacionales..." —Jorge Ayala Blanco, Periódico *El Financiero*, 13 de julio de 1994—.



El ceniciento (Gilberto Martínez Solares, 1951). Armida Herrera como *La Caramba*.
Colección Filmoteca UNAM.

EL ALEMANISMO SEXENIO INDISPENSABLE

En la segunda mitad de la década de los cuarenta, México se enfrentaba a una encrucijada. Un país de amplia tradición rural documentada por el cine desde sus *Ranchos grandes* a las épicas campesinas que propuso *El Indio* Fernández, se transformaba y se decidía por un cambio cosmopolita. Tocaba a Miguel Alemán Valdés abanderar una nueva nación y un nuevo partido —en apariencia—. Con él, quedaba atrás el Partido de la Revolución Mexicana (PRM) y a su vez, con él surgía el “nuevo” Partido Revolucionario Institucional (PRI). Ello ocurría pocos meses antes de que el ingeniero Guillermo González Camarena inaugurara en nuestro país la primera planta transmisora de radio y televisión para apoyar de manera indirecta ese México moderno.

Del “*Cachorro de la Revolución*” como se le llamaba en las sobremesas, se decía que conocía los anhelos de una familia decente y pobre. Que había forjado su voluntad en las virtudes de superación del estudiante escaso de recursos económicos y que su trayectoria política era el resultado de “*una clara inteligencia y de una ágil decisión*”. Un hombre que por su origen y formación se “*hallaba empapado de las más entrañables esencias de la mexicanidad*”. Y en cuyo discurso de toma de posesión a la presidencia aclaraba que: “*La moral es un patrimonio del pueblo tan importante como la riqueza material... Los funcionarios serán los primeros en el cumplimiento de estos propósitos*”...

...Sin duda el periodo presidencial del licenciado Alemán fue uno de los grandes momentos de transición en la vida pública de México. Como nunca, fueron inauguradas obras de servicio y bienestar social. Se crearon nuevas avenidas, carreteras, puentes, hospitales, multifamiliares; incluso la mismísima Ciudad Universitaria y en el discurso inaugural de la UNAM el presidente Alemán declaraba: “*La preparación profesional y: la reputación de que gozan los arquitectos, ingenieros y constructores a quienes se confiaron estas obras aseguran la*

solidez de estas construcciones que forman la Ciudad Universitaria de la ciudad de México y se manifiesta en la armonía, el carácter y la originalidad de su conjunto, así como en lo adecuado de cada edificio para lo que ha de servir. El Gobierno de la República no ha escatimado medios económicos para crear, en lo que era un páramo, un centro de cultura que mucho nos satisface qué propios y extraños comprendan y elogien. Pero así hubiéramos levantado muros de grueso mármol y tendido sobre ellos techos de oro, nada de lo que constituye el propósito del Gobierno se hubiera logrado si a tanta magnificencia no correspondiese, superándola, el espíritu universitario verdadero. Este espíritu es la ruta moral que marca nuestro pueblo...”.

...Incluso, el cine, durante su mandato, gozó de una etapa fecunda quizá la mejor de su existencia. No obstante, ese periodo político que dio apertura asimismo a una vida nocturna con todas las ventajas y riesgos que ello implicaba, apoyó de alguna manera la entrada a los capitales extranjeros, el desarrollo de la industria, el saqueo de recursos naturales y fomentó la corrupción. No en balde, al paso de los años, el cine y la literatura continúan evocando su magnificencia y su ambigüedad.

Ahí está por ejemplo el caso de la película **Mariana, Mariana** (1986) de Alberto Isaac que debió dirigir José El Perro Estrada quien murió un par de días antes de iniciar el rodaje de una cinta que intentaba retratar sin piedad la época *Alemanista* según la extraordinaria novela de José Emilio Pacheco, **Las batallas en el desierto** (1980) y que en uno de sus pasajes dice: “*Era el mundo antiguo. Los mayores se quejaban de la inflación, los cambios, el tránsito, la inmoralidad, el ruido, la delincuencia, el exceso de gente, la mendicidad, los extranjeros, la corrupción...*”. O de manera más reciente el caso de **La ley de Herodes** (1999) de Luis Estrada, filme que narra en tono de feroz sarcasmo político la historia de un timorato militante priísta elegido para ocupar de manera interina la presidencia municipal de una pinchurriente comunidad rural hacia 1949. La película sirve de pretexto a Estrada para internarse en los pueblos perdidos que mostró Emilio Fernández en **Río escondido** (1947), hambrientos de cultura y educación, o Roberto Gavaldón en **Rosaura Castro** (1950), en una etapa de “*paz, modernidad y justicia social*”, que se resuelve bajo el amparo de la Constitución y la violencia.

El sexenio *Alemanista* aparece justo en la época de la posguerra que colocaba a los Estados Unidos como los únicos vencedores. Una nación que aprobaba la contratación de sesenta mil braceros para trabajar en temporadas agrícolas y cuyo presidente Harry S. Truman, responsable de las bombas atómi-

cas en Hiroshima y Nagasaki visitaba nuestro país al tiempo que el famoso torero Manuel Rodríguez *Manolete*, fallecía en Linares de una cornada y en cambio, Agustín Lara causaba revuelo no sólo con sus canciones, sino debido a su matrimonio con María Félix.

El gobierno del flamante presidente Miguel Alemán empezaba el proyecto de mudanza de edificios públicos. Se iniciaban los trabajos de remodelación en una finca allá por Chapultepec llamada Los Pinos para convertirla en la sede de la residencia oficial del mandatario en lugar de Palacio Nacional. La Secretaría de Educación Pública ocupaba la manzana que forman las calles de Brasil, Argentina, Venezuela y Luis González Obregón y La Universidad Nacional Autónoma de México iniciaba el proceso de búsqueda de sus terrenos para construir lo que hoy conocemos como Ciudad Universitaria al sur de la ciudad.

Las voces de Pedro de Lille, de Manuel Bernal y del bachiller Álvaro Gálvez y Fuentes se escuchaban en la radio y se acuñaban nuevas monedas de uno y cinco pesos de plata pura con las efigies de José María Morelos y Pavón y el emperador Cuauhtémoc. En aquel sexenio, no sólo se escuchaban el sonido de las monedas de plata: en la radio sonaba *Flor de Azalea*, tema musical del filme **Algo flota sobre el agua** (1947) de Alfredo B. Crevenna y Germán Valdés *Tin Tan* interpretaba con su particular estilo la canción *Bonita* de Luis Arcaraz en **Música poeta y loco** (1947) de Humberto Gómez Landero. A su vez, Gilberto Martínez Solares interesado en ese curioso *pachuquillo* lo iba a ver actuar en el cabaret *El Patio* y tal vez en algún intermedio seguramente entre *Bloody Marys*, u otra bebida, le proponía filmar una película que después se llamaría **Calabacitas tiernas** (1948).

Habría que imaginar a esa Ciudad de México hace más de setenta años que empezaba a desbordarse y que era el centro de atracción de todo el país. Los barrios bajos donde sucedían las sórdidas desventuras de Pedro Infante allá por los rumbos de **Nosotros los pobres**. La ciudad elegante y el ambiente *cosmopolita* de María Félix y Arturo de Córdova. Y también, los escenarios de arrabal, extraños y sensuales de **Gángsters contra charros**, así como de aquellas mujeres **Víctimas del pecado** como Ninón Sevilla, la preciosa Emilia Guiú en **Pecadora** o María Antonieta Pons en **La sin ventura**, sin faltar los ajetreos de tránsito y las protestas sindicales de aquellos que gritaban “**Esquina bajan...**”.

Una urbe enrarecida que iba creciendo de forma desmesurada bajo la mano firme de Miguel Alemán que impulsaba al país y fomentaba la explosión de sensualidad en un México sitiado por la noche. En 1949, por ejemplo,

Alemán inauguraba el segundo tramo de la Avenida Chapultepec y a su vez, Centros Femeninos de trabajo en “*el alegre pueblecito de Tláhuac*”, el puente de Avenida Insurgentes, la Calzada de Guadalupe y la Clínica 3 del IMSS en Avenida del Trabajo. “*El señor presidente de la República en un acto más de su gobierno, fortalece la seguridad social consciente de sus beneficios y con un hondo sentido humano...*”, subrayaba la prensa.

Es cierto que el cine se convirtió en un reflejo de la época y que varias cintas de entonces capturaron la esencia misma del *Alemanismo*; no obstante, justo una película de esos años puede considerarse como la obra maestra que retrató con ácida crítica los cambios de ese México cosmopolita. Es el caso de **Una familia de tantas** (1948) de Alejandro Galindo con un Fernando Soler excelso que encarnaba la mentalidad represora y autoritaria en su papel de *don Rodrigo Cataño*, el jefe de familia con sus costumbres porfirianas y en el otro extremo, David Silva como *Roberto del Hierro*, un entusiasta vendedor de artículos electrodomésticos que representaba con inteligencia y sencillez la modernidad *Alemanista*.

Muchas otras películas mostraron el desarrollo del régimen incluyendo el empoderamiento femenino de ese momento; recuérdese que en ese sexenio se logró el voto para la mujer—. Así, una comedia mundana como **Nosotras las taquígrafas** (1950) de Emilio Gómez Muriel, recuperaba en parte para David Silva su papel de *Roberto del Hierro*, como un agente de ventas que colocaba un gran pedido de máquinas de escribir y de paso, enamoraba a la secretaria que encarnaba Alma Rosa Aguirre en las oficinas de centenares de burócratas en el edificio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación en Avenida Pino Suárez No. 2. En cambio, **Anillo de compromiso** (1951) del propio Gómez Muriel, era una suerte de sórdida continuación de **Una familia de tantas** con los mismos David Silva y Martha Roth en el papel de un joven matrimonio que poco a poco va cayendo en la miseria y el desamor en una ciudad de México tendiente a la modernidad, en una época en la que se anunciaban camisas “*Society*”, “*Avena Quaker Oats*”, o la “*Nueva y más espumosa, crema dental Pepsodent*”.

Para 1953, Miguel Alemán era ya el “*ex presidente*”. Sin embargo, antes de abandonar la silla presidencial, había dejado inaugurando un impresionante conjunto habitacional: los multifamiliares *Benito Juárez* en septiembre de 1952, muy similares a los multifamiliares *Miguel Alemán* —faltaba más—, lo que coincidía, con un despunte en la producción agrícola y con el informe

del Banco de México, centrado en el predominio de las inversiones extranjeras en nuestro país, equivalentes a 111.5 millones de pesos de los cuales, la mayoría era dinero estadounidense en una etapa de supuesta bonanza. El presidente entrante, Adolfo Ruiz Cortinez, en la toma de posesión de su mandato aclaraba: “*Debemos unirnos todos, liquidando diferencias y partidismos, para trabajar por la prosperidad nacional y continuar disfrutando del régimen de paz, trabajo y justicia que nos dio la Revolución Mexicana...*”.

En efecto, México parecía ascender en la escala social y el cine nacional de manera simultánea reflejó esa impresión. Es decir, se abandonaba la provincia para descubrir los matices de una ciudad en constante movimiento. El cine retrataba ese pulso urbano y ese cambio de actitud: una mentalidad “*moderna*”, que incluía ciertos visos de igualdad entre los sexos y el ideal de una



Escena no incluida de *Del rancho a la televisión* (Ismael Rodríguez, 1952) Pepe Ruiz Vélez de anteojos, Eufrosina García *La Flaca*, Carlota Solares, Gloria Alonso y Chela Campos. Colección Filmoteca UNAM.

movilización social ante todo. Una escalada social, que era tema del cine, los *monitos* de historieta, como la célebre saga de *La familia Burrón* creada por Gabriel Vargas, así como de la publicidad misma. Era el tiempo de comprar en *Sears*, de ingresar a ese régimen moderno de pagos a plazos y a su vez, de acceder a las ventajas de los aparatos electrodomésticos; los mismos que habían convencido a patriarcas testarudos como don Fernando Soler en **Una familia de tantas** y que era uno de los tópicos de **Los Fernández de Peralvillo** (1953) del propio Alejandro Galindo cuya escena de apertura ocurría justo en los multifamiliares *Miguel Alemán*. Incluso, la mujer, personaje importantísimo de esa nueva clase media en ascenso, tuvo la oportunidad de competir en equilibrio, en aquella sociedad moderna y tolerante en apariencia.

Este mundo en que vivimos o **Los Fernández de Peralvillo**, era una continuación de los temas urbanos del sexenio *Alemanista* que acaba de finalizar. Aquí, Víctor Parra, en el papel de *Mario Fernández* acompañado de figuras prestigiosas como el propio David Silva, Sara García, Andrés Soler, Salvador Quiroz, o Adalberto Martínez *Resortes* en un estupendo papel “*especial*” como el borrachín del barrio, o la voz de la conciencia, se convierte en el protagonista de una historia de arribismo social: la de un hombre humilde, que llega a amasar una fortuna y poder de manera ilegal y cuya caída será terrible. La capital era el gran oasis: sensualidad nocturna, abundancia, trabajo, modernas avenidas y edificios; un espejismo para una enorme masa de inmigrantes que emprendían el peregrinaje de sus pueblos y rancherías a ese universo urbano de ensoñación que el mito *Alemanista* concibió y en donde el cabaret y su México nocturno, se trastocó en el mejor sinónimo del pecado.

LAS DIOSAS NOCTURNAS. CABARET
Y PECADO AÑOS CUARENTA Y CINCUENTA



Las abandonadas (Emilio Fernández, 1944) Dolores del Río. Colección Filmoteca UNAM.

La urbe que se abría paso no sólo hacia la renovación, sino a una explosión de los sentidos, en medio de regocijo nocturno, enfermedades venéreas, lupanares y cabarets, tal y como lo muestra el montaje paralelo de un filme insólito como **Salón México** (1948). Aquí, su realizador Emilio *El Indio* Fernández, alterna por igual la ceremonia de *El Grito* de Independencia que lleva a cabo el Presidente Miguel Alemán en un Zócalo capitalino a reventar de ciudadanos y la imagen de los hoteles de paso que exudan violencia y secreciones corporales. Sin faltar por supuesto, la agitada carrera que inicia Marga López —la protagonista—, una pecadora heroica de alma higienizada, por calles humeantes y proletarias repletas de prostitutas en las esquinas tal y como medio siglo después lo mostraría Jorge Fons en **El callejón de los milagros** (1994), o como le sucede a la misma Marga en **De carne Somos** (1951) de Roberto Gavaldón, en la que termina por convertirse en una de “esas” mujeres de la calle, en medio de melancólicas imágenes del Centro Histórico.

El México de noche, fue prácticamente un sinónimo del *Alemanismo*, un periodo fascinado con la vida nocturna que parecía hermanar a gente acomodada y a necesitados que coincidían en las madrugadas de resaca en los “*Caldos de Indianilla*” o en “*Las veladoras de Santa*”. Una etapa especialmente lúbrica y sensual en la que surgían y tomaban una fuerza inaudita los salones de baile, los cabarets, los hoteles de paso y las bailarinas exóticas, como parte activa de una economía subterránea del placer que sin duda dejaba mucho más dividendos que a miles de obreras, empleadas domésticas y jovencitas inmigrantes de paupérrimas localidades de provincia que terminaban enganchadas a esa aparente “*vida fácil*”.

Con Miguel Alemán como presidente, debuta el trío Los Panchos, Dámaso Pérez Prado, *Tongolele*, *Su Mu Kei* y el cine de prostitutas y cabareteras se abría paso más allá de una verdadera industria del deseo y las secreciones nocturnas. Desde los rumbos de San Juan de Letrán y las calles de Cuauhtémoczn —célebre por el prostíbulo de Margarita Pérez a principios de los treinta—, Las Vizcaínas, Rayón, Meave o el callejón de *La Soledad* por los rumbos de la Merced: barata e indiscutible zona roja para la plebe, a los lujosos burdeles y exclusivas casas de citas como la de Graciela Olmos, *La Bandida* en la colonia Roma.

Así, en el modernísimo México de fines de los cuarenta, el curioso, el despistado o el necesitado, desembolsaba dos pesos con cincuenta centavos por los servicios de una profesional del sexo en la Merced, el equivalente a una entrada al cine *Savoy* o al Álamos de aquel entonces, para ver otra de las

películas cabaretiles que harían época en esa etapa por excelencia del cine prostibulario sobre todo por su ingenua y acertada filosofía popular.

En **Perdida** (1949) de Fernando A. Rivero, por ejemplo, cuyo tema musical interpretaban Los Panchos, a la protagonista Ninón Sevilla le arrojan frases misóginas como: “Eres una de tantas, una pérdida”, a lo que ella responde más adelante: “Comprendí que para los hombres sería siempre una cualquiera...”. En cambio, una joven y buena prostituta le comenta a María Antonieta Pons la heroína de **El ciclón del caribe** (1950) de Ramón Pereda: “Como todas las mujeres, soy muy tonta y sentimental, la gente cree que vamos al vicio porque somos malas pero en realidad nos lleva el destino”...

Ello sucedía en una época en la que podía leerse en el Aviso de ocasión de *El Universal* en la Sección de “Diversos”, mensajes de curiosa y ambigua naturaleza: “Como siempre a sus órdenes. Servicio toda hora. Hábleme 11-05-83”, o “Caballero: sola, tranquila, \$2. Avenida Chapultepec 2”.

Lo curioso de un género fascinante y sensual como el del cine cabaretil, es que arrancó varios años después del surgimiento del cabaret como mito de los placeres nocturnos en el interior de una sociedad que encontraba en él una suerte de escape a la rutina y a la triste realidad económico-social. Así, hacia 1937, a dos años de haberse fundado el célebre cabaret *Waikiki* en la Avenida Reforma, aparecía el llamado “*Sindicato del Amor*”, integrado por trabajadores de salones de baile, cabarets y similares del Distrito Federal, sitios urbanos que adquirirían categoría de leyenda gracias al cine arrabalero que golpeaba con fuerza durante el *Alemanismo*. Empezaban a multiplicarse los clubes nocturnos, los cabarets de lujo para los nuevos ricos mexicanos y los cabaretuchos y bares con variedad para la broza popular, con su perturbador e innato erotismo que emanaba de esos espacios que el cine prostibulario supo apropiarse con inteligencia.

Muchos fueron los directores encargados de llevar a la pantalla, la trágica, sensual y violenta fantasía del cine prostibulario, sin embargo, al lado de realizadores eficientes como Fernando A. Rivero, Chano Urueta, Matilde Landeta, o José Díaz Morales, se elevan las figuras de cineastas como el *Indio* Fernández, quien supo aprovechar las desgracias de sus heroínas, víctimas del pecado sí, pero anhelantes de una vida mejor. No obstante, en paralelo a la perturbadora apología del arrabal y del retrato realista del régimen *Alemanista* obtenido por el *Indio*, destacan los intentos del cineasta de culto Juan Orol, por llevar a terrenos de delirio puro las consecuencias del deseo que movilizan



Cabaret El Patio.

a sus heroínas, cuyos cuerpos provocan las más bajas pasiones, mientras ruedan cuesta abajo hacia el fango que la sociedad les tiene preparado y que serían la delicia del cine de rumberas.

El cine cabaretil y de callejeras respondió por lo general a un esquema prácticamente común: una jovencita provinciana o de origen humilde, caía por culpa de las circunstancias en el cabaret o el prostíbulo, donde era acosada y maltratada por un padrote o un gángster, mientras se revelaban insospechados parentescos y la heroína se degradaba todavía más, triunfaba como bailarina o ambas cosas. Todo ello, ilustrado con una escabrosa melodía de Agustín Lara, un didáctico bolero a cargo de Los Panchos, o mucho ritmo tropical con una protagonista que sepa mover las caderas o que provoque algo más incitante que simple lástima.

Predominaba una vida nocturna, estimulante y libre, que incluía a su vez, teatros frívolos, salones de *dancing* y algunas casas “*non santas*”, que arrojaba cifras de 4 mil cabarets y 200 lupanares tan sólo en la ciudad de México hacia 1943. Así, aquellos lugares de esparcimiento no solo darían título a varios de los más memorables filmes del género, sino que formarían parte integral de la trama, una suerte de atmosférico y ruidoso personaje abstracto, testigo de toda clase de épicas cotidianas del arrabal.

De ese modo, *Violeta* (Ninón Sevilla), fichera y bailarina orillada a la prostitución, conquista al público del *Changóo* y de *La Máquina Loca*, delirantes nombres de un par de cabarets en la no menos insólita **Víctimas del pecado** (1950) de Emilio *Indio* Fernández. Por su parte, **Cabaret Shangai** es el nombre de un popular antro y de un filme de Juan Orol de 1949 y como recordaremos, el título de **La mancha de sangre** (1937) de Adolfo Best Maugard, hace referencia al cabaret donde se desarrolla prácticamente toda la acción de esa película, aunque filmado en realidad en el cabaret *Leda*.

Tan afamado como el Colonia y Los Ángeles, *El Salón México*, fundado en 1920 en los límites de una céntrica zona roja en la colonia Guerrero, inspiró a Emilio Fernández para crear su notable cinta del mismo título en 1948. A su vez, en **Baile mi rey** (1951) de Roberto Rodríguez y en **Confidencias de un ruletero** (1949) de Alejandro Galindo, se recrea el ambiente de otro célebre salón de *dancing* como lo fue el *Smyrna*, bautizado por el pueblo como *El Esmeril*, donde los asistentes iban a “*rebanar el piso*” y sacarle brillo a la pista. A su vez, proliferaban en los diarios, anuncios clasificados del tipo: “¿*Bailar? Privadamente, enséñole. Rosas Moreno 144*”...

En aquella etapa dichosa de sensualidad y explosión nocturna, la música y las canciones se convirtieron en sí mismas en un argumento paralelo, un entramado didáctico-moral para documentar el destino de las heroínas del arrabal que al paso de los años, subía de tono trágico y erótico. Es decir, de *Santa*, *Carita de cielo*, *Señora Tentación* y *Coqueta*, las protagonistas según las letras de los boleros, se convirtieron en *Pérdidas*, *Aventureras* y *Pecadoras*. A su vez, formando parte importantísima de la trama o salvando casi siempre los baches de argumentos trillados y repetitivos, los números musicales definieron en buena medida el cine del arrabal y sus pecadoras, empezando por la convención misma de aceptar que las heroínas o algún otro personaje secundario, dispusiera de pistas de baile y escenarios, tanto en cabarets de segundo *cache-te* como en un lujoso club nocturno.

Los números musicales definieron en buena medida el cine del arrabal y sus pecadoras, empezando por la convención misma de aceptar que las heroínas o algún otro personaje secundario, dispusiera de amplios espacios escenográficos tanto en cabarets de segundo *cachete* como en un lujoso club nocturno. El cabaret como espacio fílmico imaginario ofreció todo clase de fascinantes exotismos en melodramas y comedias de arrabal como lo muestra una secuencia de **El Ceniciento** en la cual, el indio *chamula* que encarna Ger-

mán Valdés *Tin Tan*, asiste al desfogue erótico-etílico al cabaretucho *La Bruja*, donde se menea y se desnuda una bailarina exótica llamada *La Caramba*, quien no era otra más que la voluptuosa Armida Herrera, bailarina de ballet clásico quien por aquel entonces estaba casada con Wolf Ruvinskis.

El ámbito cabaretil mostró también delirantes coreografías como la que abre el filme **Pérdida**; un insólito número con tintes sadomasoquistas y otras lamentables como sucede en **Trotacalles**, a ritmo del “*Mambo a la Nuñez*” y llevó a sus personajes a transitar por una suerte de paraíso musical que albergó todos los ritmos, más allá de los requerimientos melodramáticos de sus



El ceniciento (Gilberto Martínez Solares, 1951). Colección Filmoteca UNAM.

argumentos: desde las congas que ejecuta Ninón en **Aventurera** a los sabrosos danzones de **Salón México** y el curioso *boogie boogie* de **Víctimas del pecado**, en el que lucían las habilidades dancísticas de ese carismático actor que encarnó magistralmente Rodolfo Acosta, como ocurre con el villano Arturo Martínez, otro extraordinario bailarín, según lo ejemplifica la cinta **El pecado de Laura** (1948) de Julián Soler, en la que luego de convertirse en pareja de baile de Meche Barba —novia de un ruletero cojo (Abel Salazar)—, la termina violando y ofreciendo a otros hombres.

Cabaret trágico (1957) de Alfonso Corona Blake, escrita por el productor Oscar J. Brooks y el dramaturgo Emilio Carballido, peca de diálogos bien escritos pero demasiados teatrales, pero dentro de su trama policiaca-gangsteril y de explotación femenina, tiene el mérito de incluir varios y sabrosos números musicales interpretados por el brillante Juan García Esquivel —autor de los temas—, algunas imaginativas y divertidas coreografías, como aquella interpretada por una joven y guapa Elsa Cárdenas, o el número de Kitty de Hoyos, quien vestida en una suerte de traje de baño y acompañada de varios bailarines, emprenden un divertido *rock-twist*. A ello, se suman intervenciones musicales a cargo de las guapas: Rosa Carmina, Ana Bertha Lepe y Carmen de Lirio, en una historia acerca de un periodista (Rodolfo Landa), que investiga un asesinato y un *cinturita* (Carlos Baena), que explota a dos cabareteras: Cárdenas y De Hoyos y a la dueña del antro y madre adoptiva de ésta última —ella no lo sabe, por supuesto—, que encarna Columba Domínguez.

Las composiciones de Agustín Lara, la irrupción del mambo con Pérez Prado, las intervenciones musicales del afamado Trío Los Panchos, los boleros de Gonzalo Curiel, Claudio Estrada o Luis Arcaraz, capitalizaron la expansión



Cabaret Trágico (Alfonso Corona Blake, 1957) Juan García Esquivel, su orquesta y Columba Domínguez. Colección Filmoteca UNAM.

del cine nacional y el apogeo del género cabaretil que arranca con el tema de “Santa”. Los títulos y letras de las canciones de Agustín Lara, se trastocaron en argumentos cinematográficos y a su vez, éste singular intérprete y compositor, le dio un curioso giro realista al género, al convertirse él mismo, en actor de varios dramas arrabaleros.

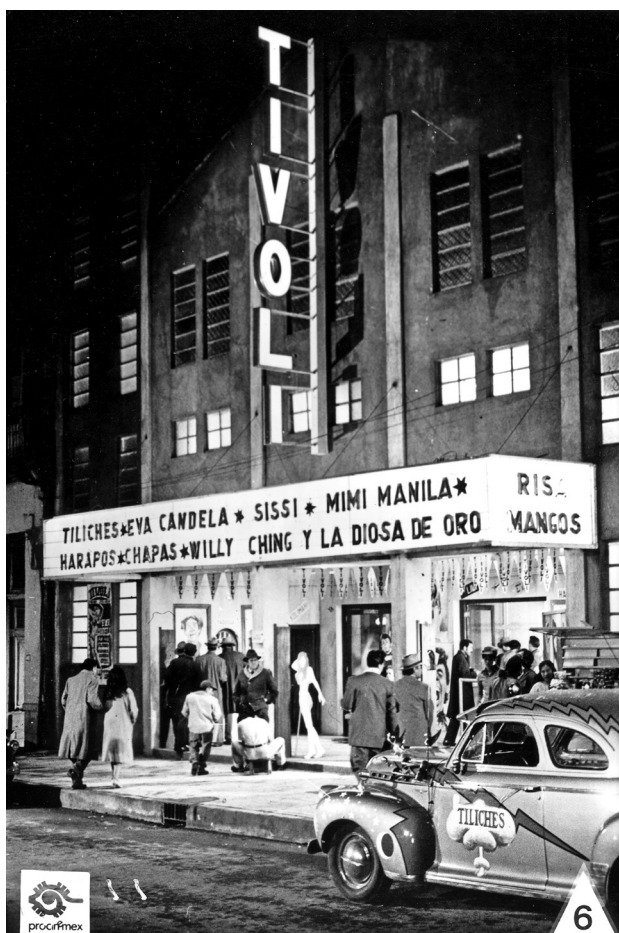
A su vez, la música tropical, inseparable del cine de rumberas, solicitó la presencia de brasileños como *Los Ángeles del Infierno* o cubanos como Kiko Mendíve y Dámaso Pérez Prado, quien debutó en el cine con **Perdida**, para más tarde animar escenas de cintas como **Víctimas del pecado** y **Al son del mambo**. Los arreglos musicales del “*Cara de foca*”, tan rítmicos como sensuales, se adecuaron perfectamente a los lineamientos del cine de rumberas y cabareteras. Hacían olvidar sus tragedias cotidianas y fragmentación dolorosa, para entregarse momentáneamente a una atmósfera de fiesta colectiva, una desbordada pasión sexual llevada a terrenos dancísticos y musicales

Claro está que faltaba sumarse a esa ecuación de mambo, bolero y cabaret, las nuevas diosas del espectáculo nocturno del México *Alemanista* que perturbaban con sus movimientos, sus ombligos trastocados en brevísimos objetos del deseo y otras partes desnudas de sus cuerpos, a un público que pedía a gritos su incursión en el cine. Sin embargo, de ellas, la que más éxito alcanzaría en su paso por la pantalla fue sin duda Yolanda Montes *Tongolele*, estrella de una cinta para lucimiento suyo al lado de David Silva, **Han matado a Tongolele** (1948) de Roberto Gavaldón.

Al término del *Alemanismo* en 1952, Ernesto P. Uruchurtu, regente de la ciudad, imponía un clima de terror moral que alcanzó también al cine cabaretil de la época. Se persiguen prostíbulos y prostitutas, se recorren los llamados cinturones del vicio hacia los alrededores de la ciudad así como los horarios en los cabarets. **Tivoli** (1974) de Alberto Isaac, realizada casi tres décadas después de la proliferación del género y de las mejores rumberas que tuvo nuestro cine, fue un intento realista por retratar el fin de ese sueño lúbrico donde se mezclaba ficción y realidad. Ya su vez, supo rescatar el ambiente del teatro frívolo, con sus bailarinas exóticas y sus números tropicales y de burlesque como los cachondos *striptease* de la chinita Lyn May o el delirante número de “*Naná y El Diablo*”.

El cine prostibulario tanto el edificante como el subversivo, eran sepultados por un cine mojigato dedicado abiertamente al sermoneo y a la cátedra alleccionadora más retrógrada. El cabaret y la prostitución; un enigma social

y de salud pública y a su vez, un asunto de libertad sensual se convertía en un problema de moral, censura y demagogia...”*vende caro tu amor...Aventurera, da el precio del dolor a tu pasado. Y aquel que de tus labios la miel quiera, que pague con brillantes tu pecado...*”.



Tivoli (Alberto Isaac, 1974). Colección Filmoteca UNAM.



Aventurera (Alberto Gout, 1949) Los Panchos y Ninón Sevilla.
Colección Filмотeca UNAM.

Empezaban a arrancar los primeros mitos de rítmica sensualidad en los que Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Meche Barba, Rosa Carmina y otras más como: Lilia Prado, Elsa Aguirre o Emilia Guiú, eran maltratadas, pervertidas y explotadas por los hombres, la sociedad y un destino trágico, al mismo tiempo que alcanzaban algunos minutos de gloria íntima y pública, ejecutando sus intensas coreografías, algunas delirantes como la que abre el filme **Pérdida**. En ella, Ninón, al lado de un grupo de bailarines ataviados con capas y ridículas mallas se adelanta varios años a la cantante Madonna, en un insólito número con tintes sadomasoquistas, cuyo tema se refiere al mismísimo *Supermán*.

O algunos otros fascinantes exotismos en melodramas y comedias de arrabal como lo muestra **Pervertida** de José Díaz Morales, protagonizado por Emilia Guiú y Ramón Armengod y en la que debutaba la cubanísima Amalia Aguilar contratada por los hermanos Calderón productores del filme y expertos en relatos de perdición. De alguna forma, el argumento de **Pervertida** repetía la trillada historia de la joven que debido a irreparables sucesos del destino es lanzada a la prostitución para reencontrarse al final con su primer y verdadero amor en medio de un alud de canciones compuestas, entre otros, por Agustín Lara, Alberto Domínguez y Juan Bruno Tarraza quien actúa en la cinta al lado de Kiko Mendive. Amalia es una *chispeante* rumbera llamada *Esmeralda*, enamorada de Armengod quien regresa a la capital para recuperar a su amada enviada por la sociedad.

En efecto, sin más preocupaciones inmediatas que el bailar y mover cadenciosamente el cuerpo, Ninón Sevilla, polifacética protagonista del cine prostibulario—cabaretil, Rosa Carmina de la mano del delirante cineasta Juan Orol, María Antonieta Pons —otra de las musas de éste singular personaje—,

Amalia Aguilar y Meche Barba, encarnaron a las rumberas. Las sensuales mujeres de caderas anchas y piernas de vértigo, que cargaban con el ritmo de la rumba o el mambo en la sangre; sin duda, su forma de vida y la mejor de sus facetas, en esa comunicación íntima entre música y cuerpo llevada a cabo en el santuario del cabaret.

De todas las rumberas, Ninón Sevilla autora de sus propias coreografías, brilla intensamente en el escenario musical no sólo por sus espectaculares y bien montados números musicales, sino por su sexualidad animal que descansaba en unas sólidas caderas, fuertes muslos, enormes ojos, labios inflamados, respingos lascivos y una sensual vulgaridad. Un cuerpo voluptuoso capaz de llenar el escenario y de opacar todo diálogo o situación deliciosamente melodramática y a su vez, dueña de un histrionismo más cercano al humor involuntario.

Por su parte, Alberto Gout, inicia a partir de la segunda mitad de los cuarenta, una serie de sabrosas películas de ambiente cabaretil con rumberas orilladas a la perdición. Después de **Humo en los ojos** (1946) con Meche Barba, realiza **La bien pagada** (1947), drama ciudadano para lucir los atributos físicos y melodramáticos de María Antonieta Pons, sin embargo su trabajo según los terrenos del melodrama cabaretil, alcanzaría alturas insospechadas a partir de su reunión con la cubana Ninón Sevilla en **Revancha** (1948), continuada con **Aventurera** (1949), **Sensualidad** (1950), **No niego mi pasado** (1951) y **Aventura en Río** (1952). Finalmente, ya sin la colaboración del guionista Álvaro Custodio, Gout dirigiría una vez más a Ninón en el refinado melodrama cabaretil **Mujeres sacrificadas** (1951).

Aventurera, llevaría al exceso, la historia de una jovencita a quien una decepción familiar, el exceso de alcohol y las mañas de un hábil explotador (Tito Junco), la convierten en una prostituta explotada por una cruel *lenona* que termina siendo su suegra (Andrea Palma). Aquí, la sensiblería y los buenos sentimientos se convierten en objeto de burla para dar paso a un egoísmo, una altivez y una abierta amoralidad que la convierten en uno de los más insólitos filmes prostibularios del cine nacional. Sin duda, además de las canciones de Agustín Lara, el éxito de **Aventurera** se debe a la reunión de tres figuras como Gout, Ninón y Álvaro Custodio.

Sensualidad, inspirada libremente en **El ángel azul** (Josef Von Sternberg, 1930), consigue hacer atractiva y también manipular con inteligencia los recovecos de una historia trillada: la del hombre maduro que se derrite por la

sexualidad animal de una mujer más joven, al mismo tiempo que explota de manera brillante varios arquetipos del cine de prostibulario, como el del hombre justo devorado por una pasión que lo rebasa, la mujer insensible y pecadora sin escrúpulos que lleva a cabo una venganza de tipo moral y el padrote explotador, cobarde y lascivo.

Más allá de sus notables números musicales, **Sensualidad** contiene secuencias terriblemente irónicas como aquella que muestra al recto juez (Fernando Soler), dedicado a sanear la moral de la sociedad, cayendo ante las tentaciones de la hembra con múltiples recursos eróticos. Con ésta, el triste y solitario vagar de Soler por el Viaducto Miguel Alemán, tan estrecho como la moral de la época, o la escena en la que Ninón coquetea con descaro e ignorancia sin saber que será enviada a prisión por una futilidad.

Después de Ninón, es seguramente la cubana María Antonieta Pons, la rumbera más célebre del cine nacional. Descubierta por Juan Orol en su cinta **Siboney** (1938), con quien trabajaría en cuatro filmes más, la Pons tenía un encanto particular, un carisma absoluto, redondeado con su cuerpo impresionante. Sin embargo, tal vez en **La reina del trópico** (1945) de Raúl de Anda, bajo su papel de huérfana jarocho seducida y abandonada por un mal hombre y revivida por un buen compositor, Maritoña Pons, se convierte momentáneamente en la reina de la rumba filmica, una suerte de subgénero que acompañó por lo regular al cine cabaretil y de pecadoras.

El ciclón del caribe y **La reina del mambo**, dirigidas y escritas por su pareja de entonces, Ramón Pereda, confirmaron las dotes de la Pons en el género. Los ritmos y los ambientes tropicales se adecuaron mucho mejor a sus vaivenes, que aquellos melodramas urbanos en los que aparecía como mujer fatal (**La sin ventura** de Tito Davison y **La insaciable** de Juan José Ortega, por ejemplo). Por su parte, Amalia Aguilar exportada directamente desde Matanzas, Cuba, saltaba de las playas de Varadero para incorporarse al atractivo grupo de rumberas que causarían furor en nuestra cinematografía. Joven esbelta, de largas piernas, de ojos enormes y amplia cabellera que no sólo lucía un coqueto lunar en su barbilla partida, sino su alegría cubanísima en cada uno de los 23 filmes en los que participó desde **Pervertida** (1945).

En **Dicen que soy mujeriego** (1948) de Roberto Rodríguez al lado de Pedro Infante encarna a *Luciérnaga*, salerosa rumbera que le baila y canta al ídolo de Guamúchil en terrenos de la comedia ranchera para saltar al regocijo musical de Germán Valdés *Tin Tan* en **Calabacitas tiernas** (1948) de Gilberto

Martínez Solares. Aquí, el cómico ejecuta con toda libertad y espontaneidad su extravagante e inteligente humor musical. Intenta suicidarse y termina haciéndose pasar por el empresario de un cabaret donde contrata a una cantante brasileña, una niña española y a una alegre rumbera cubana que interpreta por supuesto Amalia Aguilar. Ella irrumpe como ciclón con un atractivo vestido de seda y apoyada con sus bongoceros cubanos para bailar “*Que rumbón de conga*”: “*De la Habana ha llegado la conga...*”.

La música del cubano Pérez Prado fue vital en el cine mexicano en la década de los cincuenta, cuando el mambo hacía furor en todas las clases sociales de la Ciudad de México. Chano Urueta fue el realizador elegido para dar vida a una magna revista musical con una trama mínima, **Al son del mambo** (1950), en la que el galán y acartonado actor Roberto Romaña fungía como presentador y el excéntrico comediante y bailarín Adalberto Martínez *Resortes* al lado de Amalia Aguilar, se elevaban como estrellas de un filme plagado de números musicales y de atractivas presencias.

De ese modo, alternaban Joan Page y César del Campo con el mismísimo “*Cara de foca*” como era conocido Pérez Prado y sus *Dolly Sisters* y otras personalidades del medio musical como los Tres Diamantes, Chucho Martínez Gil y Rita Montaner, los cómicos Joaquín García Vargas *Borolas* y Mario García *Harapos*, e incluso **Al son del mambo** ofrece el delicioso duelo pianístico entre el Alberto “*Chamaco*” Domínguez y Juan Bruno Tarraza en cuyo piano se posa Amalia para interpretar un número musical. A su vez, Amalia luce hermosa al frente del ballet de Chelo La Rue y en medio de sus paisanos Pérez Prado y Benny Moré, para mostrar esa intimidad entre música y cuerpo.

En **La vida en broma** (Jaime Salvador, 1949), curiosa farsa pequeñoburguesa ambientada en el escenario de famosos cabarets de la época como El Patio y el Ciro’s, Amalia es una rumbera veleidosa que coquetea con el español Ángel Garasa para darle celos a su amante, el cantante francés Georges Ulmer. Amalia no sólo tiene oportunidad de dar rienda suelta a sus estupendas coreografías, sino de jugar de manera coqueta con el erotismo reprimido del protagonista; basta ver la cara de asombro que éste pone, cuando ella amanece en su cama ante la mirada estupefacta de la esposa del primero que interpreta Dalia Iñiguez.

En **Ritmos del caribe** (1950) de Juan José Ortega, estelarizada por Amalia Aguilar, Susana Guízar y Rafael Baledón, los momentos dramáticos eran sepultados por las intervenciones musicales de Daniel Santos, Bienvenido

Granda, la Sonora Matancera, el trío Los Panchos, Roberto Cobo *Calambres*. En **Amor perdido** (1950) de Miguel Morayta, a Amalia le desfiguran parte del rostro con una explosión y por ello baila con antifaz, la trama se inspiraba en el célebre bolero de Pedro Flores, adornada con los sabrosos números de Amalia Aguilar y las presencias de personalidades como María Victoria, Pérez Prado y orquesta, María Luisa Landín y Juan Bruno Tarraza.

En **Música en la noche** (1955) de Tito Davison, con Katharine Dunham y su ballet, Carmen Amaya y su conjunto, *Chelo La Rue* y su ballet, Luis Arca-raz y orquesta, Sergio Corona y Alfonso Arau, entre otros, una mínima trama acerca de la planeación de un fastuoso espectáculo era tan sólo el pretexto de esta sucesión de números musicales con artistas nacionales e internacionales. 85 minutos de música de todos los géneros por los que desfilaban además de Amalia Aguilar en una coreografía rumbera, Pedro Vargas, María Victoria, Bobby Capó, Lola Beltrán y Los Bribones.

Otra diosa de la rumba y el cabaret fue la hermosa Rosa Carmina como lo muestra su participación en la trilogía *Percal*, filmada por Juan Orol en 1950, inspirada en la historieta homónima de José G. Cruz, publicada en *Pepín* y compuesta por **El infierno de los pobres, Perdición de mujeres y Hombres sin alma**, cuyos provocativos títulos, sirvieron para lucir a la atractiva bailarina cubana: la nueva musa *oroliana* de entonces, en su papel de provinciana que se prostituye en la capital. Derrotada moralmente en su pueblo, *Malena* encarnada por Carmina llega a la ciudad de México donde inicia otra etapa de su degradación, más sofisticada, entre el cabaret y una banda de criminales. Se trata de un disfrutable divertimento de Orol, en un filme que cuenta además con la participación del propio José G. Cruz, los malvados: Arturo Martínez, Gilberto González, Jorge Arriaga y la presencia del notable bailarín José Luis Aguirre *Trotsky*.

El caso de Carmina, resulta inquietante: una mujer bellísima y con talento para el baile, como lo muestra **Tania la bella salvaje** (1947), dirigida por Orol, en la que interpreta a *Tania*, nativa de una isla llamada *Kanán*, que es llevada a México por su enamorado, donde triunfa como *vedette*. No obstante, engaña a éste con otro hombre, quien pronto la sustituye por otra artista. *Tania* rueda por la pendiente del vicio, la soledad y muere arrepentida. Y en **Viajera** (1952) de Alfonso Patiño Gómez, es la sensual musa de un compositor y profesor del Conservatorio que encarna Fernando Fernández, bajo los acordes del tema musical compuesto por Luis Arca-raz.



Viajera (Alfonso Patiño Gómez, 1951) Rosa Carmina.
Colección Filmoteca UNAM.

En 1947, Juan Orol, filmaba una de sus películas más célebres: **Gángsters contra Charros**, en la que intervenía a su vez Rosa Carmina y donde el personaje que el mismo interpretaba *Johnny Carmenta*, tenía como antagonista *al Charro del Arrabal*, personaje que por el solo nombre da idea de su caracterización. Los mismos actores se disparaban a sí mismos, como si fueran distintas personas. En **La segunda mujer** (José Díaz Morales, 1952) con argumento de Max Aub y Mauricio Magdaleno, Tony Aguilar es un compositor casado con la *exótica* rumbera que encarna Rosa Carmina y padre de un muy jovencito Fernando Luján.

Más interesante aún, en territorios nocturnos de cabaret y pecado, la carrera filmica de Meche, quien tuvo la suerte de trabajar al lado de Germán Valdés *Tin Tan* en **Músico, poeta y loco** (Humberto Gómez Landero, 1947), sin embargo su pase al cine de rumberas se debe a **Humo en los ojos** (1946), como decíamos antes, de Alberto Gout, al lado de otro galán que estaba a

punto de despegar como gran estrella: David Silva. El argumento se inspira en la canción de Agustín Lara quien aportaba otras canciones tropicales al igual que Juan Bruno Tarraza y Rafael Hernández, entre otros. El ambiente de cabaret y palmeras le dio a Barba la oportunidad de lucirse en un género inquietante y a su vez divertido como lo fue el cine de rumberas. La sensualidad popular de la actriz lograba disimular sus limitados dotes de bailarina tropical.

Se trataba de un truculento relato de pasiones con incesto de por medio, en el que María Luisa Zea y Meche Barba —madre e hija, respectivamente quienes desconocen su parentesco—, se disputan a Silva. De hecho, el filme había sido originalmente propuesto a María Antonieta Pons quien era la gran estrella del género, sin embargo para fortuna de Meche, no le llegaron al precio a la Pons y entonces se decidió lanzar a una nueva estrella y para ello Meche tuvo que competir con otras aspirantes como Yadira Jiménez y Lupita Torrentera.

Los escenarios de arrabal parecían ajustarse a la personalidad de Barba, quien protagoniza pocos después **Cortesana** (1947) de nuevo con el talentoso Gout, con música de Agustín Lara y un reparto en el que figuraban Crox Alvarado, los hermanos Gustavo y Rubén Rojo, Toña la Negra y la frágil Blanca Estela Pavón. Meche con una infinidad de cambios de vestuario ejecuta con entusiasmo varios números musicales y su figura quedó inmortalizada en un bellissimo cartel publicitario diseñado por el español José Spert.

En **Lazos de fuego** (1948) de René Cardona, David Silva y Meche Barba coincidieron nuevamente en un drama de pasiones cabaretilas y criminales en el cual, la publicidad de la cinta comentaba: “*Meche Barba, la sensual bailarina que lo ha emocionado en todas las películas, logra la consagración de su carrera...*”. A ésta, le seguiría **La Venus de fuego** (1948) de Jaime Salvador; en ella, daría un notable giro a su filmografía ya que formaba pareja con el actor y cantante Fernando Fernández, quien se convertiría a la larga en una suerte de inseparable compañero de actuación. Se trataba de un melodrama que destaca por las canciones de Gonzalo Curiel, las interpretaciones de Olga Guillot, los Rigual y Yeyo y por la explosiva combinación de la pareja. La intriga gira alrededor de un empleado de una compañía de perlas enamorado de una bailarina de cabaret —Meche teñida de rubia— y metido, por culpa de sus encantos, en líos de robo y crimen.

En **Amor de la calle** (1949) de Ernesto Cortázar, Meche tiene que luchar contra el destino que la orilla irremediamente al cabaret donde trabaja como rumbera con el mote de “*Cariño*”, mientras esquiva vejetes siniestros y rabo-

verdes y su continuación: **Si fuera una cualquiera** del propio Cortázar en 1949. Fernando Fernández y su esposa *Queta* o sea Meche, manejan el próspero negocio de la tortería “*Acá las tortas*” pero, el destino que es canijo le juega una mala pasada a él, quien invierte en un cabaretucho propiedad de las guapas Lilia Prado y Eva Garza traficantes de drogas. El negocio se va para abajo, Fernando deambula por las calles cantando en cabarets de “*quinta*” y Meche regresa a las pistas de baile enseñando grandes extensiones de piel para lucirse al lado de los notables bailarines Willis y Roberto Cobo “*Calambres*” quien estaba a un paso de conseguir el papel de su vida al lado de Buñuel en **Los olvidados**.

En **Amor vendido** (1950) dirigida por el actor y realizador Joaquín Pardavé, Meche baila con gracia desde mambos *pachucos*, hasta rumbas para purgar su calvario de pasión y redención. Vale la pena destacar la presencia de Los Panchitos, o sea, los futuros Hermanos Castro y los atuendos y evoluciones en la pista del villano y coreógrafo Carlos Valadez en su papel de “*El Perfumado*”. Por su parte, en **Casa de vecindad** (1950) de Juan Bustillo Oro, David Silva se reencuentra a Meche Barba en un melodrama arrabalero ambientado en una vecindad donde se dan cita las más desenfrenadas pasiones entre los inquilinos en esta nueva versión de **La casa del ogro** (1938) de Fernando de Fuentes. En **Pasionaria** (1951) dirigida por Joaquín Pardavé, es reunida una vez más con Fernando Fernández. Ambos logran consumir su amor virginal a pesar de las adversidades: drogas, cabaret y otros asuntos similares.

Desde el título mismo, **Dancing (Salón de baile)** (Miguel Morayta, 1951) sintetiza el escenario en el que Meche se movía con soltura en un filme que adaptaba una de las exitosas historietas gráficas de José G. Cruz, quien aparecía como cómplice del *gángster* apodado “*El Libre*” interpretado por Manolo Fábregas. Aquí, en medio de un atractivo duelo musical entre Gonzalo Curiel y Dámaso Pérez Prado y con Eulalio González *Piporro* como anunciador del cabaret *Mambo Dancing*, Fernando Fernández es un policía del que se enamora en secreto Meche Barba —amada a su vez por el vago que encarna Roberto Cobo “*Calambres*”—, quien muere a manos del criminal que recibe su castigo.

Finalmente, en **Yo fui una callejera** (1951) de Joselito Rodríguez, Meche Barba atraviesa todo tipo de obstáculos para salir airosa y limpia luego de verse enredada con varios hombres de dudosa calidad moral que van del torvo Carlos Múzquiz al hampón arrepentido Abel Salazar y unos progenitores siniestros interpretados por Emma Roldán y Pedro de Urdimalas, guionista del

filme. Y, bajo la dirección del hábil artesano Fernando Méndez, Meche Barba cerró el año de 1951 con **La mujer desnuda**, otro drama cabaretil con Meche, una bailarina de carpa, chantajeada por su antiguo amante, Miguel Torruco. La cinta fue vetada por la extinta *Liga de la Decencia*.

Por último, vale la pena mencionar algunos filmes que si bien no son representativos del cine de rumberas, si contienen algunos excepcionales números musicales, interpretados por verdaderas estrellas del género como la cubana Amalia Aguilar en **Calabacitas tiernas** (1948) y **Simbad el mareado** (1950), dirigidos ambos por Gilberto Martínez Solares, en los que se inserta al trepidante Germán Valdés como un fallido suicida que se convierte azarosamente en empresario de un cabaret en la primera e interpretando a un vago acapulqueño en sus tan gustados paraísos tropicales en la segunda: aquí, cada vez que se marea imagina las más bizarras fantasías y ejecuta algunas coreografías notables como las que enmarcan aquella escena de la fantasía orientalista con los cubanos Silvestre Méndez, Enrique Tappan *Tabaquito* y las *Dolly Sisters*; es decir las cubanas Caridad y Mercedes Vázquez, más René Ruiz *Tun Tun*, en el que *Tin Tan* lleva a cabo un divertido y largo número musical en donde improvisa un compulsivo e irracional diálogo con Silvestre y *Tabaquito*.

También es el caso de **Las tres alegres comadres** de Tito Davison y **Las interesadas** de Rogelio A. González, protagonizadas en 1952 por las deliciosas Amalia Aguilar, Lilia del Valle y Lilia Prado. Sendos y atractivos carteles ilustrados con la personalísima visión del “Chango” García Cabral y Freyre respectivamente, daban fe de esos monumentos de mujer en un ambiente urbano y moderno. En la primera de ellas, Amalia con cabellera rubia, trabaja al igual que sus compañeras como *extra* de cine. Amalia es novia de Tito Novaro, agente publicitario; Lilia Prado, de un pueblerino pobre en apariencia que encarna Joaquín Cordero y Lilia del Valle del luchador Wolf Ruvinskis.

Las tres, en medio de anuncios publicitarios de Samborns y Corona, intentan hacerse ricas de manera rápida. Consiguen montar un número musical en un cabaret donde triunfa la Montalvo —la preciosa Gloria Mestre—, quien las corre a golpes. Por su parte, **Las interesadas** resulta una suerte de continuación menor en la cual las tres protagonistas adquieren otros nombres y oficios. Son un trío de mujeres resondonas con ganas de vengarse de una sociedad machista, según el argumento de Janet Alcoriza. Lilia del valle es una masajista, Lilia Prado mecanógrafa y Amalia Aguilar una rumbera a quien han corrido de un teatro por no someterse al patrón, se convierte en institutriz de



Amor vendido (Joaquín Pardavé, 1950) Meche Barba.
Colección Filmoteca UNAM.

tres chicos gordos a quienes enseña a bailar mambo en lugar de música clásica. Luis Aguilar tiene una intervención especial y el galán de las tres es Manolo Fábregas.

Dirigida en única ocasión por Alejandro Galindo, Amalia Aguilar cierra ese año de 1952 con **Los dineros del diablo** al lado de Roberto Cañedo y Víctor Parra, quien encarna a su enamorado. El primero, opta por conseguir dinero fácil debido a sus malas compañías y termina en las Islas Marías en esta película de ambiente arrabalero con mensaje didáctico en la que Amalia se luce en espectaculares coreografías al lado de varios “Boys” con frac y bastón, entre los que se encuentra el famoso “Güero” Castro.

Mis tres viudas alegres (1953) de Fernando Cortés es un regreso a las comedias de relajo feminista protagonizado por Amalia, Lilia del Valle y Silvia Pinal en lugar de Lilia Prado. Una suerte de vehículo de lucimiento para la

gracia y simpatía de tales preciosidades. Las tres se mueven alrededor del cómico *Resortes*, quien la hace de viejito promiscuo primero y después de hijo cariñoso con semejantes “*mamachitaas*”. Aquí, la coquetería de Amalia no tiene límites como la ardiente esposa cubana quien baila rumba y un curioso *boogie-woogie* con *Resortes*, quien cae al final en sus brazos.

Por su parte, **Las cariñosas** (1953) también de Fernando Cortés con las tres preciosas intérpretes, las muestra en situaciones más atrevidas. Primero son un trío de enfermeras que desquician a los pacientes con sus bellísimas piernas y luego son atacadas por el extraño virus del “Sex-appelitis”. Dejan la provincia y se lanzan a la capital en búsqueda de maridos millonarios y anuncian lavadoras con mucho éxito. Las tres se ven muy chistosas vestidas de *pachucos* y Amalia muestra sus dotes inigualables para la rumba.



Yolanda Montes *Tongolele*.

Fue en efecto justo durante el periodo del *Alemanismo* cuando llegaban al cabaret y al cine, Los Panchos, Dámaso Pérez Prado, Yolanda Montes *Tongolele*, *Su Mu Kei*, *Turanda* y otras celebridades que se convertirían en mitos de la cultura popular de aquellos años, al tiempo que se reafirmaba en la pantalla un curioso y peculiar género que trastocó en diosas a *exóticas* y rumberas, y a prostitutas y cabareteras de ficción. Películas, que en paralelo a una serie de impactantes dramas urbanos y de arrabal se abrían paso más allá de una verdadera industria del deseo y el sexo en la Ciudad de México que se extendía del Leda, el Margo y el Tívoli al Waikiki.

Desde la gayola del más rascuache teatro frívolo a los lujosos *night clubs*, las bailarinas exóticas como *Kalantán*, *Naná*, Brenda Conde y por supuesto *Tongolele*, movían todo aquello que había que mover y conseguían dar el toque de acrobacia sensual a sus estilizadas danzas entrelazando la fantasía erótica con sus orígenes tahitianos y sus movimientos repletos de exotismo. Ellas, las nuevas diosas del espectáculo nocturno del México *Alemanista*, perturbaban a los dichosos espectadores de aquellos años con sus ombligos trastocados en brevísimos objetos del deseo y otras partes desnudas de sus bien formados cuerpos, con sus meneos de cadera y sus lúbricos espasmos mientras rodaban por lo ancho y largo del escenario, para cautivar a un público que pedía a gritos su incursión en el cine.

Sin embargo, de aquellas nuevas divas, la que más éxito alcanzaría en su paso por lapantalla grande fue sin duda *Tongolele*, mujer-espectáculo en sí mismo, la del mechón blanco y cuerpo de pantera, que en breve protagonizaría una película para afianzarla también en la pantalla grande con ese género que triunfaba en las salas filmicas de entonces el del cabaret, el arrabal y el cine de rumberas: **Han matado a Tongolele** bajo las órdenes de Roberto Gavaldón

y al mismo tiempo, acompañaría a grandes personalidades como Germán Valdés *Tin Tan* montando brillantes números coreográficos como los que aparecen en **El rey del barrio** y **Chucho el remendado** de Gilberto Martínez Solares y ¡Mátenme porque me muero! de Ismael Rodríguez..

El cabaret como espacio filmico otorgó imágenes increíbles como lo muestra aquella hipnótica y a la vez divertida secuencia que une por vez primera a *Tongolele* y a *Tin Tan* en **El rey del barrio**, mientras ella ejecuta una suerte de danza afrocubana animada por un entusiasta grupo de negros que tocan los bongós. *Tin Tan* se cruza en medio de la pista para probar un pedazo de cielo musical a su lado, al tiempo que besa sus mejillas y sigue sus movimientos agitando las manos hacia arriba como comprobando su cercanía con los dioses, mientras se escuchan las voces del coro clamando: “*changooo, changooo....*”.

Y DIOS CREÓ A TONGOLELE

Nacida en Spokane, Washington, Estados Unidos hacia 1933, es sin duda el mejor ejemplo de esas diosas del espectáculo musical y del cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta. No obstante, a diferencia de otras bailarinas exóticas contemporáneas suyas, *Tongo* como la bautizó el público, consiguió dar el salto a la actuación de manera natural y por encima de ello, su nombre y su estilo se convirtió en una suerte de leyenda en el ámbito cultural y popular de la época.

En su interpretación del tema “*La Burrita*” escrita por Ventura Romero hacia 1947, Germán Valdés *Tin Tan* comenta a Marcelo —en medio de la canción e imitando la voz de un chinito—: “*Para Tin Tan, Tongolele. Pa Tin Tan Tongolele...* —Oye, eso ya no es chino —dice Marcelo— “Entonces que es”; “*Es avorazamiento*”, responde nuevamente Marcelo. “*Es chino: Pa’ Tin Tan Tongolele.* —¿Y que quiere decir en chino? —le interroga Marcelo— “*Préstame tu contrabajo y pa’ Tongolele Tin Tan.* —¿Y eso que quiere decir? —, *Toma tu contrabajo*” concluye el cómico.

Asimismo, el escritor José Emilio Pacheco menciona a Yolanda Montes *Tongolele* según la narración del protagonista *Carlitos* en su afamada novela corta, *Las batallas en el desierto* (1980); “*Recordé lo que me pasó una vez en la peluquería mientras esperaba mi turno. Junto a las revistas políticas estaban Vea y Vodevil. Aproveché que el peluquero y su cliente, absortos, hablaban del mal gobier-*

no. Escondí el *Vea dentro del Hoy* y miré las fotos de Tongolele, Su Mu Key, Kalantán, casi desnudas. Las piernas, los senos, la boca, la cintura, las caderas, el misterioso sexo escondido.

El peluquero —que afeitaba casi diariamente a mi padre y me cortaba el pelo desde que cumplí un año— vio por el espejo la cara que puse. Deja eso, Carlitos. Son cosas para grandes...”... En otro capítulo posterior, José Emilio Pacheco vuelve a insistir en el tópico de *Tongolele* y escribe: “Sin embargo, a escondidas y con gran asombro del periodiquero, compraba *Vea* y *Vodevil*, practicaba los malos tactos sin conseguir el derrame. La imagen de Mariana reaparecía por encima de *Tongolele*, *Kalantán* y *Su Mu Key*. No, no me había curado: el amor es una enfermedad en un mundo en que lo único natural es el odio...”.

Por su parte, en una secuencia de **Ustedes los ricos** (1948) luego de que Pedro Infante se ha ido de parranda con Nelly Montiel el día del cumpleaños de “*La Chorreada*”, “*La Guayaba*” le comenta a ésta: “A lo mejor se fugó con *Tongolele*” refiriéndose a la ausencia de *Pepe El Toro*. Asimismo, *Tin Tan* en **No me defiendas compadre** (1949) habla acerca de un lanzamiento de curva que inventó durante su paso como *pitcher* de la prisión a la que bautizó con el nombre de la *Tongolele*.

Para dar una idea del éxito de *Tongo*, vale la pena reproducir un breve párrafo de las memorias de Salvador Novo, correspondiente a enero de 1949: “Los expertos hablan de “la cuesta de enero”, y de que la gente no tiene dinero para diversiones en este mes —dato contradicho por la copiosa concurrencia a los toros al fútbol, o a la *Tongolele*...”. Meses después, refiriéndose a los grandes logros en el escenario de la puesta en escena de *Un tranvía llamado deseo*, Novo comenta: “...un triunfo teatral que sólo tiene un aproximado precedente en el *Tongolele*...”

TONGO LLEGA AL CINE

Su irrupción en el cine se da casi en paralelo a su aparición en los escenarios nacionales allá por 1947 cuando debutaba en suelo mexicano en un espectáculo de variedad en Tijuana, Baja California en el que se presentaban otras estrellas de los *shows* nocturnos cuyo paso por el cine mexicano fue fundamental: Toña La Negra y Juan Bruno Tarraza. Según apunta Alberto Dallal en su libro *El dancing mexicano*: “En un principio, los periódicos, los programas de

mano y los anuncios de radio la ubicaron como “tahitiana”, en cuerpo, alma y nacionalidad. Tongolele se dejó querer tal vez porque ella misma no sabía qué tipo de danza comenzaba a ejercitar...”

La fama de *Tongolele* corrió como reguero de pólvora, por ello, el realizador Emilio Gómez Muriel con el apoyo de Salvador Elizondo productor de Clasa Films, vio con buenos ojos el incluir un número “tahitiano” de la estrella en una de las secuencias de **Nocturno de amor** filmada el año de la llegada de Yolanda Montes a nuestro país: 1947. Lo curioso, es que la intervención dancística de *Tongo* poco o nada tenía que ver con el solemne argumento del filme escrito por los estupendos Janet y Luis Alcoriza y protagonizado por la guapa aunque gélida Miroslava y el galán Víctor Junco.

La historia de una pareja de pianistas que se enamoran, al tiempo que compiten palmo a palmo por una beca, que finalmente obtiene Miroslava quien triunfa en el Carnegie Hall interpretando a los clásicos y la posterior crisis de los enamorados, queda en segundo plano, debido a la breve pero inquietante participación de *Tongolele*, quien mostraba su talento y su perturbadora figura capaz de enrarecer el aire y las miradas en el cine, al lado de Juan Bruno Tarraza, el notable pianista cubano cuya inspiración y presencia animarían en breve infinidad de comedias y dramas cabaretiles.

Tongolele triunfaba en los teatros de revista donde el público asistía fascinado de manera masiva a su espectáculo, al grado que varias organizaciones religiosas y moralistas pusieron el grito en el cielo intentando boicotear sus eróticas danzas. Ello, por el contrario le atrajo más popularidad y el cine la requería una vez más para animar una pequeña intervención musical en **La mujer del otro** (1948) de Miguel Morayta, protagonizada por los españoles Emilia Guiú, Armando Calvo y José María Linares Rivas. Se trataba de un melodrama cabaretil inscrito en el género policiaco que daba pie a un amplio despliegue musical donde *Tongolele* aprovechó su voluptuosa presencia bajo el ritmo de estilizados temas afroantillanos.

Estaba claro; con tan sólo dos intervenciones en la pantalla, Yolanda Montes estaba preparada para dar el salto al estrellato con un filme realizado para lucir su talento no tanto como actriz, sino como espectacular bailarina capaz de erotizar el ambiente con su ritmo, sensualidad y peculiar movimiento de caderas. Así, tan sólo cinco meses después de filmar **La mujer del otro**, *Tongo* era llamada para estelarizar un filme que incluso llevaba su nombre: **Han matado a Tongolele** (1948).

ACABEN CON TONGOLELE

Sicalíptico, pornográfico, malsano, eran algunos de los varios adjetivos alrededor del espectáculo de *Tongolele*: "...La creadora del desnudismo que ha predominado en el teatro frívolo no obstante la campaña moralizadora llevada a cabo por las autoridades del Departamento del Distrito Federal. Héla aquí luciendo un atuendo que dista mucho de ser el peculiar en sus actuaciones en donde hay orgía de movimientos lúbricos que han desatado escándalos de órdago en las salas teatrales de ésta capital"... Este texto aparecía en la revista *Cinema Reporter* en ese año de 1948 acompañado de una fotografía en la que Yolanda Montes lucía un abrigo de *mink* y un tocado de la misma piel, y ese año se estrenaba también la película **Han matado a Tongolele**.

Dirigida por Roberto Gavaldón en poco menos de tres semanas debido a la amenaza de huelga por parte del sindicato y escrita por Ramón Obón, la trama se desarrollaba justo en el ambiente ideal para la bailarina: el teatro *Follies* en medio de un ambiente musical y de suspenso policiaco que incluía como galán de la *Tongo* al gran actor David Silva quien venía de filmar el par de dramas de pasiones cabaretilas y criminales: **Lazos de fuego** con Meche Barba y **Revancha** con Ninón Sevilla en ese mismo año de 1948.

En **Han matado a Tongolele** abundan los números musicales y bailables con la participación de: Silvestre Méndez, Los Tex Mex, Huesca y sus Costeños y *Los Diablos del ritmo*, más la presencia del estupendo director teatral Seki Sano en su única aparición cinematográfica en el papel de un mago chino al estilo de *Fu Man Chu*, enamorado de la atractiva *Tongolele*, prometida del periodista que encarna David Silva; de hecho, es precisamente la anunciada boda entre ambos lo que provoca una serie de intentos de asesinato y un crimen perpetrado contra otra belleza que interpreta Lilia Prado en el doble papel de una corista drogadicta y su hermana gemela.

Aquí, *Tongolele* baila al compás de los ritmos afroantillanos del cubano Silvestre Méndez y Antonio Díaz Conde. A su vez, rodeada de bongoceros —entre ellos, José Luis Aguirre Trotsky— y escenarios tropicales que adornan el espacio del afamado Teatro *Follies*, ejecuta sus célebres movimientos de cadera y luce un cuerpo perfecto. Más curioso aún son sus escenas románticas con Silva que provoca los celos de varios personajes, como Julián de Meriche y José Baviera, y sobre todo, los actos de ilusionismo de ambiente oriental, en los cuales, un leopardo se transforma en la mismísima *Tongolele*, y después el mismo felino intenta atacarla.

Han matado a Tongolele se estrenó con éxito en el cine Mariscala y pasaría casi un año para que la atractiva bailarina *exótica* regresara a las pantallas realizando una estupenda intervención musical al lado de un brillante cómico que admiraba su estilo y con el que había tenido la oportunidad de alternar juntos en algunos de sus *shows* en teatro de revista. En efecto, *Tin Tan* era un gran admirador suyo y ella de él, es por ello quizá que ambos consiguieron elevarse a niveles insospechados cuando se cruzan en el escenario de un cabaret donde ha ido a parar la ingenua jovencita que encarna Silvia Pinal en la extraordinaria **El Rey del barrio**.

TIN TAN Y TONGOLELE

No es casual que se trate de la primer gran obra maestra de Gilberto Martínez Solares, con Germán Valdés *Tin Tan*, al lado de su brillante equipo base como lo serían: su carnal Marcelo Chávez, en un divertido papel de policía que bajo los efectos del alcohol, le da permiso para robar, Famie Kaufmann *Vitola* como “*La Nena*”, una riquilla estudiante de ópera que tiene con Germán Valdés una escena antológica mientras ella canta *Siempre Libera*, para terminar cacareando y bailando un mambo con su supuesto maestro italiano, Juan García *El Peralvillo* como un miembro de su banda y estupendo guionista, sin faltar por supuesto, su hermano, Ramón Valdés, José Ortega *El Sapo* y Joaquín García *Borolas* como sus torpes cómplices; el enano *Tun Tun* y el chiquillo Ismael Pérez *Poncianito* quien pasa como hijo de esa suerte de *Robin Hood* del arrabal.

Esta excelente comedia dio a *Tin Tan* ocasión de desplegar sus dotes histriónicas y musicales. A partir de su papel de supuesto ferrocarrilero jefe de una banda de ineptos ladones, se desdobra en múltiples personajes ideales (un cantante andaluz, un pintor francés, un maestro de música y un *gángster* de Chicago, Illinois) aunque detrás de cada uno de ellos permanece intacta su carisma y su frescura. Vale la pena apuntar, que en la secuencia donde baila *Tongolele*, uno de los bongoceros —quizá *Tabaquito* o Silvestre Méndez— deja caer accidentalmente su tambor y voltea hacia la cámara para que se percaten del error. Con seguridad, Martínez Solares le indicó que siguiera como si nada; no obstante, queda ahí esa falla en la gran secuencia entre *Tongo* y *Tin Tan*. Por supuesto, pasa inadvertido debido a la sensualidad y la gracia de Yolanda Montes cuya presencia en **El rey del barrio** resulta inolvidable.

Para el año siguiente, *Tongo* es de nuevo requerida en un melodrama boxístico que resultaba una mezcla de **Campeón sin corona** (1945) de Alejandro Galindo y **El luchador** (1949) cinta de cine negro estadounidense dirigida por Robert Wise con Robert Ryan, sobre un pugilista que se niega a vender su triunfo, pero aderezada con la receta del melodrama truculento nacional. Se trata de **El amor no es ciego** (1950) de Alfonso Patiño Gómez, con David Silva como *Pancho Kid*, boxeador de barrio enamorado de una joven ciega vendedora de lotería que encarna Silvia Pinal, que cae sin embargo en los brazos de una ambiciosa cantante de teatro de variedad interpretada por Nelly Montiel.

Abundan aquí las escenas curiosas como aquella interpretación musical del tema *La loca* en la que tres actrices encarnan al cine mexicano, español y estadounidense respectivamente. Otra más, donde se muestran los primeros aparatos estereofónicos con grabadora doméstica incluida, al exorbitante precio para la época de 2 mil ochocientos pesos y en la que se graban los comentarios de Silva y de su cuate Fernando Soto *Mantequilla* ante la mirada furiosa de Montiel. En una más, José Luis Aguirre *Trotsky* luce sus dotes dancísticas en una fiesta y no falta la presencia de un joven Paco Malgesto como locutor de la pelea en la que Silva puede quedar ciego debido a un mal golpe en los ojos.

En **El amor no es ciego**, *Tongolele* irrumpe en el escenario del Teatro Río muy guapa ella, con traje de rumbera y una coqueta gargantilla bailando al son de *Que rico mambo* de Dámaso Pérez Prado bajo la dirección de Luis Arcazar y Orquesta y acompañada de *Tabaquito* —entonces su marido— y Silvestre Méndez en un escenario pletórico de palmeras. Ella da rienda suelta a su gracia y hermosura mostrando su habilidad para el mambo abandonando sus frenéticas contorsiones que la hicieran célebre con ritmos de origen tahitiano.

El año de 1951 había arrancado de maravilla para el equipo integrado por Germán Valdés *Tin Tan*, Gilberto Martínez Solares y Juan García, habían conseguido con **El revoltoso**, una memorable comedia unida por una serie de exorbitantes y explosivas viñetas en las que el cómico conseguía no sólo parodiarse a sí mismo, sino superar las convenciones del género debido a sus deliciosos excesos. El éxito de *Tin Tan* y su tremenda energía parecía no tener límite, quizá por ello aceptó la oferta de Producciones Rodríguez para estelarizar ¡Mátenme porque me muero! (1951) al lado de *Tongolele* en un papel protagónico más allá de sus intervenciones dancísticas que resultan notables.

De hecho, lo mejor de esta comedia que encajonaba a *Tin Tan* en diálogos y chistes acartonados y un humor almidonado que proveía de la pluma

del español Enrique Jardiel Poncela, es justamente la espontaneidad del cómico y su irresistible presencia al igual que las coreografías montadas por la *Tongo* quien no había podido superar el obstáculo que representaba su acento agringado.

Desde los créditos mismos el filme toma un rumbo excesivo que *Tin Tan* tendrá que equilibrar con su capacidad para evitar las situaciones absurdas como el hecho de que todo mundo intente asesinarlo para quedarse con un supuesto cheque de 5 millones de pesos. Su desgracia comienza al quedar obsesionado con ese mangazo que encarna Tongo, la bailarina *Satanela* estrella máxima del *Follies* enamorada del avorazado *Riverita* (Tito Novaro) y cuyo ambicioso padre (Marcelo Chávez) le impone obstáculos a *Tin Tan* quien le dice “*Déjeme tentarla a ver si es de a veras*”.

Tongolele abre con un número *Afrocubano* compuesto por Silvestre Méndez quien aparece al lado de otros notables músicos cubanos. Ella con el cabello muy largo, guantes hasta los codos y una suerte de taparrabo que pone el toque sensual a sus piernas hace lo suyo con gracia en medio de enormes rostros de demonios de cuyas bocas sale fuego y humo. *Tongolele* se precipita en el escenario con un número *Tahitiano* compuesto por Chucho Rodríguez y emprende un dulce, suave y delicioso movimiento de cadera —“*Vea como las mueve, como las agita*”, dice la voz del narrador en doble sentido refiriéndose a las manos de *Tongo*—.

El filme cuenta además con la presencia de varios personajes famosos como Ezequiel Carrasco quien parodia su papel de *El monje loco*, Jorge Marrón el *Dr. IQ*, quien ironiza sobre su célebre programa de preguntas y Oscar Pulido como el zafado *Dr. Sulfatialuna*, más un grupo de actores ligados a los filmes de Ismael Rodríguez como Miguel Manzano, Pedro de Uirdimalas, Nicolás Rodríguez o Abel Cureño. Vale la pena destacar a presencia del enano *Tun Tun* como el achichinle de Germán Valdés en un filme con el que *Tongolele* remata con el sabroso *Mambo de la Muerte* compuesto por Chucho Rodríguez.

En medio de ataúdes donde puede leerse: *Swing*, *Boogie* y *Charleston*, *Tongo* surge detrás de un denso humo ataviada como una suerte de Diabla o Vampiresa con todo y capa que muestra en la espalda la imagen de una calavera con unos huesos cruzados y cuyo atuendo hace resaltar su increíble figura mientras un grupo de calacas bailan al ritmo de mambo y otras tocan las tubas y las trompetas. Al final, ella desiste de envenenar al cómico y termina declarándole su amor.

Casi sin descanso, *Tin Tan* regresaba a los foros para protagonizar la que sería otra de sus obras maestras: **El Ceniciento** filmada al mismo tiempo que **Chucho el remendado** (1951) continuación de ésta. En ella, Germán Valdés tuvo la oportunidad de reunirse en una breve intervención musical con *Tongolele*. *Valentín Gaytán*; es decir, Germán, ha contraído matrimonio con *Magdalenita* (Alicia Caro) y tienen un hijo, Sin embargo, *Tin Tan* se convierte en el *Ladrón fantasma* para atracar a las amistades de su mujer con el fin de colaborar en la reconstrucción de la iglesia de su pueblo.

Sin duda, uno de los buenos momentos del filme es justamente la aparición de *Tongolele* en un cabaret ataviada con un vestido de cola y gasas vaporosas, quien se mueve sabroso al lado de cuatro bailarines que portan fracs blancos —el bailarín principal es por cierto, Víctor Manuel *El Güero* Castro—, bajo los acordes de Luis Hernández Bretón. Pronto, *Tongo* cambia su atuendo por uno más minúsculo y provocativo ante la mirada de *Tin Tan* quien pasa de una serie de gestos de molestia debido a los aplausos del público a unos de asombro ante el despliegue de erotismo y sensualidad de Yolanda Montes.

En ese instante suena el piano del estupendo Juan Bruno Tarraza y Tabaquito canta una canción que dice: *Que rico baila la rumba... Tongolele, Tongolele...*” mientras ella baila a su mismo ritmo moviendo con gran sensualidad sus caderas, sus piernas y sus senos. *Tin Tan* le aplaude frenético y le envía besos para cerrar así la breve pero deliciosa intervención de *Tongolele* en **Chucho el remendado**, en la que se aclara al final que todo ha sido una farsa montada por la propia esposa para ayudar a su marido *Valentín*.

TONGO Y BALEDÓN

De nuevo Yolanda Montes era requerida un año después para participar en un par de películas filmadas al unísono por Fernando Méndez para lucimiento de la pareja formada por Rafael Baledón y Lilia Michel. **Había una vez un marido** y su continuación: **Sí...mi vida** —ambas de 1952—. Matrimonio en la vida real de aquel entonces Baledón y Michel representan su relación marital en un argumento en el que él se cree el asesino de una joven y ella es una embarazada muy peculiar cuyos antojos se extienden a lo insospechado: ¡un policía! Como es de suponer, todas las acusaciones son producto de malentendidos y hermanas gemelas que a fin de cuentas cantan la verdad. Para

proseguir con los enojos de Michel cuando Baledón es elegido como el profesor ideal y el más atractivo de México en la segunda parte.

Acompañada de primerísimas figuras como María Victoria, Pedro Infante, Pedro Vargas, Tony Aguilar, Herminio Kenny, o Los Churumbeles de España, *Tongolele* dio rienda suelta a sus movimientos “lúbricos” explorando las posibilidades de los ritmos tropicales y exóticos como sólo ella era capaz debido a su talento y su arrastre popular. En la primera arranca suspiros con un tema afrocubano compuesto por Manuel Esperón y en la continuación su aparición es tan breve que parecería que hubiese sido cortada en la sala de montaje. Actor inquieto y perfeccionista, Baledón había conseguido en paralelo realizar una serie de cortos para la televisión dirigiendo a varios de sus compañeros como Infante, María Victoria, Tony Aguilar y la propia *Tongolele*. Luego de esa experiencia, Baledón tiene la oportunidad de debutar en el largometraje con **Amor de locura** (1952)

Parodia de la vida de Juana La Loca y Felipe el Hermoso, se trataba de una comedia que arrancaba en época actual para dar el salto en la Historia al año 1506, protagonizada por Oscar Pulido, Nini Marshal *Catita*, Tony Aguilar y la mismísima *Tongolele* como la bailarina exótica *Aldara* de la que se enamora el millonario Pulido que sólo espera la muerte de su mujer, mientras *Tongo* le da cuerda sólo para provocarle celos al ahijado de aquel, su celoso pretendiente. La cinta arranca con la consabida mansión siniestra con gritos, relámpagos y toda la cosa para dar el salto al cabaret donde surge *Tongolele* en medio de las tubas y las trompetas.

Se le ve con un tocado de flores rodeada de chicas y *boys* para dar una lección de erotismo con el movimiento de sus caderas. Más tarde *Tongo* se besa con Aguilar y luego lo abofetea y él le paga con la misma moneda cuando la acción se traslada al pasado, donde ella ejecuta una danza a medio camino entre lo árabe y lo tropical. Al final, luego de una ridícula y curiosa interpretación que hace un grupo de *sheriffes* del tema *Dos horas de balazos*, Aguilar le canta un tango a la *Tongo* y las parejas originales se reúnen.

MÁS ACCIÓN PARA TONGOLELE

Tan sólo cuatro meses después Yolanda Montes entraba de nuevo en actividad filmica haciendo lo suyo: bailar en dos intervenciones musicales para las cin-

tas **El mensaje de la muerte** y **El misterio del carro express** (1952) dirigidas por Zacarías Gómez Urquizay protagonizadas por Miguel Torruco como el hábil detective *Valente Quintana*, un notable policía e investigador que existió realmente y que llevó a buenos términos infinidad de casos famosos como el de León Toral.

En la primera, *Valente*, apoyado por su novia periodista que encarna Rebeca Iturbide consigue liberar a un millonario secuestrado y en la segunda, captura a los responsable de un asalto al tren de Veracruz, en un par de argumentos inspirados en hechos reales. En ambas aparece el mismo cabaret que es el lugar donde *Tongolele* comparte el escenario con otras figuras como Matilde Sánchez *La Torcacita* y *The Nicholas Brothers*.

Todavía a fines de ese prolífico año de 1952, *Tongolele*, tiene una nueva intervención en una curiosa película de Gilberto Martínez Solares al estilo de las de *Tin Tan* pero sin la mágica presencia de éste lo que da al traste con esta suerte de exuberante comedia repleta de grandes cómicos y figuras del espectáculo empezando por Lilia del valle, Clavillazo, *Manolín* y *Schillisnky*, *Mantequilla*, Verónica Loyo y buena parte del equipo de Germán Valdés: el enano *Tun Tun* —un criminal apodado *El pequeño César*—, Juan García co autor del argumento y por supuesto la guapa Yolanda Montes en **Ahí vienen los gorriones**.

No obstante, *Tongo* se luce con el tema *Mambo tambo* en esta comedia de enredos policiacos animada con las canciones de Chava Flores y la participación de otras figuras no menos célebres como Eulalio González *Piporro*, el *Chel López*, Amparito Arozamena, Celia Viveros, el Mariachi Vargas, *Los Sheriffes* con su consabida interpretación de *Dos horas de balazos* y el Trío Latino con un muy joven Gaspar Henaine *Capulina*. Vale la pena aclarar que en ese mismo año, el tristemente célebre regente de la ciudad, Ernesto Uruchurtu, inicia un clima de terror moral que alcanza también al cine cabaretil de la época, quizá por ello, Yolanda Montes se alejó del cine por cuatro años.

TONGO: LA COMEDIA MUSICAL Y EL SUSPENSO

Para 1956 *Tongo* regresaba con la primer película de ese año: **Pensión de artistas** de Adolfo Fernández Bustamente, interpretándose a sí misma al igual que otras figuras del cabaret y el cine como lo eran, María Victoria, Lola Beltrán, Pedro Vargas, Delia Magaña, Oscar Pulido y la orquesta de Pablo Beltrán Ruiz,

entre otros. Es la historia de un grupo de actores itinerantes que viven juntos y pasan por varios apuros económicos mientras intentan triunfar hasta que lo logran, luego de convencer a un millonario para que proporcione el dinero con el que piensan llevar adelante su espectáculo.

Ese mismo año participa en una curiosa comedia carente de argumento y armada por una larga serie de intervenciones musicales a cargo de populares figuras del cine, la radio, la TV y el teatro. *Tongolele* monta un número titulado *Fantasia hawaiana* rodeada de varios bailarines para dejar muy claro porque era la mayor figura de la danza exótica en México. Vale la pena mencionar a algunas de las personalidades de este filme que se desarrolla en un teatro de variedad: Riz Ortolani, el organista Ernesto Hill Olvera capaz de extraer “voces” a su instrumento, Toña La Negra, Miguel Aceves Mejía, Resortes, Agustín Lara, Edith Piaf, Libertad Lamarque, las hermanitas Julián y el mismísimo Germán Valdés *Tin Tan* que coincidió con ella en: **Música de siempre**.

Los malabares sensuales y eróticos, su capacidad improvisadora y al mismo tiempo su peculiar técnica y sobre todo su estilo como sello personal habían convertido a Yolanda Montes en un mito viviente. Una mujer de cuerpo impresionante y presencia fascinante. Era tan requerida en teatro, televisión y en plazas internacionales que *Tongolele* dejó el cine coincidiendo con la caída de la llamada época de oro y la etapa de transición de la industria filmica nacional, sin contar la muerte de figuras como Joaquín Pardavé, Miroslava, Jorge Negrete, Pedro Infante, Pedro Armendáriz, entre otros. Así casi diez años después, Yolanda Montes regresaba a los foros con un filme de suspenso policiaco.

En **La muerte es puntual** (1965) de Sergio Véjar, en la que alternaban figuras juveniles como Maricruz Olivier, Alfredo Leal, Héctor Lechuga y Ana Martín con otras de la vieja guardia (Gloria Marín, Tito Junco, Evita Muñoz, Fanny Schiller) y aparecían personalidades del ámbito cultural como José Luis Cuevas, José Estrada, René Rebetez, se sumaba la presencia siempre grata de Yolanda Montes *Tongolele*. Aquí, un donjuanesco camionero se ve implicado en los negocios sucios de un asaltante y traficante de drogas.

Para 1966 la modernidad juvenil había invadido el cine, la TV y la radio y de ahí una cinta como **Amor a ritmo a go-gó** de Miguel M. Delgado, con Javier Solís y Eleazar García *Chelelo* fuera de onda si se compara a la guapa Rosa María Vázquez moviendo la cintura dentro de una jaula al estilo de *Discoteca Orfeón a Go Go* en un filme que incluía canciones como *Watusi go go* y *Bule Bule*. Incluso, la propia *Tongolele*, se sumaba a los nuevos exotismos con una

coreografía moderna sin abandonar sus orígenes afroantillanos y compartía el escenario con figuras de la *chaviza* como *The Rocking Devils* y *Los Hooligans*.

HORROR Y LUCHA LIBRE

Tan sólo una semana después de su breve intervención en aquella, no sólo se aprovecharon las dotes bailables de *Tongolele*, sino su estilizado cuerpo elástico y felino para co protagonizar un relato de acción, suspenso y elementos de horror y lucha libre: **Las mujeres pantera** (1966) de René Cardona. Ella, encarna a *Tongo* novia de Genaro Moreno y bailarina exótica que pertenece a una siniestra secta criminal comandada por la gran diosa del Mal, *Satanasa* protagonizada por la actriz de extracción teatral María Douglas. *Tongo* se enfrenta a las luchadoras *Rubí* y *Loreta* (Elizabeth Campbell y Ariadna Welter, respectivamente). De hecho, resulta curiosa la participación de *Tongolele* como villana que adquiere no sólo garras, sino la brutal fuerza de la pantera durante sus sanguinarios ataques.

LOS AÑOS SESENTA Y EL REGRESO AL CINE

Más tarde, se suma al reparto de **El crepúsculo de un Dios** (1968) inquietante cinta de Emilio *El Indio* Fernández en la que intentaba dar un punto de vista sobre su propia condición de realizador incomprendido. La protagonista es Sonia Amelio, una crotalista que huye de la justicia estadounidense, enamorada de un actor enfermo y venido a menos (Guillermo Murray) y perseguida por el detective texano que encarna Wolf Ruvinskis, quien es detenido momentáneamente por la siempre atractiva Ana Luisa Peluffo con la que juega un *strip poker*; de hecho, las imágenes de ella perdiendo la ropa se alternan con la exhibición dancística de *Tongolele* quien a dos décadas de su debut seguía mostrando no sólo un cuerpo bellísimo, sino una gran habilidad para erotizar el escenario, acompañada de su esposo Joaquín.

Ese mismo año, Yolanda Montes tiene la oportunidad de actuar en la coproducción México-estadunidense, **La muerte viviente/ The Snake People** (1968) de Juan Ibáñez y Jack Hill, protagonizada por el veterano Boris Karloff y la joven Julissa, filmada casi en su totalidad en la ciudad de Los Ángeles,

California. La *Tongo* encarna a *Kalhea*, la atractiva y misteriosa sirvienta del anciano Karloff en la exótica isla de *Korbai*; ella tiene extraños poderes y forma parte de una secta criminal que convierte en *zombies* a guapas doncellas. A su vez, *Tongolele* tiene la oportunidad de bailar una danza erótica donde manipula a su antojo a una serpiente en este filme de horror de bajo presupuesto dirigida por el responsable de **Los caifanes**.

La llegada del cine *echeverrista* con sus relatos de crítica social cuyas intenciones eran las de mostrar los vicios del sistema daban fin en buena medida al cine que marcó la pauta a seguir por *Tongolele* en su faceta de actriz y bailarina exótica. No obstante el final del sexenio *lopezportillista* que recuperó el cine de ficheras y de cabaret logró atraer de nuevo a Yolanda Montes quien filmaba **Las fabulosas del reventón** y secuela filmadas en 1981 y 82 respectivamente por Fernando Durán Rojas y protagonizadas en ambas por Jaime Moreno, Yolanda Liévana, Ana Luisa Peluffo y Alberto Rojas *El Caballo*, entre otras figuras del cine de las llamadas sexy-comedias.



Yolanda Montes *Tongolele*.

En éstas, se interpreta a sí misma como bailarina y empresaria que está a punto de inaugurar el cabaret *Los infiernos* luego de que el *King Kong* en Acapulco ha cerrado y el personal le pide trabajo en su nuevo teatro. En medio de los albures y chistes de rigor relacionados con el sexo, así como los números musicales de relleno. Asimismo, *Tongolele* funge como un verdadero mito del espectáculo en la comedia de Víctor Manuel *El Güero Castro: Teatro Follies* con Alma Muriel, Rafael Inclán y Alberto Rojas *El Caballo*, entre otros y en **Las noches del Blanquita** (1981) de Mario Hernández, en un intento por recuperar el México nocturno y el teatro frívolo en nuestro país.

Aún en fechas recientes *Tongolele* muestra su talento, su estilo, sus cadenas inasibles y su figura; la misma que desató una de las más grandes locuras populares desde su llegada a México en 1947 para convertirse desde entonces en el mito del exotismo y la sensualidad, como lo ofrece su participación especial en **El fantástico mundo de Juan Orol** (2010) de Sebastián del Amo, luego de intervenir en los documentales: **Ni muy muy, ni tan tan, simplemente Tin Tan** (Manuel Márquez, 2006) y **Tin Tan** (Francesco Taboada Tabone, 2009).



Revancha (Alberto Gout, 1948) Agustín Lara.
Colección Filмотeca UNAM.

EL BOLERO COMO COMENTARIO MORAL

EL BOLERO ROMÁNTICO Y EL CASO AGUSTÍN LARA

El bolero, como género musical se remonta a España a finales del siglo XVIII, pero éste, nada tiene que ver con el bolero latinoamericano. Es decir, el bolero popular, aquel que se arraigó en el cine nacional de los cuarenta, creado en Cuba justo cuando el siglo XIX llegaba a su ocaso. Con el mismo ritmo y forma de escritura del danzón, aunque más lento, el bolero tiene una introducción de ocho compases sencillos y dos partes de diez y seis y se canta por lo general con acompañamiento de guitarras, bongós o maracas.

En 1921 llegaron a México las primeras grabaciones fonográficas del flamante bolero cubano que adquirió fama en todo el país titulado: *Si llego a besarte*, compuesto por Luis Casas Romero. A éste, le siguió *Quiéreme mucho*, de Gonzalo Roig de 1924. Sin embargo, bastó la aparición de dos músicos, para que México tuviera sus propios boleros: el yucateco Guty Cárdenas y Agustín Lara. El primero llegó a la ciudad de México en 1927 al Teatro Lírico, donde se hizo célebre con su canción *Nunca*. Y por su parte, el entonces desconocido pianista Agustín Lara que frecuentaba el mismo lugar, causaría sensación con su bolero tipo danzón que tituló: *Imposible*

Por supuesto, la clave del bolero está en sus temas: las pasiones amorosas, los amores imposibles o realizables, los dramas cotidianos, las despedidas tristes o amargas, las traiciones románticas y el deseo contenido: melodrama y pasión Como sabemos, en **Santa** de Antonio Moreno, se escucha el tema compuesto por Lara. A partir de entonces, el bolero se incrustó en el repertorio musical cinematográfico de nuestro país. Pero eso fue en 1931 y los años siguientes dieron a Lara, la oportunidad de convertirse en uno de los compositores de boleros más destacados, imprimiendo así su particular sello melódico

y poético a un cine de cabaret, prostitución y amores nocturnos... “*Mujer, mujer divina, tienes el veneno que fascina en tu mirar. Mujer alabastrina, tienes vibración de sonatina pasional...*”

Por ejemplo, en **Palabras de mujer** (1945), la canción homónima de Agustín Lara se trastocaba en un reproche a esa mujer imposible de olvidar según el desgarré emocional que aportaban Ramón Armengod y Virginia Serret, en una cinta que incluía entre otros, la presencia del formidable pianista Juan Bruno Tarraza, a quien se le deben varios de los temas más sabrosos del cine nacional *Alemanista*. La importancia de las canciones como una suerte de comentario social de la época, se potencializa en su máximo esplendor en filmes como **Aventurera**, cuya letra musical anima a la protagonista Ninón Sevilla a lograr un dramático cambio de actitud, muy opuesto al de su papel de sufrida callejera en **Perdida**, la mujer vencida por no tener cariño que le diera ilusión, aquella que al fango rodó después que destrozaron su virtud y su honor, como reza la afamada canción de Chucho Navarro, interpretada por él mismo al lado de Los Panchos, Alfredo Gil y Hernando Avilés.

La canción tema de Lara para el filme **Pervertida** (1945) con Emilia Guiú y Ramón Armengod, no deja la menor duda de las desgracias y estigmas que la protagonista ha de merecer: “*A ti mujer ingrata, pervertida mujer a quien adoro. A ti, prenda del alma, por quien tanto he sufrido y tanto lloro...*”. Por su parte, Ninón Sevilla, una de las grandes actrices del cine con temas de Agustín Lara, aparece en tercer crédito después de Susana Guízar y David Silva en **Señora tentación** (1947), heroína de: “*frívolo mirar, de boca deliciosa ansiosa de besar. Mujer hecha de miel y rosas en botón mujer encantadora. Señora tentación...*”. De hecho, al lado del propio Agustín Lara y orquesta, puede verse en el reparto a personalidades como Kiko Mendive, Silvestre Méndez y Los Ángeles del infierno.

En **Revancha** (1948), el propio Agustín Lara encarna a un pianista que se enamora en silencio de Ninón y a su vez, sacrifica su vida por ésta. Pero nada comparable con los consejos que Lara a través de su magistral canción *Aventurera*, le brinda a Ninón, joven seducida y prostituida en un cabaret juarense en el filme homónimo. Asimismo, el tema *Pecadora* cuya letra reza: “*Porque vuelve a quererte quien te añora. Porque vuelve a quererte quien de odió. Si cada noche tuya es una aurora. Si cada nueva lágrima es un sol. Porque te hizo el destino pecadora sino sabes vender tu corazón...*”, se convirtió en el título de otro melodramón cabaretil de José Díaz Morales de 1947 con Ramón Armen-

god, Emilia Guiú y Ninón Sevilla, en el que aparecían el propio Lara y Ana María González, una de sus intérpretes favoritas. De hecho, fue tal el impacto de *El Flaco de Oro* en el cine que Alejandro Galindo llevó a la pantalla **La vida de Agustín Lara** protagonizada en 1958 por Germán Robles, en un filme en el que aparece entre otros, Pedro Vargas y Fernando Fernández.

Por supuesto que hablar de boleros en el cine, es hablar también de compositores como Gonzalo Curiel, María Grever, Luis Arcaz, Alfonso Esparza Oteo y a su vez de intérpretes como Fernando Fernández, Los Tres Diamantes, Los Panchos, Los Ases, Los Martínez Gil y más. Sin embargo, en el cine mexicano, muchas de las veces la calidad era cambiada por la cantidad como sucede en **Bolero inmortal** (1958) de Rafael Portillo, un relato en donde el bolero se mantiene vivo y en el que se interpretan 16 temas, teniendo como marco la historia de una cantante triunfadora aunque desgraciada en amores (Elvira Quintana).

Algo similar sucede con varios de los melodramas musicales de fines de los cuarenta y la década de los cincuenta protagonizados por Libertad Lamarque, Luis Aguilar, Pedro Vargas, o Ramón Armengod, quienes aparecen como vehículos de mediocres historias realizadas en esos mismos niveles, aunque habrá que aclarar que Lamarque interpretó con garra el papel de María Grever en la cinta **Cuando me vaya** (1953) de Tito Davison. De hecho, también personalidades como Bobby Capó, Juan Bruno Tarraza, Toña La Negra, el propio Lara, los Tres Caballeros y otros tríos, se vieron reducidos a simples comparas musicales en tramas inocuas.

Por su parte, una canción puede dar pie a secuencias inolvidables como ocurre en la trilogía de Ismael Rodríguez iniciada con **Nosotros los pobres** (1947), seguida por **Ustedes los ricos** (1948) y **Pepe El Toro** (1952). En efecto, el tema de Manuel Esperón y Pedro de Urdimalas, *Amorcito Corazón*, resulta imposible separarlo de la imagen de Pedro Infante y Blanca Estela Pavón en uno de los clásicos del cine popular. Ahí está el caso similar de **Quinto patio** (1950), historia de arrabal con Emilio Tuero orillado a la delincuencia y enfrentado en un juego de billar —carambola de tres bandas— al malvado villano *Tecolote* (Carlos López Moctezuma), bajo los vibrantes acordes del tema musical compuesto por Luis Arcaz.

Otro ejemplo: el bolero *Obsesión* de Pedro Flores es la clave y esencia de *Las batallas en el desierto*, novela breve de José Emilio Pacheco trasladada a la pantalla como **Mariana, Mariana** (1986) iniciada por José El Perro Estrada y

terminada por Alberto Isaac a la muerte repentina de éste. *Obsesión* es el impulso vital que anima al personaje de *Carlitos* (Luis Mario Quiroz), un niño enamorado de *Mariana* (Elizabeth Aguilar), madre de su mejor amigo...” *Por alto esté el cielo en el mundo. Por hondo que sea el mar profundo, no habrá una barrera en el mundo que mi amor profundo no rompa por ti...*”. El bolero, despreciado y considerado un género musical menor por sus detractores, elevado a alturas insospechadas por otros, es ante todo una trama musical creadora de imágenes evocadoras de una época bien definida y de enormes alturas románticas.

LOS PANCHOS

“Como un rayito de luna entre la selva dormida, así la luz de tus ojos ha iluminado, mi pobre vida. Tú diste luz al sendero en mis noches sin fortuna. Iluminando mi cielo como un rayito claro de luna...”

Hacia 1944 y después de siete años de permanecer en Estados Unidos enviados por Emilio Azcárraga Vidaurreta, Alfredo *El Güero* Gil y Chucho Navarro conocerían al puertorriqueño Hernando Avilés e integrarían así el trío *Los Panchos*, que tomó su nombre de tres *Panchos* célebres: Pancho Villa, Francisco I. Madero y *Pancho Pistolas*, el gallo ranchero de los dibujos animados, quien por esos años coestelarizaba la producción de Walt Disney, **Los Tres caballeros**.

Así, Navarro, *El Güero* Gil y Avilés formaron en Nueva York su agrupación, que se especializó primero en temas rancheros y huapangos, pero que decidió, poco tiempo después, otorgar un giro hacia la música romántica. *El Güero* Gil ya requintaba desde 1932 cuando ingresó al grupo de sus primos hermanos, los afamados Martínez Gil, pero aún no depuraba su forma singular de ejecución que fue el distintivo de *Los Panchos* en el momento en que empezaron a interpretar boleros escritos por ellos mismos.

Desde 1949 se integrarían otros tríos famosos como *Los Tres Diamantes*, *Los Tres Ases*, *Los Tres Caballeros*, *Los Delfines*, *Los Duendes*, y algunos cuartetos como *Los Dandys* o *Los Tecolines*. El trío dirigido por Alfredo Gil comenzó a tener gran éxito en Estados Unidos, impulsado por la radiodifusora estadounidense Cadena de las Américas, que los dio a conocer en todo el continente con su primera grabación *Pelea de gallos* de Juan S. Garrido. El 28 de diciembre de 1949, en *El Patio*, *Los Panchos* dieron inicio a su debut en escenarios



Hernando Avilés, Chucho Navarro y Alfredo Gil *Los Panchos*.

mexicanos. En ese recinto, su particular sonido cautivó la atención del público con la invención del requinto. Además de ello, el uso de las voces en tres tiempos diferentes le dio un gran giro a sus interpretaciones.

Así, por ejemplo, *Los Panchos* aparecerán en más de 30 películas a partir de: **En cada puerto un amor** (1948) y algunos de sus éxitos se convertirán en títulos de cintas como: **Perdida**, **Rayito de luna** o **No me quieras tanto**. En **Fuego en la carne** o **Cuando el alba llegue** (1949), le cantan *Caminemos* a Meche Barba en un relato donde alternaban a su vez con el conjunto de Silvestre Méndez. Con unas estupendas imágenes del gran fotógrafo estadounidense Jack Draper, canciones de Manuel Esperón, e intervenciones de *Los Panchos* y Toña La Negra, Meche Barba consigue un gran trabajo en **Amor de**

la calle (1949) de Ernesto Cortázar, con Fernando Fernández para reiniciar así una larga etapa como pareja cinematográfica.

Tin Tan, el bolero, Los Panchos y la música tropical
 “Tus besos se llegaron a recrear aquí en mi boca,
 llenando de ilusión y de pasión mi vida loca;
 las horas más felices de mi amor fueron contigo,
 por eso es que mi alma siempre extraña el dulce alivio...”

Germán Valdés *Tin Tan*, fue sin duda, uno de los grandes impulsores de los ritmos populares en el cine nacional. En efecto, el cómico se inició en la radio imitando al *Flaco de Oro* y a su vez, la música tropical de cubanos como Dámaso Pérez Prado y Juan Bruno Tarraza se convirtieron en fuente inagotable para lucimiento de su ritmo y su voz, sin faltar el acompañamiento de requintos de *Los Panchos* quienes actuaron y acompañaron a *Tin Tan* en **El hombre inquieto** (1954) de Rafael Baledón.

En los créditos de **El hombre inquieto** puede leerse en letras enormes “Actuación especial de *Los Panchos*” y de hecho, el filme abre con ellos tres, vestidos a la usanza de la época: Gil con boinita y las manos adentro del pantalón, Navarro con camisola de mezclilla y sombrero de paja, al igual que Avilés, quien lleva camiseta a rayas a lo *Pepe El Toro*, mientras entonan la canción *Pregones mañaneros*.

Aquí, *Tin Tan* hace una de sus más brillantes interpretaciones musicales acompañado de *Los Panchos* entonando el bolero *Lo dudo* de Chucho Navarro, cuando le lleva serenata a Martha Valdés, la hija de un acomodado matrimonio libanés integrado por *Raful Caín* y su esposa (Joaquín Pardavé y Sara García), para demostrarle su amor. Por cierto, el mismo tema fue utilizado por Pedro Almodóvar en su cinta, **La ley del deseo** de 1986.

Ya en la película, dirigida por Humberto Gómez Landero, **Músico, poeta y loco** (1947) *Tin Tan* se hace pasar por el profesor de un internado para señoritas. Ahí, sus habilidades musicales lo hacen muy popular entre las internas y termina enamorado de la atractiva alumna *Mercedes* interpretada por Meche Barba, quien luce minúsculas faldas y ajustados suéteres para poner el toque erótico a esta comedia musical con tintes hollywoodenses, en la que participó Luis Arcaz y su orquesta. De hecho, *Tin Tan* le canta con enorme sentimiento, el fabuloso tema de *Bonita* del propio Arcaz y a su vez, el có-

mico y la actriz ofrecen al espectador algunos largos besos que suben el tono de ésta comedia.

En una de las mejores secuencias románticas del filme **El Ceniciento** (1951) de Gilberto Martínez Solares, *Tin Tan* entona el tema *Palabras calladas* de Juan Bruno Tarraza que le canta a Alicia Caro y de este mismo autor interpreta el tema *Fiesta*, en la continuación de **El ceniciento**, titulada **Chucho el remendado** (1951). Por su parte, en **Simbad el mareado**, Germán Valdés, hace una memorable interpretación del tema *Soy feliz* de Juan Bruno Tarraza, cuando en estado alcohólico, intenta seducir a su co estrella Thelma Ferriño. A su vez, Jacqueline Evans canta el precioso tema *La noche y tú*, en un cabaret de Pie de la Cuesta. Asimismo, ejecuta algunas coreografías notables como las que enmarcan aquella escena de la fantasía orientalista. Las intervenciones de las *Dolly Sisters* y el divertido y largo número musical en donde improvisa un compulsivo e irracional diálogo con Enrique Tapam *Tabaquito* y José Luis Aguirre *Trotsky*, es de antología.



Simbad el mareado (Gilberto Martínez Solares, 1950) Juan Garcia Peralvillo y Germán Valdés *Tin Tan*. Colección Filmoteca UNAM.

Por supuesto, una de las más memorables intervenciones de *Tin Tan* y el bolero lo ofrece en **El rey del barrio** (1949) de Gilberto Martínez Solares. Aquí, el cómico deambula ebrio por la vecindad y el licor lo anima a cantarle a Silvia Pinal el hermoso bolero *Contigo* de Claudio Estrada. Se trata no sólo de una de las secuencias clásicas del cine nacional, sino uno de los momentos más bellos y emotivos en la historia de nuestra cinematografía. Y en **El vizconde de Montecristo** (1954), en medio de una cursilona coreografía plagada de hielo seco *Tin Tan* interpreta con su extraordinaria voz el bolero de César Portillo de la Luz, *Contigo a la distancia* que le canta a la bella Ana Bertha Lepe.

Por cierto al lado de Los Bribones, *Tin Tan* entona: *Yo sabía que un día en la cinta Lo que le pasó a Sansón y en El vividor realizada ese mismo año de 1955, interpreta el bellissimo bolero balada Enseñame tu, con su particular y brillante tono romántico que sólo Tin Tan era capaz de realizar... "Enseñame como tu quieres que te quiera, para que nuestro amor no pase inadvertido. Enseñame que tu silencio a mi me llena, no quiero humedecer por gusto tus ojeras. Acércate a mi embeleso, que quiero robarte un beso. Tus ojos son dos luceros. No quiero sufrir más..."*

Por supuesto que la música tropical, sus intérpretes y grandes bailarines se alzarían como parte central en los filmes de *Tin Tan*. Así, por ejemplo, la increíble pareja de las *Dolly Sisters* se convirtieron en carne de cañón del gozo y el deseo en varios de sus filmes como **Simbad el mareado** o **El hombre inquieto**, donde ejecutan un vistoso número musical a la orilla de una alberca, al igual que *Tongolele*, quien le acompaña en cintas como **El rey del barrio**, **Chucho el remendado** o *Mátenme porque me muero* y en la que la pareja participa en un inquietante número musical titulado *Mambo de la muerte*.

A partir de **Calabacitas tiernas** (1948), por ejemplo, impone la conga y la rumba en temas como *Que rumbón de conga* al lado de la cubanísima Amalia Aguilar. Y, en **La marca del zorrilo** (1950), ejecuta junto con las hermanitas Julián una sensacional versión tropical con toques *jazzeros* de *La paloma* y por ejemplo, la partitura musical de **Las locuras de Tin Tan** (1951) es obra de Gonzalo Curiel, quien imprime un tono tropical a lo largo del filme.

El cha-cha-cha se imponía como ritmo popular a mediados de los cincuenta, de ahí, el tema *Somos las manicuristas*, que un grupo de chicas le cantan y bailan a *Tin Tan* en **El vizconde de Montecristo** (1954), a partir de una canción que parodia al mismo cómico y a celebridades como Pedro Infante. En esta misma cinta, Germán Valdés entona en ritmo tropical: "*Quien*

será la que me quiera a mi, quien será, quien será, quien será, Quien será la que me de su amor, quien será, ¡quien será!...” de Pablo Beltrán Ruiz. Y en **El sultán descalzo** (1955), la fantasía orientalista del cómico incluye temas como *Burun-danga* y *Bim Bim Ho*, como ocurre en **La odalisca número 13** (1957).

Algo similar sucede en **Lo que le pasó a Sansón** (1955) cuando *Tin Tan* y Ana Bertha Lepe entonan *Que rico vacilón*, o el tema *Dalila*, y ni que decir de la canción *Óyeme mamá*, que el cómico interpreta en **El vividor** (1955), temas ampliados a toda Latinoamérica en **El médico de las locas** (1955), donde se escuchan canciones como *Brasileiro*, *La comparsita*, *La enramada*, o la cadenciosa *Pimpollo*.

Por supuesto, conforme la música tropical se fue rezagando con la intrusión de los nuevos y modernos ritmos como el rocanrol y la balada, las cintas de *Tin Tan* empezarían a incluir temas afines como *Rock'n Roll Kitty* en **El campeón ciclista** (1956), *Mi mujer y el rock'n rol o 16 toneladas*, en **Locos peligrosos** (1957), *Rock estudiantil* y *Marcha universitaria* en **Paso a la juventud** (1957) en la que participaron la Orquesta de Ingeniería y la de Pablo Beltrán Ruiz, cuando el bolero y el cine de cabaret empezaban a decaer en el gusto del público.

EL CASO DE CONSUELITO VELÁZQUEZ Y EL CINE

Nacida en Ciudad Guzmán, Jalisco, la bella y talentosa pianista y compositora Consuelo Velázquez, encarna sin duda una de las artífices principales de ese cine mexicano que recurrió a la música popular, el *blues*, la balada, o el bolero, para crear una serie de relatos filmicos que se nutrían de sus canciones y viceversa. Es cierto sí, que en buena medida, el éxito de *Chelo* —como se le conocía familiarmente—, dependió de su notable tema *Bésame mucho*, una canción que nació con estrella desde que se tocó por vez primera en la radio en 1941 con la voz de Chela Campos. En efecto, *Bésame mucho* traspasó las fronteras, llegando a formar parte del repertorio de figuras internacionales como Elvis Presley, *Los Beatles*, Frank Sinatra, Josephine Baker, Charles Aznavour o Elton John.

Lo curioso, es que antes de su internacionalización, el impulso del trabajo de Consuelo, se debió principalmente a su paso por la pantalla grande y cuyas canciones se escucharon en decenas películas, donde la autora de *Fran-*

queza, no sólo tuvo la oportunidad de aparecer a cuadro sino de plasmar muchos de sus temas, algunos tan famosos como: *Amar y vivir*, *Cachito*, *Que seas feliz*, *Enamorada* y *Amor sobre ruedas*. Concertista graduada en el Conservatorio, adquirió fama en la XEW a principios de los cuarenta, lo que le llevó directamente al cine en 1942 con la cinta **Lo que sólo el hombre puede sufrir** con Andrés Soler en su habitual papel de borrachín, engañado por su mujer. Aquí, se interpretaba el tema de *Bésame mucho*, mismo que dos años después daría título a una comedia protagonizada por *Los Kikaros*, donde se escuchaba la canción homónima.

En ese año de 1944 su tema *Amar y vivir* se grabó en **Los misterios del hampa** de Juan Orol. La misma canción, formó parte ese año de **Por un amor** con Ramón Armengod y en 1949 Orol lo repitió en **Cabaret Shangai**. *Bésame mucho* se escuchó de nuevo en **La ausente** en 1951, año en que su tema: *Que divino se tocó* en **Yo fui una callejera** protagonizada por Meche Barba. *Corazón* y *Amor sobre ruedas* se escucharon en **Se le pasó la mano** de Julián Soler, donde la propia Consuelo Velázquez interpretaba sus canciones. Asimismo, su *blues Enamorada* que hiciera célebre el *crooner* Fernando Fernández era cantado por Pedro Infante en **A toda máquina** (1951) de Ismael Rodríguez, cuando le lleva serenata a la quinceañera que encarna Alma Delia Fuentes y un año después la interpreta Luis Aguilar en **Los solterones** (1952) de Miguel M. Delgado.

Otros temas suyos, principalmente, *Bésame mucho*, fueron interpretados en cintas de los años cincuenta, como: **De ranchero a empresario**, **Cara de ángel**, **Alma de acero**, **Cómicos de la legua**, **Locura musical**, **Locos por la televisión** y **Música y dinero**, **La máscara de carne**, **Thaimí, la hija del pescador** y **Mujer en condominio** con Mary Esquivel, **¡Ay...Calypso no te rajes!**, **Bolero inmortal**, **La odalisca No. 13** con *Tin Tan*, en la que se escucha *Cachito*, un tema que la propio Consuelo Velázquez canta a cuadro acompañada de Libertad Lamarque en **Mis padres se divorcian** de 1957. A partir de los 60, con la irrupción de los nuevos ritmos como el *rock*, el bolero empezó a perder fuerza, no obstante, algunos de sus temas animaron cintas como: **Me quiero casar** con Alberto Vázquez y Angélica María, así como obras clave del echeverrismo: **Chin Chin el teporocho** de Gabriel Retes y **Las poquianchis** de Felipe Cazals, en la que se escucha *Que seas feliz*

LAS ENCARNACIONES DEL MAL VILLANOS Y DEVORADORAS

LOS VILLANOS

Personajes repletos de matices, perturbadores, tan fascinantes como repulsivos son los villanos de nuestro cine. Ellos, son los malvados que ocultan sin remilgos sus instintos sicópatas y que llevan muy en alto (o más bien, en lo más bajo de su ser), su artera libidinosidad. Llámense *gángsters* sin escrúpulos, policías corruptos, *gigolós* explotadores, caciques sanguinarios o empresarios ambiciosos. Ya sea desde la perspectiva de un Carlos López Moctezuma, un Miguel Inclán, o un Rodolfo Acosta, a otras encarnaciones del *Mal* bajo la piel de un Manuel Dondé, Gilberto González, o Jorge Arriaga, el cine mexicano debe parte de su antigua grandeza a sus villanos, personajes indispensables de ese cine nocturno y hormonal, que a su vez, consiguieron saltar de la urbe a las zonas rurales y viceversa.

Es cierto si, que el cine mexicano contemporáneo ha mostrado a algunos malvados terribles: sujetos repugnantes, como el judicial que encarna Javier Torres Zaragoza en el episodio de **Historias de ciudad, Lili** (1989) de Gerardo Lara, o el que encarna Mario Zaragoza en **De la calle** (2000) de Gerardo Tort. Asimismo, los brutales integrantes de *El batallón Olimpia* en **Rojo amanecer** (1989) de Jorge Fons, o los sádicos y bestiales militares torturadores, que aparecen en las primeras imágenes de **El violín** (2006) de Francisco Vargas, al igual que el excepcional villano apodado *El King*, un torcido perdedor social de un sadismo y una obscenidad fuera de serie, interpretado con garra por el estupendo Luis Felipe Tovar en su debut filmico, bajo las órdenes de Gabriel Retes en **La ciudad al desnudo** (1988), no obstante, siguen pesando las caracterizaciones de los villanos clásicos del cine de la época de oro.

En efecto, como olvidar a López Moctezuma como el endemoniado cacique que pide a gritos tierra, poder y principalmente derecho de pernada en **Río Escondido** (1947) de Emilio *Indio* Fernández, justo cuando se enfrenta a la horma de su zapato: una bravía profesora rural protagonizada por María Félix. Su mirada torva, sonrisa cínica y voz estentórea apoyada en una fortaleza física impresionante, López Moctezuma encarnó al hombre de facciones duras y alma terrible que se convirtió en mito a partir de **Canaima** (1945) de Juan Bustillo Oro.

Apoyado por otro par de villanazos como Alfonso *El Indio* Bedoya como el *Cholo Parima* y Gilberto González el *Sute Cúpira*, López Moctezuma fue el *Tigre de Yuruari*, en **Canaima**: personaje siniestro enamorado de *Maygualida* una hermosa Gloria Marín, a la que defiende *Marcos Vargas* el héroe romántico que encarnó Jorge Negrete. A su vez, como feroz cacique enfrentó a Arturo de Córdova, Stella Inda y Pedro Armendáriz en **El rebozo de Soledad** (1952) de Roberto Gavaldón e hizo ver su suerte a Mari Toña Pons y al mismo Armendáriz en **Konga Roja** (Alejandro Galindo, 1943) y a Rosario Granados en el *thriller* urbano **La huella de unos labios** (Juan Bustillo Oro, 1951).

Y sobre todo al niño José Luis Moreno en la divertida cinta de ambiente barriobajero, **Pata de palo** (Emilio Gómez Muriel, 1950) donde amenaza con dejarlo ciego y a su vez desea llevarse a la cama a la hermana del chamaco que interpretaba Lilia Prado. A mediados de los cincuenta, el actor abandonó en buena medida la villanía de sus papeles aunque todavía mostró cierto lado perverso en la figura del *General Fierro* en la serie de cintas dedicadas al caudillo Francisco Villa protagonizadas por Pedro Armendáriz.

Por supuesto, sus bajas pasiones se desataron en **Maclovía** (1948) de Emilio Fernández, en la que López Moctezuma encarna al sargento *Genovevo de la Garza*, cuya lascivia es en sí, el tema de la cinta, con la que intenta mancillar el honor de la heroína María Félix y su pretendiente Pedro Armendáriz... Hacia 1949, en el No. 553 de la entonces afamada revista filmica *Cinema Reporter* que dirigía el periodista y actor ocasional, Roberto Cantú Robert y bajo el título de: *Evolución de un villano*, aparecía un amplio reportaje-entrevista de cinco páginas, escrito por Miguel Ángel Mendoza, dedicado al actor Carlos López Moctezuma acompañado de una fotografía a tres cuartos de página representando al villano de **Canaima** (Juan Bustillo Oro, 1945): el *Coronel José Francisco Ardavín*. “Durante 11 años Carlos López Moctezuma ha hecho los más interesantes “malditos” del cine nacional. La cuestión es ésta ¿Cómo puede provocar

tanta aversión una persona desde la pantalla? La respuesta que da Carlos López Moctezuma, el mejor, más “maldito” y más químicamente perverso de todos los vilanos del cine mexicano, es la siguiente:

“La verdad es que el “villano” tiene que existir en la pantalla, porque todo el cine, todas las películas, no son sino la eterna lucha entre el bien y el mal. Lo que pasa con el cine mexicano, es que para representar objetivamente al segundo, emplea medios, ¿Cómo podría yo decir?...demasiado evidentes. Y entonces, el “malo” de la película tiene que hacer maldades desde que aparece por primera vez, de manera que en cuanto lo vea el público, sepa que ese va a tratar de matar. En fin, que va a ser capaz de hacer todas las perrerías del mundo”...

Si el cine rural y sus caciques y terratenientes malvados como Julio Villarreal o José Baviera contribuyeron al cine de los poderosos infames, no puede negarse la influencia que el cine cabaretil ejerció para la formación de enormes villanos arraigado ya en una urbe pulsante, apasionada y criminal. En efecto, al lado de la prostituta, la cabaretera y la rumbera: las grandes protagonistas de un género de arrabal, pululaban una serie de curiosos personajes extraídos de la vida real que defendían o martirizaban a esas *trotacalles* que traficaban con su cuerpo y sus ilusiones despedazadas.

Robando cámara la mayoría de las veces y dedicados a vigilar a sus *protegidas*, los padrotes, vividores, o cinturitas, son los otros grandes personajes del cine de aventureras y pecadoras que encontró al intérprete ideal en Rodolfo Acosta quien encarnó de manera brillante al pachuco y al macho violento y cínico explotador de mujeres. Ya sea el gozoso bailarín de mambo horrorizado con la paternidad en **Víctimas del pecado** (1950) de Emilio Indio Fernández. El ladrón traicionero, siempre dispuesto a vapulear a una mujer y a huir ante un hombre de verdad en **Sensualidad** (Alberto Gout, 1951), en donde nuevamente hizo ver su mala suerte a Ninón Sevilla; o acaso, el petulante astro del danzón de cabello rebotante de brillantina e indumentaria ridícula en **Salón México** (1948) también del *Indio*.

Esos insólitos y nuevos villanos de un emergente cine cabaretil, hábiles para el baile y la labia, quienes a su vez, conseguían estafar y derretir de pasión a una buena parte de sus protegidas, encontraron diversas salidas en filmes como Ángeles del arrabal (Raúl de Anda, 1949) y **El suavecito** (1950) de Fernando Méndez, que dieron oportunidad de lucimiento a un joven Víctor



Victimas del pecado (Emilio Fernández, 1950) Rodolfo Acosta y la prostituta francesa.
Colección Filmoteca UNAM.

Parra quien encarnó con inteligencia al personaje titular, de *El Suavecito*. En *Ángeles del arrabal*, es el padrote que cobra 32 pesos a la mujer que explota y comenta que el mejor negocio son las viejas: “*Aquí me tienes bien entacuchado, bien comido y sin líos con la chota*”.

En *El suavecito*, en la que alternó con Dagoberto Rodríguez y Aurora Segura, el papel de Parra, llamó tanto la atención que su personaje mereció una suerte de secuela dirigida por el hábil Méndez, para encarnar con garbo a este padrote hipócrita, tramposo, misógino, gran bailarín de mambo y con un serio complejo de Edipo. Hay secuencias memorables como la del salón de baile, aquella de los billares con Federico *Pichirilo* Curiel en su papel de *Brillantina*, la escena del cumpleaños de la madre del cinturita en cuestión, o la secuencia final en la central camionera, digna de las mejores obras de aquel inclemente y majestuoso cine negro que Hollywood de la *Serie B*, lanzaba en la época de la posguerra.

Asimismo, Ernesto Alonso como el *Rudy* dio otro giro al papel de vividor en **Trotacalles** (1951), explotando a la guapa Miroslava, al igual que Tito Junco en **Aventurera** (1949): un tratante de *blancas* y una suerte de *mexican gigo-ló* que induce a la prostitución a Ninón. Sin faltar por supuesto Antonio Badú como *Pepe El Suave*, cinturita sádico y psicópata que lee la revista *Selecciones* y gusta de la leche y los caramelos, en ese delirante drama de arrabal que es **Hipócrita** (1949) de Miguel Morayta, con la atractiva tabasqueña Leticia Palma. Fue tal su impacto que ambos repitieron roles muy parecidos en **Vagabunda** (1950) del mismo Morayta.

Aquello, sin despreciar a villanos cómicos como el corpulento Wolf Ruvinakis que sufrió toda clase de humillaciones en las notables cintas de *Tin Tan* en su mejor época (**No me defiendas compadre**, **El revoltoso**, **Me traes de un ala**, **El bello durmiente** o **El vagabundo**, entre otras), al igual que Arturo Martínez como *El Sotol* villano rancherote en **Soy charro de Levita** (1949) y desalmado explotador en **El pecado de Laura** (1948). Por supuesto, habrá que destacar la insana villanía de un estupendo actor secundario como lo fue Jorge Arriaga, cuya filmografía rebasa los 200 títulos y que se consagró en el papel de *Ledo* o *El Tuerto*, en esa joya llamada **Nosotros los pobres** (1947) de Ismael Rodríguez.

Arriaga, el asesino de **Confidencias de un ruletero** con el cómico *Resortes* (Alejandro Galindo, 1949), asesina a puñaladas a una usurera en **Nosotros los pobres** y por ello, el protagonista Pedro Infante, *El Torito*, va a parar en la penitenciaría de Lecumberri. Ahí, en una *Bartolina*, o celda de castigo, Infante logra elimina a dos de los secuaces de *Ledo* en una brutal pelea y deja tuerto a éste criminal que encarna Arriaga, quien grita histérico: "*Yo soy el asesino, Pepe El Toro es inocente*"... Pero el asunto no queda ahí. En la continuación, **Ustedes los ricos** (1948) del propio Ismael, Arriaga, barbón y con un parche en el ojo, arroja a Jesús García *El Camellito*, bajo las ruedas de un tranvía en una de las secuencias más salvajes del filme que coquetea con el *gore* y sus secuencias sangrientas. Y peor aún, *El Tuerto* con la ayuda de su hermano (José Muñoz), incendia la carpintería, en donde se encuentra el primogénito *Torito* (niño Emilio Girón), convertido en un mini cadáver al carbón.

Por supuesto que su perversidad digna del peor Dennis Hopper (**Tercio-pelo azul**, **A la orilla del río**), merece un castigo a la altura y Jorge Arriaga *El Tuerto*, acaba estrellándose en el pavimento de Avenida Juárez, al caer desde lo alto del edificio de la Comisión Federal de Electricidad, en su intento de

asesinar por vía de los pisotones a *Pepe El Toro*, quien cuelga de la cornisa del inmueble, en esta brutal muestra de una singular estética de la violencia.

Finalmente, ya sea en ambientes citadinos o bucólicos. En escenarios de arrabal o de barriada miserable. Ya sea en Xochimilco, el Distrito Federal, o Ciudad Juárez, Miguel Inclán, apoyado en sus rasgos netamente indígenas, sus arrugas acumulables por película, su voz rasposa prácticamente *aguardientosa* y sus pequeños ojos entrecerrados, con los que observa torva y lujuriosamente a sus víctimas, encarnó sin duda otro de los enormes villanos que el cine mexicano propuso en su bien llamada época dorada.

Miguel Inclán demostró a lo largo de su filmografía su magistral caracterización de maldito con matices sorprendentes. Ahí está para demostrarlo el repulsivo ciego *Carmelo* de **Los olvidados** (1950) de Luis Buñuel que exclama enfebrecido: “*Ya irán cayendo, uno a uno... Ojalá los mataran antes de nacer*”, luego de haber padecido las humillaciones del *Jaibo* (Roberto Cobo *Calambres*), *Pedro* (Alfonso Mejía) y *El Pelón* (Jorge Pérez). A su vez, no ha dejado pasar la oportunidad de manosear con lascivia las piernas de la chamaquita que encarnaba Alma Delia Fuentes. Al tiempo que, se da vuelo martirizando al pobre *Ojitos* (Mario Ramírez) —“*Que apodo tan sin chiste*”, dice— un niño campesino abandonado por sus padres en una ciudad de México inhóspita y cruel.

Inclán encarnó a su vez, el indio ladino que azuza a los nativos de Xochimilco contra la joven **María Candelaria** (1943), en la película homónima de Emilio Fernández cuando descubre que el esbelto cuerpo desnudo de la muchacha indígena que encarna Dolores del Río, ha servido de inspiración para una pintura. También es *El Rengo*, un malvado tullido, que se enamora en silencio de la atractiva **Aventurera** que encarna Ninón, en un tugurio de Ciudad Juárez. No obstante, entre sus máximas composición como villano bestial, se encuentran las obtenidas en **Nosotros los pobres**, en su papel del ambicioso marihuano *Don Pilar*, quien mata a puñetazos y puntapiés a la paralítica y muda María Gentil Arcos, la madre del *Torito* Pedro Infante, en una de las secuencias más antológicas de nuestro cine. Y a su vez, en su personaje de cruel líder de una banda de ladrones que viven en una ciudad perdida, Inclán provoca que Andrés Soler recaiga en la droga, quita de su camino a punta de golpes a niños tullidos y como terrible remate: intenta quemar con plomo derretido a un enloquecido Andrés Soler y a su hija Evita Muñoz *Chachita*, en la delirante tragedia infantil, **Los hijos de la calle** (1950) de Roberto Rodríguez.



Los olvidados (Luis Buñuel, 1950) Miguel Inclán y Mario Ramírez Ojitos.
Colección Filмотeca UNAM.

VILLANAS Y DEVORADORAS

Más inquietante aún, resulta el reverso malvado femenino: el deseo retorcido, la mujer ambiciosa, cruel y sin escrúpulos sexuales, que va de la bellísima *Reina malvada* de **Blanca Nieves** (1937), a la vengadora villana adolescente de **Niña mala/Hard Candy** (2005), pasando por las *femmes fatales* de notables obras de cine negro como: **El cartero llama dos veces**, **Traidora y mortal**, **Pacto de sangre**, o **La seducción**. O tal vez, la ambigua asesina sexual que Sharon Stone encarnó en **Bajos instintos** y secuela, sin olvidar por supuesto, el toque nacional que impuso una sensual María Félix en **La mujer sin alma** que protagonizó con su brío particular.

Las malas en el cine, representan a esas diosas del escándalo. La maldad con faldas y coquetería permanente, que las convierten en ángeles vengadores de las buenas costumbres. Hembras iconoclastas y despiadadas que van de Bette Davis, Joan Crawford o Anne Baxter en **La malvada**, a Katy Jurado e

Isabela Corona, o quizá de Veronica Lake, Lana Turner y Ava Gardner, a Leticia Palma, Ninón Sevilla o Rosa Carmina. Ahí está la insana perversión de las malvadas chicas *Bond* de 007, o verdaderas arpías como la bellísima Joan Collins en sus inicios, o Bette Davis. Sin faltar las villanas españolas como Sarita Montiel. Las crueles villanas de los maniqueos largometrajes animados de Disney, las diablas del cine de terror como Barbara Steele y su mirada penetrante, hasta las *chicas malas* de increíbles senos de los filmes de Russ Meyer como **Faster, Pussycat Kill Kill** o **Supervixens**. Sin faltar aquellas androides asesinas del cine de ciencia ficción: **Metrópolis**, **Odisea espacial 2001**, **Asesinos de estrellas** o **Blade Runner**, así como la perversidad bajo el barniz de inocencia adolescente que Sue Lyon encarnó en **Lolita** de Kubrick.

Ellas, las villanas que en el pecado llevan la maldición. Si nuestro cine inicia y se ha mantenido fiel y constante a la imagen de la pecadora, la cinematografía nacional creó al lado de la prostituta higiénica y pura de espíritu, a la heroína trágica que se desenvuelve entre los vaivenes de la perdición y de un destino irremediamente triste en **La mujer del puerto**. En efecto, Andrea Palma se convierte en la primera devoradora de la pantalla: la mujer intocable que heredaba el ascetismo erótico y el aura de mujer fatal que inmortalizó en clásico a su personaje inspirado en un relato de Guy de Maupassant.

De hecho, Andrea Palma se trastocó en una suerte de Marlene Dietrich jarocho, la callada prostituta con su tremendista historia de incesto que se mantiene a lo largo de sus diversas versiones protagonizadas posteriormente por María Antonieta Pons, Lina Santos y Evangelina Sosa. A la callejera inocente (de **Santa** a **Salón México**), se antepone su calculadora y vanidosa némesis: el deseo retorcido, la mujer ambiciosa y come-hombres, la *mosca muerta*, la vampiresa materialista y sin escrúpulos sexuales que María Félix encarnó de manera brillante en **La devoradora** (1946), **Doña Diabla** (1949), o **La mujer sin alma** (1943). Un giro que María Antonieta Pons ofreció en **La insaciable** (1946), **La bien pagada** (1947) y **La sin ventura** (1947), al igual que Emilia Guiú en **Nosotros** (1944) y en buena y eficaz medida, Ninón Sevilla en **Sensualidad** (1950). La engañosa coquetería y la desventura de cargar a costas con el oficio más antiguo del mundo, se convierte en una cabal venganza que no se detiene ante nada con el arquetipo de la insensible: ya sea la jovencita inexperta que ve la oportunidad de aplicar el ojo por ojo a su antigua matrona en **Aventurera** (1949), o la reclusa que goza haciendo sufrir al juez que la envió a la cárcel en **Sensualidad** (1950).



Doña Diabla (Tito Davison, 1949) José María Linares Rivas y María Félix.
Colección Filmoteca UNAM.

Finalmente, formando parte integral de esa multiplicidad de aristas del pecaminoso martirologio del cine nacional, se encuentra la prostituta gozosa de su oficio, la alegre golfa del talón que, a pesar de mantener firmemente la esperanza de un amor verdadero, se regocija con su trabajo, remunerado por el sudor de su cuerpo. Insólito arquetipo de mujer pecadora que le da el justo valor y la importancia que se merece a ese privilegio de traficar con el erotismo público y privado, como lo muestran las entusiastas y alegres cabareteras de la mencionada **La mancha de sangre**, encabezadas por la entonces desconocida y sensual Stella Inda.

Por supuesto, pecadoras y cabareteras no son tales, sin la presencia del hombre: el lascivo *gigoló*, *cinturita* y *padrote* y los aliados femeninos: las matronas, *madames* o las famosas *tías*, dueñas de antros, prostíbulos y casas de citas, que surgen desde la emblemática **Santa**, con una Mimí Derba que mantenía con maternal celo el orden de su recinto. De ellas, Andrea Palma encarna en **Aventurera** a la *tratante de blancas* asexual, la respetable dama de sociedad

en Guadalajara y la violenta matrona de un cabaretucho de Ciudad Juárez. Detrás de ésta, aparece una Fanny Schiller en su comodino papel de *Doña Clotilde*; es la madura vecina que envía prácticamente a la prostitución a Emilia Guiú, quien no sólo debe mantener a su hijo como madre soltera sino, esperar al amor de su vida y padre del niño: Ramón Armengod en **Pervertida**, una divertida y truculenta cinta de José Díaz Morales con tema musical de Agustín Lara.

El mismo Lara se integró al reparto de otro melodrama surgido de un tema musical compuesto por Chucho Navarro e interpretado como sabemos, por su trío Los Panchos: **Perdida** de Fernando A. Rivero, donde Ninón Sevilla rueda por el fango extraviando en el camino su honor y ello, se lo debe en buena medida a *La Turca* personificada por Maruja Grifell. Ella, en su melindroso papel de *madame*, la pone en las garras de Miguel Manzano, quien da la primera estocada a una mujer cuyo horror virginal arranca cuando es violada en la adolescencia por su padrastro, como sucedía en **Flor de durazno** (1945), en la que Emma Roldán, la bruja del pueblo, prácticamente abandona a Esther Fernández —novia del bueno David Silva—, a merced del cobarde Roberto Romaña que la seduce.

Llámesese villanas, vampiresas, antiheroínas, mujeres fatales, *viudas negras*, arpías eróticas. Ellas, siempre serán un sinónimo del deseo retorcido, de la sensualidad prohibida y la tensión sensual. El personaje de la mujer ambiciosa y cruel al estilo de la bellísima hembra calculadora Lara Flynn Boyle de **Intriga en el rojo oeste**, o Barbara Stanwyck en **Pacto de sangre**, sin faltar Lana Turner en **El cartero llama dos veces** y Jessica Lange en la segunda versión de ésta, en pareja con Jack Nicholson.

Sin embargo, más intrigante aún resultan las versiones nacionales de esos mismos temas y personajes. El cine mexicano también supo llevar a derroteros increíblemente hormonales a sus villanas nacionales como aquella rubia debilidad de una Emilia Guiú que trastorna a los hombres en **Puerto de perdición** o **Quinto patio**, o Leticia Palma en **Hipócrita** o **En la palma de tu mano**.

Así, en medio de aquellas mujeres trastocadas en reinas despiadadas que utilizan sus encantos y sus formidables y sinuosos cuerpos para esclavizar a los hombres, destaca de manera particular Katy Jurado. Actriz y hembra exuberante de mirada lánguida y ojos grandes e incitantes que debutaba como adolescente fatal en **Internado para señoritas**. En efecto, Katy se convirtió casi de inmediato en la antítesis de las tiernas heroínas femeninas del cine

mexicano: la mujer come-hombres en cintas como **No matarás**, **Nosotros los pobres**, **Hay lugar para dos**, **Cárcel de mujeres**, **El bruto**, **La mujer del carnicero** y más. La hembra que no se detiene ante nada, la pecadora insensible y erotizada por naturaleza. En **Nosotros los pobres** es *La que se levanta tarde*, una sensual coqueta que Jurado creó de manera deliciosa, debido sobre todo a que evitó convertir a su personaje en la típica *cualquiera*. La joven que se sabe hermosa y que puede conseguir lo que sea con su cuerpo, su chicle o el cigarrillo entre los labios.

Leticia Palma, por su parte, dio vida a la heroína trágica. La mujer fatal de arrabal y de ambientes mundanos, con su bien delineado cuerpo, sus grandes y expresivos ojos y su voz que alcanzaba tonos que iban de la dureza a la sensualidad. En **Cuatro contra el mundo** (1949) de Alejandro Galindo, donde interpreta a la amante de un criminal que envuelve con sus encantos a sus cómplices. En **Hipócrita** con el rostro desfigurado por un fragmento de botella crea el enfrentamiento entre un sádico villano (Antonio Badú) y un tranquilo compositor (Luis Beristáin) para finalizar en una cuerda de presos rumbo a las Islas Marías.

Después de enloquecer prácticamente de deseo a un criminal y a un sacerdote amnésico —de nuevo Badú y Beristáin— en **Vagabunda**, Leticia Palma se trastoca en la perfecta viuda negra de un cine negro a la mexicana en la cinta de Roberto Gavaldón, **En la palma de tu mano** (1950).

Asimismo, como recordatorio de la maldad intrínseca, surgen villanas devoradoras de niños que maldicen y destruyen la inocencia infantil. **Ya tengo a mi hijo** (1946) de Ismael Rodríguez, era un insólito melodrama que remitía a un caso real de nota roja: el rapto del niño Bohigas, quien curiosamente luego de ser rescatado por la policía personificó su propia historia en la pantalla. Aquí, la antítesis de la madre personificada por Blanca de Castejón fue la raptora devora-infantes que encarnó estupendamente Isabela Corona, como María Elena Rivera, quien mantuvo en un hilo la vida de la urbe nacional durante seis meses; Corona es la vil chantajista, destruye hogares cuya esterilidad la convierten en psicópata.

A su vez, el cine mexicano encontró en los problemas raciales y las sorpresas genéticas un curioso caldo de cultivo bastante explotable. En **Angelitos negros** (1948), lacrimógena propuesta de Joselito Rodríguez. Aquí, a la rubia Emilia Guiú le nace una mulatita (Titina Romay) y todos se horrorizan, principalmente la mamá primeriza, hasta que se descubren los parentescos ocultos

como la madre negra que ha pasado como nana. Guiú le hace la vida imposible a la pobre niñita que incluso se pinta de blanco para agradar a la madre arpía. Algo similar sucede en **Los olvidados** en esa suerte de triángulo erótico que se establece entre la madre, su hijo *Pedro* y el sádico delincuente juvenil *El Jaibo*, amigo de aquel. Al tratarse de una madre tan atípica como la que aquí aparece, nadie quería hacer el papel y Stella Inda fue a pedirselo a Buñuel aconsejada por Ernesto Alonso.

Esos mismos desplantes de brutalidad materna pueden encontrarse en los papeles que Ana Ofelia Murguía ha representado bajo las órdenes de Felipe Cazals y Arturo Ripstein: la suegra brutal de **Los motivos de Luz** (1985) y la madre arpía de Lucha Reyes en **La reina de la noche** (1994). En la primera, encarna a la mujer que le hace la vida imposible a su nuera (Patricia Reyes Spíndola), casada con su hijo Alonso Echánove; personajes de ficción que intentan aproximarse a la oscura realidad de la tristemente célebre Elvira Luz Cruz, quien, orillada por la pobreza y una demencia temporal dio muerte —en apariencia— a sus hijos.

Por su parte en **La reina de la noche**, provee de tintes sadomasoquistas a esa intensa y grotesca relación de amor-odio entre madre e hija. Con su peculiar y excesiva visión de melodrama negro, Ripstein y su guionista Paz Alicia Garcíadiego, se sumergen en la historia de la jalisciense María de la Luz Flores Aceves, mejor conocida como Lucha Reyes, hija de una costurera alcohólica que tuvo un trágico final.

BARRIOS BAJOS Y OTRAS ZONAS DE PERDICION



A la sombra del puente (Roberto Gavaldón, 1946) David Silva extrema derecha.
Colección Filмотeca UNAM.

BAJO EL PUENTE DE NONOALCO

Pobreza y redención se convirtieron para el cine mexicano en su mejor estrategia para documentar las vicisitudes sociales y económicas de un país en eterna transición; un país de proyectos truncos y de aspiraciones cortadas por

las políticas sexenales. Así, hombres de cine como Ismael Rodríguez y Pedro de Urdimalas habían planteado curiosas soluciones a este tipo de problemas como lo muestra el diálogo final que recita Mimí Derba a los marginados de la vecindad en **Ustedes los ricos**: “*Por favor, déjenme entrar. Estoy muy sola con todos mis millones y vengo a pedirles, por caridad, un rinconcito en su corazón. Ustedes que son valientes y que pueden soportar todas sus desgracias porque están unidos. Ustedes los pobres que tienen un corazón tan grande para todo...*”.

Aquello no bastaba por supuesto para borrar las diferencias cada vez mayores entre los detectores del poder económico —una minoría— y esa gran masa de perdedores sociales arrinconados bajo elevadas murallas de olvido y arrojados a barrios bajos, zonas de arrabal y “*perdición*”, o aquellas ciudades perdidas que crecían y se extendían hacia los límites de la capital. No obstante, ninguna tan legendaria, mítica y cinematográfica, como la zona de Nonoalco, el escenario ideal de pobreza y redención, prostitución y crimen, que el cine mexicano supo explotar para conseguir algunas de sus mejores y más perturbadoras obras: “*Búscame en La Máquina Loca, bajo el puente de Nonoalco...*” —le comenta Tito Junco a Ninón Sevilla en **Víctimas del pecado**—.

Ese sitio territorial, donde se fundara el primer convento novohispano hacia el año 1524 y el Colegio de indios de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco para los jóvenes aristócratas *mexicas*, se había trastocado a finales del siglo XIX, en un paisaje de abandono, cubierto de sueños rotos, vías y durmientes, e instalaciones ferroviarias que dieron pie a campamentos de trabajadores ferrocarrileros y sus familias. Y a su vez, a una zona de pobreza extrema en la que convivían sin prejuicios, cabarets, pulquerías como *La barca de oro*, puestos callejeros de comida, viviendas de cartón y lámina y vecindades derruidas. Un lugar delimitado, no tanto por su ubicación geográfica o su particular topografía, sino por sus fronteras morales y económicas, en la que hombres, mujeres y niños, luchaban día a día contra un destino inclemente según lo confirma el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta.

Dirigida por Roberto Gavaldón, **A la sombra del puente** (1946) se filmó en locaciones auténticas en la pobre zona de Nonoalco. Así, en compañía de personalidades como Esther Fernández, Carlos López Moctezuma, o Fernando Soto *Mantequilla*, David Silva es un hombre de pasado traumático que se enfrenta a los asesinos de su padre, entre ellos, un excelente Andrés Soler—, líder de un grupo de hampones que opera precisamente bajo el mítico puente de Nonoalco.

Al inicio, aparecen imágenes del puente de Nonoalco, la iglesia, los trenes despidiendo humo y una chiquilla de trenzas con moños, *Rosaura* (Mary Montoya), que se despide desde lo alto del puente —una costumbre que no perderá, incluso siendo adulta—. Más tarde, en una escena muy hermosa, *Rosaura* adulta (Esther Fernández), le comenta a David: “*Para nosotros los del puente, los demás son como de otro mundo. No entendemos sus palabras, así como ellos no entienden las nuestra, aunque sean del mismo idioma... Usted nos mira desde arriba y sigue su camino... Si ya logró salir de aquí, ¡váyase! No regrese, si no, no tendrá escapatoria*”.

Asimismo, David Silva en **Manos de seda** (1951) de Chano Urueta interpreta a un fino y hábil ladrón de joyas; el antihéroe perfecto de un cine social. El final antológico se lleva a cabo en las inmediaciones de Nonoalco próxima a la estación de trenes de Buenavista, justo cuando la policía ha puesto un cerco al protagonista al tiempo que éste ha ido ahí para reunirse con su esposa (Rita Macedo) y su hijo recién nacido. Con las manos amputadas por un accidente, *Manos de seda* es detenido por la policía mientras aclara: “*Voy a entregarme a la justicia...nunca es tarde para empezar una vida honrada por nuestro hijo...*”.

Otro filme que recuperó de manera perturbadora los rumbos de Nonoalco fue **Los olvidados** (1950). En ella, Gabriel Figueroa fue el encargado de pintar con luces y sombras esa zona límite de la miseria y esplendor de un mismo país. El fotógrafo descubría un Nonoalco árido y castigado por un sol calcinante en medio de edificios en construcción; los de un México que se alzaba bajo la pobreza de una juventud urbana y desposeída. Es justo aquí donde puede encontrarse al Figueroa de la mirada citadina que descubre el opaco brillo de unas camas de bronce en un cuartucho miserable, los tiraderos de basura donde se reciclan cadáveres, o se oculta *El Jaibo*...

Ya en su etapa final, Juan Bustillo Oro realizó **Del brazo y por la calle** (1955), adaptada de una obra del chileno Armando Mook representada en los escenarios mexicanos 14 años atrás por Fernando Soler y María Teresa Montoya. El relato es simple: un matrimonio se inicia confiado tan sólo en su cariño; ella (Marga López), es una joven de familia acomodada misma que no acepta su boda con un joven que no pertenece a su clase y rompe por tal motivo con ellos. El (Manolo Fábregas), es un muchacho con aspiraciones artísticas que ha terminado como empleado mal pagado de una agencia de publicidad realizando bosquejos vulgares y superficiales. La ciudad y particu-

larmente los rumbos de Nonoalco se convierten en un tercer personaje que atestigua su crisis y redención.

El matrimonio vive al día en un cuarto de azotea, rodeados de un agresivo ambiente visual y sobre todo sonoro que les sirve de arrullo: el estruendo del patio ferrocarrilero de Nonoalco, el rugir de las ruedas y los silbatos de las locomotoras. Ella incitada por una mala amiga sale a divertirse pero su ingenuidad y el alcohol la lleva a cometer adulterio: memorables resultan las escenas de Fábregas en lo alto del puente de Nonoalco durante la madrugada esperando por su esposa. El enfrentamiento es amargo y él abusa de ella, discuten en el transcurso de esa noche para regresar a la rutina cotidiana y escapar finalmente del brazo y por la calle. Se han perdonado en apariencia en los límites de un filme realista e inquietante con una brillante partitura de Raúl Lavista.

No obstante dos películas de ambiente arrabalero y cabaretil pueden considerarse sin duda alguna como los documentos más fieles de la zona limítrofe de Nonoalco que registraron sin piedad aquellos infiernos ciudadanos. Una suerte de declaración de principios urbanística y social de un asunto que acaparó la atención de la política y la cultura mexicana de aquel periodo como es el caso de **Víctimas del pecado** (1950). Aquí, los trenes y el puente de Nonoalco surgen como una suerte de *leit motiv* que representan quizá, caminos que se entrecruzan como los vías y los durmientes; a su vez, una especie de signo fálico y de movimiento, el concepto de movilidad y de ascenso y descenso llevado a terrenos de lo social.

Protagonizada por Ninón Sevilla, Rodolfo Acosta, Tito Junco e Ismael Pérez *Poncianito* y con el tema del pecado y la virtud con carencias económicas de por medio, se dan cita todos los excesos melodramáticos del cine familiar, prostibulario y de arrabal. Delirantes coreografías en las que Ninón como *Violeta*, baila entre otras *La Cocaleca*, curiosos desplantes de narcisismo y de brutalidad por parte del siniestro hampón y padrote Rodolfo Acosta que saca chispas en la pista bailando *swing* y después, asesina y roba a la taquillera del cine *Lido*, para más tarde obligar a una de sus pupilas a tirar a su hijo a un bote de la basura.

Inquietantes resultan las imágenes de *Violeta* caminando con su niño por la parte superior del puente de Nonoalco mientras la banda sonora revienta con el rugir de los trenes y un humo oscuro, tan negro como su destino que cubre el ambiente. Baja el puente y se dirige hacia *La Máquina Loca*, verdadero

cabaret de ferrocarrileros donde ficha con un fogonero y conquista a *Santiago* (Junco), a quien conoció en las calles del Órgano; ex trabajador ferroviario que perdió un hijo y se convierte en el padre adoptivo del pequeño *Juanito* (*Poncianito*) enviado a un internado para educarse lejos de esa zona de perdición.

Ahí, bajo el puente de Nonoalco, *Rodolfo* quien ha salido de prisión mata a *Santiago* que muere entre dos vías y de nuevo comienza el calvario de la madre y de su hijo cuyo amor y constancia le otorgan el perdón justo el 10 de mayo como refiere el gran Arturo Soto Rangel en su papel de director del penal. “No solamente zapatos le vas a regalar hoy a tu mamacita, sino su libertad. Llévatela lejos y hazla olvidar. Esas rejas que se abren les están abriendo una vida nueva; el pasado queda aquí. Sigán juntos adelante, que la luz de la esperanza los lleve lejos hasta encontrar algún remanso de paz donde todavía reinen la bondad y el amor que tendrán que brillar siempre a pesar de la maldad y la ambición...”. Así, madre e hijo se alejan y un tren observado desde lo alto del puente de Nonoalco avanza y su humo oscurece la pantalla en un final deliciosamente ambiguo en el que sabemos que ese remanso de paz quizá jamás será encontrado.

Finalmente la obra cumbre de Nonoalco como escenario de purgatorio es **Vagabunda** (1950) de Miguel Morayta, cineasta menospreciado por la cultura oficial que sin embargo logró transmitir con gran exactitud el desasosiego social de la época y el punto de vista cultural y público sobre un problema que había adquirido proporciones míticas. El arranque es un prólogo documental en el que la cámara de Víctor Herrera se interna en esos cinturones de miseria acompañado de un texto paternalista: “En la ciudad de México hay una barriada que todos denominan zona roja que es la más pobre, miserable y mezquina de todas. Inimaginable el hacinamiento de covachas, de tugurios donde habitan seres que miran con indiferencia como se consume la vida, agobiados por un solo problema que ocupa totalmente sus mentes: el tener que comer...”.

Y más adelante con imágenes del patio de trenes de Nonoalco y alrededores, **Vagabunda** expone la situación de ese territorio: “Las vías del ferrocarril separan las barreras del resto de la ciudad cumpliendo la misión que el destino al parecer les ha confiado. Delimitar la zona, separar a las clases, servir de muralla para separar las almas. Por sobre la barriada se extiende el puente de Nonoalco, extraña estructura llena de símbolos y de promesas que como un arcoiris de esperanza y de libertad domina todo. Por la parte superior corren los automóviles insultantemente brillantes, silenciosos. Por debajo, cruzan los desheredados que ni siquiera se cuidan de la lluvia de polvo que les envían los de arriba...”.

Inspirada en la obra *Zona roja* adaptada por Jesús Cárdenas, **Vagabunda** no evade su condición teatral como lo muestran sus diálogos acartonados y en ocasiones cursis pero perturbadores. La historia se centra en un curioso drama que juega con el sacrilegio pero que termina siendo un fiel documento de las condiciones sociales de la zona de Nonoalco. Luis Beristáin llega de Apizaco a la estación de Buenavista para dirigirse a su parroquia llevando consigo una fuerte cantidad de dinero para obras de caridad y un joven se ofrece a acompañarlo. Este, lo golpea en la cabeza, cambia sus ropas por las suyas y huye pero se atora en la vía y es despedazado por el tren. Se cree entonces que el padre ha muerto.

Leticia Palma baila en el cabaretucho *El tropical*, repleto de la más baja estofa dominado por el transa judicial *El Gato* (Antonio Badú) quien planea un golpe de 150 mil pesos que aguardan en la estación de trenes. Palma camina bajo el puente de Nonoalco y se topa con el amnésico padre *Miguel*, lo salva y lo esconde en un vagón abandonado, más tarde es humillada por el público del cabaret cuando intenta montar la coreografía del clásico *Goyescas* y sólo recibe las burlas y cerveza en plena cara.

Aquí, el puente de Nonoalco se convierte no sólo en una suerte de metáfora, sino en un elemento inseparable de la trama. *Miguel* dice a *Leticia*: “Llevas en la frente escrito el destino de los mártires: sufrir por los demás” mientras se escucha de fondo el silbato del tren de la estación de Buenavista y se observa el puente. *El Gato* denuncia a su cómplice *Marcial* (Alberto Mariscal) ante la policía “Esta noche a las doce en punto *Marcial* estará bajo el puente de Nonoalco”; ahí, bajo su estructura, *Marcial* y su novia *Cuca* (Irma Dorantes) hermana de *Leticia*, se besan y desde lo alto del puente la policía les dispara: *Cuca* agoniza bajo un letrero de “Coca cola bien fría” y la dejan ídem.

Una chismosa delata a *Leticia* con *El Gato* quien ha abusado de ésta: “La vecina se larga, va rumbo el puente” dice. Palma y Beristáin escapan para iniciar una vida juntos en pareja y éste al observar la construcción comenta: “Desde aquí abajo parece una tumba, tiene una forma extraña, parece un arco que salta por encima de las miserias humanas Como un arcoiris de esperanza y luz que conduce a otra vida, más libre y más hermosa...”. Sin embargo, recupera *in extremis* la memoria al escuchar las campanas de la iglesia y es reconocido. Ella, horrorizada, llora, sube las escaleras y camina por encima del puente de Nonoalco rumbo a una vida digna de redención en uno de los relatos más anómalos y delirantes de nuestro cine.

LOS ARRABALES DE JOSÉ G. CRUZ

Ambientada también en Nonoalco y con el tema de una infancia y juventud destrozada por un destino cruel como en **Los olvidados**, **Ciudad perdida** dirigida por Agustín P. Delgado (1950), resulta una obra intrigante y curiosa sobre los barrios bajos capitalinos. Escrita por José G. Cruz, adaptada de su propia historieta, abre de manera similar a **Los olvidados**. Como en ésta, la cámara hace un recorrido por los barrios pobres, redescubriendo sus escenarios de miseria y abandono mientras se escucha la voz de un impostado narrador que nos introduce en el relato: “*Como una llaga en el propio corazón de todas las grandes metrópolis del mundo existe siempre una ciudad perdida, ciudad donde buscan refugio los pobres, los parias y los olvidados de Dios. Aquí, florecen las pasiones y los odios con primitivas y violentas manifestaciones, pero también, aquí puede florecer un amor sublime, capaz de traspasar todas las miserias, la intriga y la maldad, así fue el amor de Adrián y María Esther...*”

A pesar de que **Ciudad perdida** se filmó en buena medida en escenarios naturales de colonias proletarias de la periferia, cual valle olvidado de una urbe gélida plagado de papeleritos, *teporochos*, niños de la calle, *cinturitas* y jugadores, y en la que aparecen escenas de niños abandonados enfrentados en pandillas por pequeños territorios, el filme pronto se trastoca en un melodrama con situaciones de una falsedad que rayan en el humor (la muerte de la madre de *Adrián*, las peleas entre el *héroe* y su antítesis, el villano *Colilla* interpretado por el estupendo bailarín y coreógrafo Carlos Valadez, dispuesto a arrebatarse a la novia de infancia que encarna Martha Roth, los crímenes del ambicioso abogado que se ha quedado con la herencia que le corresponde a *Adrián*, etc.), en la que no falta el folclor de la miseria representado en la intervención musical de los *Xochimilcas Boys*, en la música y canciones de Juan Bruno Tarraza y Luis Arcaraz y en la historia de *amor sublime* entre *Adrián* y *María Esther*.

En esas zonas y esos barrios de miseria y expiación, José G. Cruz, marcó un territorio reconocible y moralmente didáctico, tan sorprendente como ingenuo y divertido. José G. Cruz, fue el inventor de un modelo único, extraño y fascinante en el que mezcló la fotografía y el dibujo y en cuya obra, caben toda clase de lúbricas exploraciones por la senda del pecado y el crimen, como ocurre en la ya citada trilogía *Percal* con la guapa cubana Rosa Carmina en su papel de *Malena*, estudiante que termina dedicada al *oficio* (con ese cuerpo,

como no). Otra de sus creaciones de historieta, además de la mencionada *Ciudad perdida*, se encuentra *Carta Brava*, que dio oportunidad al galán y actor original, Roberto Romaña de protagonizar en 1948, la versión de cine dirigida por Agustín P. Delgado, la historia de un ladrón y antihéroe, según este melodrama policiaco en el que se enfrentaba al hampón *Tony Malo*, su acérrimo enemigo, sin faltar, **Ventarrón** de 1949 de Chano Urueta con David Silva como el héroe acosado por el destino en un ambiente de arrabal.

Urueta de la mano de José G. Cruz y sus relatos de lubricidad criminal, narra en **Ventarrón**, un cine de inadaptados sociales y violencia con las intervenciones musicales de Juan Bruno Tarraza y sugestivas presencias de Martha Roth y Tana Lynn. “Ya son las doce y no llega, me hará lo mismo que ayer. Espera, espera y no viene, ya no la quiero ni ver. Pero de pronto siento un ruido y me despierta, se abre la puerta y llega mi querer y llega diciéndome así la muy chiquitilla: “cariño santo, vidita mía, no sufras tanto ya estoy aquí. Si tu bien sabes que yo te quiero que solamente, soy para ti. Anda mi amorcito dame un beso despacito, suavcito. No me regañes, cierra los ojos, duerme feliz”... Era el tema musical interpretado por un jovencito y muy delgado Benny Moré, en una inquietante película que agradecía al C. Jefe de la policía del Distrito Federal, General. Othón León Lobato y al H. Cuerpo de la misma, su valiosa cooperación para la realización de la cinta.

Al inicio de **Ventarrón**, una ventisca penetra en una vecindad. “Cuando el ventarrón se mete en el barrio: malo. Es noche y las cosas bajan se levantan, en que los malvados poderes ocultos se revelan y lo destruyen todo.”, después, vuela por los aires la primera plana de *Excelsior* que dice: “La policía que sabe mucho de la muerte de Rebeca” y una foto al centro de David Silva con el texto: “El temible Ventarrón comparecerá al fin ante la justicia”. Hay un corte a éste, en la cárcel, vestido elegantemente de traje listo para huir de la penitenciaría,



El cubano Benny Moré.

con la ayuda de un celador que le abre el candado. Era la presentación de uno de los personajes más logrados y más extremos en la carrera de David Silva, quien no duda en asesinar al criminal cara bonita *Rubí* (Gustavo Rivero), quien lo ha traicionado.

Para el historiador Armando Bartra —autor de los tres tomos de *Puros cuentos* co escritos con Juan Manuel Aurrecochea, el trabajo de José G. Cruz tiene: “Una fuerza expresiva extraordinaria. Una capacidad de sugerencia que no tiene la fotografía, ni el dibujo por espléndidos que éstos sean. Creó un mundo abigarrado en el que se mezclan todos los estilos... Un collage social de los barrios bajos del planeta” y, según, Yolanda Vargas Dulché: “Las historietas de José G. Cruz se vendían terriblemente. Todo mundo hablaba de ellas. Yo poco a poco le fui haciendo sombra, pero me tardé mucho, no fue nada fácil”.

EL CASO PEDRO INFANTE Y OTRAS APOLOGÍAS DEL ARRABAL

“Advertencia. En esta historia, ustedes encontrarán frases crudas, expresiones descarnadas, situaciones audaces. Pero me acojo al amplio criterio de ustedes, pues mi intención ha sido presentar una fiel estampa de éstos personajes de nuestros barrios pobres —existentes en todas las grandes urbes—, en donde, al lado de los siete pecados capitales, florecen todas las virtudes y noblezas y el más grande de los heroísmos: ¡El de la pobreza! Habitantes del arrabal en constante lucha contra su destino, que hacen del retruécano, el apodo y la frase oportuna, la sal que muchas veces falta a su mesa...”. (Ismael Rodríguez en el prólogo de **Nosotros los pobres**)

No hay duda: la dignidad de la pobreza y la epopeya de la miseria, la épica del barrio y sus historias de arrabal en el cine mexicano, no pueden concebirse sin ese trío de obras maestras iniciada por: **Nosotros los pobres** y **Ustedes los ricos**, con las que Ismael Rodríguez su director, no sólo catapultó la carrera de Pedro Infante que ascendía socialmente en la tercera de la trilogía titulada **Pepe El Toro** (1952), sino que descubría la nobleza de los grupos socialmente más marginados del país.

El talento de Ismael, quedó confirmado, justo cuando conecta con Pedro Infante y sus guionistas Pedro de Urdimalas y Rogelio A. González, posterior realizador. En sus filmes, Infante capaz de abofetear a su hija (postiza) (*Chachita*), de disputarse la vida misma en los patioscon Julio Ahuet —otro gran

secundario de nuestro cine—, quien le arrebató su medallita con la efigie de la Virgen), o en las celdas de castigo de Lecumberri (donde enfrenta a Jorge Arriaga y dos de sus secuaces), o de quebrarse en profundo llanto ante la tumba de la abuela (Sara García), de la esposa (Blanca Estela Pavón), o del cadáver de su primogénito muerto por enfermedad (*Peque Navarro* en **Un rincón cerca del cielo** —1952—), o carbonizado en una explosión (Emilio Girón *El Torito*), e incluso, de soportar las humillaciones de un papá necio, *raboverde* e intransigente: el gran Fernando Soler.

Al igual que Galindo con David Silva y Martínez Solares con *Tin Tan*, Ismael formó mancuerna con Infante para recuperar el cine de arrabal y de la provincia machista. Los dramas cotidianos que se tornaban excesivos como es el caso de **Nosotros los pobres** con la que Pedro Infante y Blanca Estela Pavón se convertirían en la más emotiva pareja del cine mexicano mediante sus respectivos papeles: ella, la *Chorreada*, novia del noble carpintero *Torito*, en un barrio proletario de la ciudad de México, donde circula entre otras, *La que se levanta tarde* (Katy Jurado).

Desde su primera aparición Katy Jurado llena la pantalla. Cruza la calle para toparse con *Pepe El Toro* en su carpintería y a quien le envía un beso. No obstante, la mejor escena que tiene con Pedro, es aquella en la que mantiene un breve intercambio de frases y fricciones corporales. “¡Ah!, me corres. Ta’ suave”, —le dice ella—, “Tienes miedo de que te peguen”... “Yo no pierdo nada con hablar contigo, soy hombre”, responde Infante en un genial diálogo machista imaginado por Urdimalas.

Nosotros los pobres fue todo un muestrario del dolor y la pasión de barrio: Una mujer de la vida airada, tan coqueta como agresiva (Jurado), una usurera asesinada a cuchilladas (Conchita Gentil Arcos), una hermana prostituta y tísica que encarnó de manera excepcional Carmen Montejo, una niña que busca afanosamente la tumba de su madre (Evita Muñoz *Chachita*), una anciana paralítica (María Gentil Arcos), muerta a golpes por un marihuana brutal: el genial Miguel Inclán. Y como sórdido clímax, una pelea a muerte en una *bartolina* de Lecumberri, en la que Infante deja tuerto al citado Jorge Arriaga...

Sin duda alguna, uno de los relatos más inquietantes de un cine mexicano en su etapa más dichosa, que servía para contar las múltiples tragedias de un carpintero luchón, en una urbe capaz de devorar al más fuerte. En las pasiones desatadas, las crisis amorosas y económicas, las burlas de un destino cruel, los excesos violentos y la truculencia brutal y desmedida, el melodrama encon-



Nosotros los pobres (Ismael Rodríguez, 1947) al centro Blanca Estela Pavón, Evita Muñoz Chachita y Pedro Infante. Colección Filmoteca UNAM.

tró sus caminos más delirantes. El exceso, es de hecho una característica típica del melodrama, pero ninguno como esta brillante trilogía sobre *Pepe El Toro*; una muestra de la vehemencia de Ismael Rodríguez, uno de nuestros mejores y más eficaces cineastas, quien consiguió retratar de manera inteligente el sentir del barrio y sus héroes anónimos.

Un hijo quemado en una explosión, una esposa atropellada junto con sus gemelitos, un jorobado cercenado por un tranvía. Y con aquellos, un electrocutado, dos hombres estrellados en el pavimento al caer desde lo alto del Edificio de La Comisión Federal de Electricidad y para más, el mejor amigo del héroe muerto a golpes en el *ring*, para dejar a una esposa viuda y a dos niños pequeños a quien Infante les canta el tema de *Costalitos de oro*. Como puede apreciarse, Ismael Rodríguez y un Pedro Infante espléndido no se intimidan ante los excesos. Por el contrario, se nutren de éstos para contar el drama de un hombre y de su clase social. Los problemas de la urbe y de las injusticias so-

ciales en su versión de historieta realista, unido a la canción de Manuel Esperón y Pedro de Urdimalas, *Amorcito Corazón*, para trastocarlas en grandes clásicos de nuestro cine. Y es que Ismael, por encima de las moderaciones y complacencias de sus hermanos Joselito y Roberto, estaba experimentado sin proponérselo, con las raíces mismas de un primitivo cine *gore* a la mexicana. Es decir: el muestrario de sangre, secreciones, quemaduras, cuerpos fragmentados, pero sobre todo, de emociones humanas y solidaridad.

Por supuesto, Infante, de la mano de otros realizadores, no sólo enfrentó otras tragicomedias de la urbe y sus barrios bajos y arrabales, sino que incluso intentó ascender en la escala social, lo que le acarreó otras tragedias y sinsabores. Su primer grito de desahogo fue **Necesito dinero** (Miguel Zacarías, 1951), en un intento por merecer los favores de la guapa española Sarita Montiel. No obstante, en su papel de mecánico capitalino, desistía finalmente de la vida fácil, en pos de una existencia honesta con miras a mejores aires. Asimismo, como mecánico automotriz, ascendía en la escala amorosa compartiendo una cama de más alto rango cuando aparecía dormido —luego de una borrachera— al lado de una guapa y adinerada Silvia Pinal: el objeto del deseo social en la comedia **El inocente** (1955) de Rogelio A. González, un título que jugaba con el erotismo mojigato clasemediero.

Sin embargo, en esa apología del barrio, bajo las órdenes del disparaje pero muy hábil y sensible Rogelio A. González, Infante emprendía otro extraordinario calvario urbano, tan truculento como inquietante y melodramático en la línea de Ismael Rodríguez con: **Un rincón cerca del cielo** y su secuela, **Ahora soy rico**, ambas de 1952. Se trata de títulos que hablan por sí solos, acerca de ese intento por dejar no sólo la miseria y el paupérrimo cuartito de azotea, sino el drama arrabalero, para dar el salto *social* al universo del melodrama mundano, al que se llega por supuesto maltrecho, incluso, cojo. Infante encarna aquí, a un pueblerino ilusionado con la capital, que se consigue una chambita de oficinista donde conoce a Marga López, sin embargo, es despedido. Se casan y viven en un cuartito de azotea: a partir de ahí y del nacimiento de su hijo, les ocurren una larga cadena de desgracias: trabajar como guardaespaldas de un villano, una estancia en prisión, después, un trabajo inhumano de cirquero callejero y como trágico remate: la enfermedad del chamaco en una escena desgarradora que le saca lágrimas al más insensible.

EL CASO JAVIER SOLÍS Y EL BARRIO BAJO

El cine de Javier Solís, un cine popular, de barriada, sin pretensiones, realizado para aguantar un par de semanas en cartelera y en cines de segunda corrida, no tuvo mayor aspiración que eso y por ello, representa el aspecto menos cuidado de su carrera si lo comparamos con su grandeza musical. De hecho, la aparición de Solís en el cine se debe en primer instancia, a la muerte de varios de los ídolos del cine mexicano, y a su vez, a las fórmulas probadas del peor cine comercial: el de lanzar a la pantalla a personajes populares, ya sean deportistas, cantantes o héroes involuntarios de la nota roja como el pequeño Fernandito Bohigas que a tan sólo dos años de su multipublicitado secuestro reaparecía de la mano de Ismael Rodríguez para interpretarse así mismo en el intrigante melodrama de culto **Ya tengo a mi hijo** en 1946.

Es a mediados de los cincuenta cuando la fama de Solís empieza a crecer como la espuma de una cerveza, de aquellas *cebadas*, que se servían en las miles de modestas fonditas donde las canciones del nuevo ídolo se escuchaban una tras otra. Y es justamente en esa época cuando sobrevienen varias de las tragedias de un cine que iniciaba su declive con la muerte de verdaderas estrellas de la canción y la pantalla grande como Jorge Negrete en el 53 y Pedro Infante en el 57. Es decir, a Solís, la puerta se le abrió en un momento que no era el óptimo, pero, que para productores *centaveros*, representaba la mínima oportunidad para recuperar terreno y que mejor que un héroe extraído de los ambientes proletarios que tanto gustaban al público. Una nueva figura que igual, le entraba al negocio de la tablajería que al de los guamazos en el cuadrilátero y por supuesto, aún tenía el empuje para abrirse paso en los concursos de aficionados modulando una voz que se apropiaría como nadie del bolero ranchero.

En efecto, Javier Solís llegó tarde a la pantalla y murió como personaje de sus canciones en un abrir y cerrar de ojos. Casi de manera instantánea, para hacerse de un pedazo de leyenda, filmando un *churro* tras otro al lado de notables personalidades detrás de cámaras como: Miguel Zacarías, Rogelio A. González, o Rafael Baledón, y compartiendo con grandes estrellas en declive, diálogos y situaciones, justo en un momento en el cual, el cine nacional arrastraba la cobija a duras penas. *Sombras nada más*, *Payaso*, *Llorarás, llorarás*, *Mi último bolero*, *El peor de los caminos*, *Vagar entre sombras*, *Se me olvidó tu nombre* y otras canciones más, debieron ser en realidad los títulos de su infame filmografía cuyos argumentos fueron escritos al menos en una tercera parte por José

María Fernández Unsaín, un curioso destajista de todos los géneros, en la que pueden rescatarse con todo, algunas situaciones interesantes, algunos apuntes o quizá, la interrelación con algunas figuras y subgéneros de una cinematografía que emprendía un camino sin retorno.

Más allá de su filmografía rural y ranchera, Javier Solís había crecido en los parajes urbanos del barrio, el lugar donde se forjan los hombres a base de esfuerzo, trabajo, sacrificio y por supuesto a golpes de la vida. Por ello, quizá, lo más rescatable de su obra cinematográfica, puede rastrearse en las historias de urbanas de barrio bajo que emprendió como: **Un tipo a todo dar** (1962) de Fernando Cortés, melodrama populachero con el que se intentó lanzar a Solís como un émulo de Pedro Infante. Aquí, interpreta a un provinciano que se convierte en el protector de un sobrino huérfano en la capital, donde la hace de todo, incluso de boxeador, lo que da pie a secuencias dramáticas como aquella en la que Javier cae a la lona ante los desesperados gritos de angustia de Emil Ángel Dupeyrón, su pequeño protegido.

Por su parte, **Campeón de barrio** (1964) de Rafael Baledón, retoma varios elementos de aquella, en un filmó en el que alternó con figuras como don Fernando Soler y la cantante Sonia López. Encarna al héroe de condición humilde que se trastoca en boxeador para evadir la crisis económica que lleva a cuestras y de paso, brindar un amplio recuento de su repertorio musical. Por su parte, en **El pecador** (1964) también de Baledón, con Arturo de Córdova y Marga López, Solís es un honesto chófer camionero que se enamora de Kitty de Hoyos, una cabaretera que pasa como enfermera en este melodramón, con De Córdova como un profesor viudo que por culpa del destino conoce en un cabaret a una mujer metida en el tráfico de drogas y termina enamorándose locamente de ella con trágicos resultados.

En **Rateros último modelo** (1964) intenta regenerarse al lado de Manuel Capetillo su compadre y cómplice y acaban encargándose de un bebé abandonado en un filme donde Solís luce delantales y su atractiva voz. En tanto que en **Un callejón sin salida** (1964) al lado de Lucha Villa, Evangelina Elizondo y Sonia López, interpreta al honrado hermano mayor del rebelde sin causa Alberto Vázquez, para saltar de ahí a **Amor a ritmo a go-gó** (1966), en la que se mezclaban los boleros rancheros del tipo *Perdóname, Señor*, con los temas juveniles de moda como: *Bule, Bule* y *Lupe*, en la que Solís conquista a la joven de ideas modernas Rosa María Vázquez, en un filme con intervenciones de *Tongolele* y *Los Holligans*, entre otros.

Al estilo de **Volando bajo**, Solís alternó con Marga López y Julio Alemán en **Diablos en el cielo** (1964), la historia de los dos amigos íntimos que pelean por el amor de una mujer, por el resentimiento de otra y al final por cualquier cosa, con el detalle de que ambos son pilotos. Y en **Especialista en chamacas** (1965) de Chano Urueta, con Enrique Guzmán y Germán Valdés. *Quique* debe elegir entre la universidad o la cantada, en esta comedia musical en la que encarna a un joven médico que se hace cargo de una clínica rural y se hace acompañar de un grupo de artistas de la *Caravana Corona*, entre los que se encuentra *Tin Tan* como el empresario y Solís como un mujeriego charro cantor, enamorado de Diana Mariscal que lo trata como su hermano.

Por supuesto, Pedro Infante y Javier Solís, no fueron los únicos en rescatar las tragedias del barrio, ya que el cine del sexenio *Alemanista* y otros más, contribuyeron a crear varias apologías del arrabal en un país fílmico, cuyos extremos iban del infierno al paraíso. Con lágrimas en los ojos y sosteniendo su cuchilla de zapatero, Arturo Soto Rangel, uno de los mejores y más notables actores secundarios de nuestro cine, clama en **Eterna agonía** película de 1949, dirigida por Julián Soler: “Pobres de los pobres”. Frase de una simpleza aterradoradora, que sin embargo, oculta toda una filosofía popular y una realidad social que incluso, el México de ahora, el de Felipe Calderón, aún no ha podido resolver. **Eterna agonía** era la tragedia de un joven humilde de vecindad (David Silva), confundido con el cómplice de un ladrón, que terminaba muerto en las puertas de la vecindad, abrazado por su madre ciega (Sara García) y ante las terribles risas del *Santa Claus* del *Sears* de Insurgentes Sur, como contraste social.

El propio Luis Buñuel se acercó de manera intensa al barrio proletario en **El bruto** (1952). En ésta, Andrés Soler encarnaba a un cruel y libidinoso casero con todo y amante exuberante e interesada como lo era Katy Jurado, quien evita besarlo bajo pretexto de dolor de cabeza. La tragedia de Andrés, se inicia cuando contrata por sugerencia de la mujer, a un brutote matancero (el extraordinario Pedro Armendáriz), para que desaloje a los inquilinos de su vecindad. Lo que no cuenta, es que su amante se enamora de él y por una intriga de ésta “el bruto” lo asesina en un forcejeo.

Buñuel consiguió una inquietante atmósfera de arrabal, así como su original punto de vista acerca de un hombre que se debate entre el amor virginal de una muchachita (Rosita Arenas) a cuyo padre ha matado a golpes y el explosivo y sexual de la amante que lo acusa de haberla violado. Asimismo,

el mejor de los episodios de la dispareja **Amor en cuatro tiempos**, filme escrito y dirigido por Luis Spota en 1954, concibe la terrible historia de un traga-fuegos callejero, calcinado por su pequeño asistente, un niño que ha recogido y a quien decide abandonar al enamorarse de una fritanguera que no quiere *estorbos*, surgió de un burdo encabezado de nota roja de un periódico vespertino: “Encontró a su padre tirado en la calle borracho, y le prendió fuego”. La furia de este amor filial traicionado, la de un niño capaz de una brutalidad mayúscula, comparte con filmes como **Los olvidados** esa ironía cruel y realista que evita la máxima moral y cancela la posibilidad de morbo en la tragedia del barrio.

Protagonizada por Adalberto Martínez *Resortes* en su papel de payaso callejero, éste el primer episodio de **Amor en cuatro tiempos**, no sólo se coloca en el extremo opuesto a sus anécdotas melodramáticas que completan el largometraje, sino que vislumbraba la posibilidad de un cine más crítico y menos complaciente y en ello iba implícito el trabajo periodístico crítico y comprometido de un hombre inteligente como Luis Spota. Lo mismo ocurre con **La risa de la ciudad** (1962) de Gilberto Gazcón, uno de los mejores relatos populares de la urbe capitalina de los años sesenta, que coloca en su historia de contrastes: colonias adineradas como Polanco y Las Lomas y aquellas proletarias donde iban a parar centenares de *paracaidistas*, que pedían a gritos un pedazo de terreno con sus viviendas efímeras y sin servicios que ocupaban de manera ilegal sobre terrenos públicos o privados.

En ese escenario ciudadano de abandono y lucha por la supervivencia cotidiana, habitan payasos, *tragafuegos* y cirqueros callejeros como Joaquín Cordero quien logra convertirse en hombre, cuando asume con valentía la paternidad. Borrachines como *Resortes*, o el entonces niño Valentín Trujillo, que inicia torpe y precipitadamente, una carrera de raterillo con lágrimas en los ojos, mientras canta en un camión urbano acompañado de su protector Julio Alemán. Populismo y sinceridad nunca llegaron a estar tan unidos. Por último, en esa apología del barrio, vale la pena mencionar el caso de un cineasta insólito, creador de verdaderas joyas del barrio proletario urbano en la década de los setenta. Es el caso José *El Perro* Estrada, padre de Luis Estrada, quien con su película **Un mundo maravilloso** (2006), rindió un homenaje a la filmografía de su progenitor.

El cineasta, nacido hacia 1938 cuya infanciay adolescencia la pasó en el barrio de Santa María La Ribera, logró conciliar lo mejor del cine comercial

del momento y un tono de denuncia crítica con temas de ambientes populares lanzando a Ignacio López Tarso y a Ana Martín como nuevos antihéroes del arrabal echeverrista. Por ejemplo, **El profeta Mimí** (1972) inspirado lejanamente en el caso de Goyo Cárdenas, era un efectivo e inteligente traslado del amarillismo de la revista ¡Alarma!, pero carente de su obscuro tremendismo, ambientado en las viejas vecindades en la zona de la Lagunilla, las calles de Perú y Leandro Valle.

Por su parte, la extraordinaria **Cayó de la gloria el diablo** (1971), en la que López Tarso alternó con otros notables actores como: *Chachita*, Sergio Jiménez, Salvador Sánchez, Ernesto Gómez Cruz y Claudia Islas, era el rescate de un personaje proletario —un *tragafuegos*— y los falsos malabarismos circenses de la enajenante y despiadada televisión, con la que el cineasta rendía homenaje al callejón de Dolores, la zona de Peralvillo y al viejo cine *Monumental* de la Avenida Hidalgo. Escenarios emocionales que el propio Estrada recu-



Cayó de la gloria el diablo (José Estrada, 1971) Ignacio López Tarso afuera del cine Monumental. Colección Filmoteca UNAM.

peraría a partir de un tono más festivo en la década de los ochenta, en filmes como: *Ángel del barrio* (1980) y **La pachanga** (1981), en un estilo a medio camino entre Galindo, Alcoriza y Martínez Solares.

Si en **La pachanga** se narraban una serie de situaciones tragicómicas en la que coincidían un velorio y una fiesta de quince años, en *Ángel del barrio*, protagonizada por Gonzalo Vega, como el *Kid*, aspirante a campeón de boxeo, Enrique Lucero, su *second*, un viejo boxeador traumatizado por haber dado muerte al padre del primero y Leticia Perdigón, una joven a la que unos delincuentes intentan orillar a la prostitución y de la que se enamoran los dos primeros, se relatan con garra y buen sentido de la acción y del melodrama, las historias de arrabal y barrio bajo que Alejandro Galindo y sobre todo Ismael Rodríguez, lograron convertir en epopeyas de una urbe canija, violenta, agresiva y sufridora, de la que aún es posible rescatar a verdaderos héroes de la barriada.

INMIGRANTES Y FUEREÑOS EN ZONAS DE ABANDONO Y PERDICIÓN

En el idílico pueblito de San Jeronimito de la costa de Guerrero, bañado por una playa virgen en **Subida al cielo** (1951), la madre del protagonista *Oliverio* (Esteban Márquez, o Esteban Mayo, futuro místico de la televisión comercial), preocupada por la ambición de sus otros hijos y por el futuro del pequeño hijo de una hermana de aquel, ya fallecida, le pide a *Oliverio* que vaya con un licenciado a Petatlán, para modificar su testamento, ya que la convaleciente mujer es dueña de una casita en la colonia Portales en la ciudad de México La anciana, desde su lecho de enferma le dice a su hijo: “*¡Quiero que el niño estudie en la capital... Qué sea alguien!*”. En una sola secuencia, su director, Luis Buñuel consigue transmitir ese sueño ingenuo de la ciudad como paraíso que atrajo a miles de inmigrantes empobrecidos en busca de mejores horizontes.

Hacia 1944, por ejemplo, más de cien mil otomíes padecían de hambre y desnutrición severa. Nueve pueblos de la paupérrima zona del Mezquital, Hidalgo, cuyas terribles condiciones de vida no habían cambiado un ápice 30 años después, según lo muestra el notable e inclemente documental de Paul Leduc, **Etnocidio: Notas sobre el Mezquital** (1976), se deshacían en el olvido. En esos años, sus hombres y mujeres alcanzaban un salario promedio de

cinco centavos por hora y tan sólo, el *cuartillo* de cereal valía 75 centavos. El hambre parecía ser uno de los motivos principales de migración y así lo demuestra una cinta como **Del rancho a la televisión** (1952) de Ismael Rodríguez. A la pregunta de Chela Campos: “¿Qué les trae por aquí?”, los caricaturizados indígenas *Régulo* y *Madaleno* respondían: “el hambre, Laurita...”...

Ante la terrible hambruna y la falta de oportunidades que parecía ser el lugar común de cientos de comunidades indígenas en todo el territorio y considerando que en aquellos años cuarenta no existía ningún tipo de programa de protección social, la capital empezó a sufrir una enorme migración. Se trataba de un éxodo con proporciones bíblicas que el gobierno dejó crecer de manera por demás irresponsable y cuyos resultados aún hoy padecemos.

Poco antes, hacia 1937, se hablaba ya de los altos índices de la crisis: el alza de los precios en los artículos de consumo básico y la caída de los salarios —el mínimo se mantenía entonces a 105 pesos mensuales—. El concepto que se tenía de la capital en los virginales pueblos y comunidades de provincia no sólo era el de una urbe devoradora, inmoral y temible, sino el de la ciudad que ofrecía diversas oportunidades de empleo y de subocupación. En ese sentido solía pesar más la esperanza del progreso personal que el temor a esa suerte de purgatorio donde imperaba la codicia, las tentaciones y los contrastes.

Preferible pasar hambres y vicisitudes en la hermosa ciudad capital que en una frontera inhóspita y en una nación donde el español, la tortilla y la virgen de Guadalupe no eran moneda corriente. Con todo, el país experimentó a su vez un éxodo de braceros a los Estados Unidos para trabajar en los campos agrícolas; una práctica común que se mantiene vigente y que el cine captó de diversas maneras. En **Pito Pérez se va de bracero** (1947), por ejemplo, Manuel Medel regresaba a su patria deportado con tamañas lagrimotas en los ojos pero con la lección bien aprendida.

No obstante, más crítico aún resultó **Espaldas mojadas** (1953), con ella, Galindo superaba el simple pretexto localista de **El fronterizo** (1952) y **Frontera Norte** (1953), así como el inflamado nacionalismo de **Soy mexicano, de acá de este lado** (1951) de Miguel Contreras Torres, sobre la situación del mexicano en los Estados Unidos. El héroe de Galindo vive de *mojado* en un clima de constante persecución y paranoia y para colmo, todos quieren sacar provecho suyo, incluso sus propios paisanos. A su vez, el cine nacional retrató la otra cara de la moneda del fenómeno del bracerismo. Esto es; el caso de los mexicanos que llegaban a la patria chica con ínfulas cosmopolitas.

En **Guadalajara pues** (1945), Agustín Isunza encarnaba a un *agringado* ex bracero *Joe Flowers* o sea *José Flores*, cuyos patrones, los jóvenes rubios Joan Page y Clifford Carr, deslumbraban a la pareja de hermanos formada por Luis Aguilar y Amanda del Llano. Asimismo, en **Primero soy mexicano** (1950), Joaquín Pardavé superaba su analfabetismo para recibir dignamente a su hijo (Luis Aguilar) recién graduado como médico en Estados Unidos y éste rene-gaba de su país con sus *pochismos* y gustos *agringados*.

Con aquellas habrá que sumar los modismos y el genial *spanGLISH* de *Tin Tan* en cintas como **El hijo desobediente** y **No me defiendas compadre** y de Fernando Soto *Mantequilla* en **Ustedes los ricos** y **Pepe El Toro**. Se trataba de esos personajes que se integraban a la ciudad, sin abandonar del todo la cultura *americana*. No obstante, el grueso de la población migrante eran hombres, mujeres y niños que salían del rancho rumbo a la capital abandonando el campo idílico, la tranquilidad y la vida contemplativa que significaba esa vida bucólica en aras de mejores horizontes. No en balde el cine y la radio fueron en buena medida los responsables de abogar por esos fragmentos de cielo e infierno que se mezclaban de manera atractiva teniendo como punto de partida la nostalgia de provincia que unía ambiguamente a migrantes y capitalinos.

Célebres fueron las transmisiones desde los Estudios de la XEW en las calles de Ayuntamiento del programa radiofónico *La banda de Huipanguillo*. Los asistentes que ocupaban la butaquería y el público que seguía la transmisión desde su hogar asistía a la celebración relajienta de una añoranza de lo rural, la representación humorística de la tierra idílica en esta ciudad problemática y traicionera con actores como Abel Cureño *El Naranjero* que pregonaba “¡Ay naranjas...!” al tiempo que la voz engolada de un locutor interrumpía: “Sí. Hay naranjas, pero dentro de una botella de Misión Orange”, el refresco de moda que patrocinaba la emisión.

A su vez, el cine mexicano arrojó todo tipo de cintas que documentaban los avatares del provinciano que llegaba a la capital en busca de fortuna y sólo encontraba el horror, el desprecio, la miseria y la humillación como sucede en **Espejismo de la ciudad** (1975) de Julián Soler o en la exitosa y taquillera **El mil usos** (1981) de Roberto G. Rivera, con un insuperable Héctor Suárez, en el papel de un empobrecido campesino que vivía todo un calvario de situaciones tragicómicas en la urbe lopezportillista. En efecto, el tema dio pie a una serie de insólitas visiones sobre la inmigración, en películas feroces e irónicas de distintos calibres críticos que alcanzaron la cresta en la década de los cincuenta.

Además de las ya citadas sensuales exploraciones de Juan Orol por la senda del pecado en: **El infierno de los pobres**, **Perdición de mujeres** y **Hombres sin alma**, cuyos provocativos títulos mostraban a una joven ingenua que cambiaba las decentes aulas escolares, por el cabaret y los colchones de hoteles de paso, sobresale un filme como **Los olvidados**, en el que aparecía un inquietante personaje: *El Ojitos* (Mario Ramírez), un niño campesino abandonado por su padre en un mercado como metáfora de los miles de provincianos que emigraban a una ciudad de México que pasaba de zona semirural a urbana. Buñuel mostraba aquí, el éxodo de miles de indígenas que dejaban sus rancharías para probar suerte en esa suerte de espejismo urbano en que se había convertido la capital.

En **Cuarto de hotel** (1952) de Adolfo Fernández Bustamante, su protagonista, la hermosa Lilia Prado, encarnaba a una pueblerina inocente recién casada, que llegaba a la ciudad junto con su marido campesino, Roberto Cañedo, a una sórdida habitación del Hotel Museo —frente al Museo del Chopo—, donde era sometida a varias bajezas e intentos de violación por parte de los morbosos y enfermizos capitalinos que se cruzaban en su camino. Guillermo Álvarez Bianchi el administrador, le mete mano al igual que un cliente del hotel y más tarde un *pachuco* en un cabaret, mientras el marido permanece convaleciente por un accidente en ese monstruo urbano que los devora.

Por su parte, Gilberto Martínez Solares y Germán Valdés *Tin Tan* consiguieron una de sus mejores obras en **El Ceniciento** (1951). Aquí, el cómico encarna como hemos dicho anteriormente, a un indígena chiapaneco, un ingenuo *pata rajada* del que abusan sus parientes en la capital cuando se dan cuenta de su pobreza. Sin embargo, *Valentín Gaytán*, el protagonista, recibe la *milagrosa* ayuda de su *miadopadrino*, como le dice a Andrés Soler. Inolvidables las escenas de Soler enseñándole los trucos del *conquián*, o la visión del cómico, arrumbado en un cuartucho de hotel con su traje de *huehuenche*, empapado por la lluvia, o la estupenda secuencia del cabaret donde baila *La Caramba*. Ahí, *Tin Tan* pide sus *fichitas* —como las ficheras—, escupe tragos durante el supuesto *streaptease* de la bailarina exótica y atosiga a su padrino con la construcción de las torres de la iglesia de su pueblo.

Por último, instalado en la vorágine urbana, Ismael Rodríguez abre el año de 1952 con uno de sus mayores logros, un filme que a la fecha reconstruye con gran atractivo no sólo la época del *sueño mexicano*. Aquella de cientos de ilustres desconocidos que de la noche a la mañana se convertían en ídolos

de la radio y a la TV. Al mismo tiempo, plantea la modernidad *Alemanista*: aquella que había cambiado la fisonomía campirana o semi rural de la capital en la catedral del triunfo ciudadano. **Del rancho a la televisión**, era el relato del provinciano que no puede negar su origen y llega a la gran urbe para probar suerte y encontrar a su vez, amoríos ingratos y verdaderos.

Luis Aguilar es el hijo predilecto del apartado pueblo de Pungarabatitímucaro, quien ha pagado sus estudios en el *bel canto* y es enviado a la ciudad para debutar —según ellos— en Bellas Artes y en la XEW. Llega a la radiodifusora y el dueño y gerente *Cecilio Zárraga* —*alter ego* de Emilio Azcárraga padre— (Carlos Orellana estupendo), lo envía al *Concurso de los aficionados*: ese que incluía un verdugo encapuchado que tocaba sin piedad una campana, para eliminar a los participantes. Aguilar en su papel de *Luis Antonio Rivera*, pierde debido a las envidias de la atractiva cantante *Graciela* (María Victoria) quien se avergüenza de haber salido de un café de chinos para convertirse en estrella de la canción. No obstante, Aguilar recibirá la ayuda desinteresada de la muchacha coja Chela Campos quien se luce cantando con su peculiar estilo boleros de María Grever, pero a su vez, va a sucumbir ante las tentaciones urbanas y los movimientos sinuosos de María Victoria, acompañados de *Los Tres Diamantes*, para comprender así, los alcances del barrio ciudadano y sus senderos cubiertos de espinas que transitan del rancho a la capital.

GOLFAS Y OTRAS BELLAS DE NOCHE EN EL PARAISO



Cada quien su vida (Julio Bracho, 1959) Ana Luisa Peluffo y Emma Fink.
Colección FilMOTECA UNAM.

CABARET Y FICHERAS AÑOS SESENTA Y SETENTA (DE LÓPEZ MATEOS A LÓPEZ PORTILLO)

El cine prostibulario mexicano daría un inesperado giro en la década de los sesenta. Al moralismo y la redención de pecadoras y cabareteras visto en las películas realizadas durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, ampliado incluso

a la época de Adolfo López Mateos, seguiría una atractiva visión del tema del pecado en nuestro cine. Se abrirían nuevos caminos que irían desde la comedia desparpajada, hasta el más feroz realismo como sucede en **Paraíso** (1969) de Luís Alcoriza, por ejemplo, ambientada en Guerrero, un Estado particularmente complicado en esos años para el presidente Gustavo Díaz Ordaz. A mediados de los sesenta, durante su gobierno, el tópico de la prostitución se trastocará en sinónimo de desmadre, choteo, chistes verdes y colorados, sin abandonar del todo el asunto de las jovencitas que terminan en el oficio, pero que sueñan con el príncipe azul y la historia de amor rosa.

Asimismo, el cine mexicano de esa época, va a capitalizar los voluptuosos cuerpos y bellos rostros, de nuevas actrices que consolidarían sus carreras justo en esos años como: Jacqueline Andere, Maricruz Olivier, Norma Lazareno, Isela Vega, Fanny Cano, Claudia Islas, Maura Monti, Ofelia Medina y Julissa, al igual que otras guapas y atractivas jovencitas que tendrán gran cabida en el cine sexy de aquel momento y que prepararía el camino para la explosión del cine de *ficheras*, desnudos, albures, obscenidades graciosas y cuerpos espectaculares en los años setenta y ochenta.

Uno de los temas a destacar en los años sesenta, es el de la prostitución social y de conveniencia. Es decir, el caso de jovencitas y señoras que se niegan a madurar con dignidad, que eligen convertirse en amantes de hombres adinerados, o en jugar con ellos, y también con jóvenes y/o hombres maduros, ingenuos e inexpertos, para vivir con lujo, sin trabajar demasiado, dando vuelo a sus gustos frívolos y consumistas. La galería de esas jovencitas busconas y “*moscas muertas*”, o de treintonas y cuarentonas, sexys y de buen ver, a la caza de nuevos amantes sin importar su edad, que se hagan cargo de ellas, como un nuevo y curioso fenómeno alternativo de prostitución, incluye a la mentirosa **Teresa** (1960) de Alfredo B. Crevenna, encarnada por una ambigua y bella Maricruz Olivier, una joven universitaria consciente de que para escalar posiciones debe abandonar cualquier escrúpulo.

A *Teresa* le repugna la humildad e ingenuidad de sus padres, el idealismo del joven taxista y estudiante de medicina que la ama (Héctor Godoy). Juega con el solterón y educado profesor (Fernando Rey), que le ayuda a superarse en sus clases de Derecho, y además, la lleva a vivir con él y su noble hermana (Beatriz Aguirre). Rechaza a un mozalbeta rico y después conquista al pretendiente de la hermana, el exitoso abogado Luís Beristáin. Al final el arrepentimiento no es suficiente, como le sucede a la madura, atractiva y

dominante *Diana* (María Félix) en la versión actualizada de *Safo* de Alphonse Daudet, **Amor y sexo** de Luís Alcoriza (1963), a cuya colección de amantes ricos y mayores, algunos incluso en la Penitenciaría por sus favores, suma al joven médico Julio Alemán, quien abandona a su novia para entregarse a los placeres del *mature sex*. No obstante, la guapa mujer —con forzado semi desnudo incluido— no puede evitar la caída.

Lo mismo sucede con aquellas **Las amiguitas de los ricos** (1967) de José Díaz Morales: Fanny Cano, Maricruz Olivier y Ana Bertha Lepe, quien mostraba por vez primera sus hermosos pechos, en un filme *voyeurista* con gran carga de moralina. *Nora*, *Lía* y *Betty*, respectivamente, se van a pasar un fin de semana de juerga erótica con sus maduros amantes casados en una casa en Cuernavaca con alberca y jardín. Augusto Benedico, Antonio Raxel y el calenturiento regiomontano que encarna Pedro de Aguillón que no logra acostarse con *Nora* (Cano), ni con la sirvienta *María* (*Yu Yú*) Como es Navidad, los hombres deben irse a sus casas y las mujeres, solas y tristes, escriben cartas a *Santa Claus*.

Más tarde ligan con unos jóvenes solteros, pero después, la anciana madre de *Lía* (Olivier), que encarna Sara García, se presenta de improviso, hace que todos finjan ser una familia y de alguna manera termina por alejar a los amantes maduros y en convencer a las muchachas que el dinero no es lo más importante. Más tarde, se sabe que la anciana ya había muerto y fue una aparición. Las ex *amiguitas de los ricos* eligen a los jóvenes entusiastas aunque sin mucho capital monetario, en este relato sentimental que proponía otro punto de vista de esa prostitución social, como también lo hizo, **Una mujer para los sábados** (1968) de Manuel Zeceña Díeguez, con Julio Alemán un ingenuo provinciano enamorado de una mujer con varias historias de amoríos detrás suyo (Tere Velásquez) y desconoce que su futura esposa es amante —sólo los sábados—, de un maduro y rico empresario, en esta fallida comedia erótica.

No obstante, por encima de este tema de prostitución oculta en las paredes de la “*casa chica*” y del intercambio de sexo por conveniencia, que prevalecerá en esos años sesenta, una película marca la transferencia entre el ocaso del cine cabaretil-prostitubulario de los cincuenta y el nuevo cine de pecadoras de la moderna década siguiente. Se trata de: **Cada quien su vida** (1959) de Julio Bracho, inspirada en la pieza melodramática y católica de Luis G. Basurto y protagonizada nada menos que por dos de las mayores estrellas de ese cine de desnudos inamovibles de 1955: Ana Luisa Peluffo y Kitty de Hoyos.

Estrenada casi un año después por una ridícula censura y con clasificación “C”, sólo para adultos, el filme se ambientaba en el interior de un cabaret “*El Paraíso*”, propiedad del español *Don Pepe* (Enrique Díaz Indiano), quien se dispone a celebrar el año nuevo con las pupilas de su antro.

Nombres como los de: *Rosa La Tacón Dorado* (Peluffo), que llora la muerte del pianista del cabaret y que resulta estar embarazada. La *Siempreviva* (Emma Fink), una envejecida cabaretera con aires de grandeza, cuyo trauma es haber abortado varios años atrás. *Dorita* (De Hoyos), admirada por un maduro profesor timorato (Héctor López Portillo), casado y con nueve hijos, a quien *Dorita* le insta a que le bese los pies. *La Penas* (Bárbara Gil), una joven explotada por un padrote (Carlos Navarro), que dice no creer en Dios, sino en “*el amor*” y con quien acaba declarándole un amor verdadero, o *La Jarocha* (Luz María Núñez), madre de una niña enferma y explotada por el cruel *Ojitos* (Noé Murayama), quien termina por desnudar a otra *colega*, *Lilia* (Linda Porto) en una violenta pelea por celos. Todos ellos, conviven con un gris y corrupto diputado (Fernando Mendoza), un joven cliente agrio y adinerado, *Bobby* (Héctor Gómez), un homosexual amanerado, una mujer demente y enlutada y la ingenua esposa del profesorcillo.

A los diálogos y situaciones atractivas de Basurto, bien recreadas por Bracho, en una producción de Ismael Rodríguez, destaca la sensualidad innata de un ramillete de prostitutas de cabaret inmersas en tragedias, en una misa con todo y rosario y en un discurso final a favor de la vida y en contra del aborto, cuando la *Siempreviva*, convence a *La Tacón Dorado* de tener al hijo que lleva en las entrañas, aunque no sepa bien a bien, quien es el padre de la criatura, en un filme que marcó una nueva etapa prostibularia en una cinematografía que se preparaba para nuevos cambios y nuevos cuadros de producción, amenizado con la presencia de la bailarina exótica *Kahlúa*, la orquesta del afamado Ramón Márquez y la presencia del pianista Enrico Cabiati, futuro musicalizador de buena parte del cine de los sesenta.

Dentro de los límites de un cine social, pero ambientado en el México profundo: el de esa otra provincia nacional, el realizador Gilberto Gazcón —al igual que Ismael Rodríguez en esa década de los sesenta—, se empeñó en trabajar con actores extranjeros y coproducir con Estados Unidos en su película de 1965: **El mal/The Rage**, escrita por los ex luchadores Jesús *Murciélagos* Velázquez y Guillermo Hernández *Lobo Negro* y el propio Gazcón. La historia se centra en un médico, *Rubén* (Glenn Ford), afectado por la rabia o “*el mal*”

y del que se enamora *Perla*, una atractiva prostituta (la guapa Stella Stevens), al tiempo que atiende el difícil parto de una mujer (Dacia González), casada con un capataz minero (David Reynoso), que hace lo imposible por llevar a *Rubén* al poblado más próximo.

Prostitutas alcoholizadas y simpáticas —entre ellas, Maura Monti, Isela Vega, Rosa María Gallardo y Ariadna Welter—. Escenas de *delirium tremens*. Un hombre con espuma en la boca al que arrastran con cuerdas y fuera de sí por el mismo mal: la hidrofobia (José Elías Moreno), en un melodrama social, que se pretendía fuerte y audaz, al estilo de **Viento negro** (1964) de Servando González, ambientado en el desierto de Altar, Sonora. En ésta, a un grupo de trabajadores ferroviarios comandados por *El Mayor* (David Reynoso), les llevan varias prostitutas que llegan en un camión gracias al *Griego* (Guillermo Álvarez Bianchi), quien transporta sexo y placer a regiones apartadas. Una prostituta de grandes senos mostrados a cámara, *La Venada* (Marianela Peña), enloquece a *Lorenzo* (José Elías Moreno), el mejor amigo del *Mayor*, quien desea casarse con ella no importando sus antecedentes, pero se arrepiente no sólo cuando la ve retozar en la arena con un ingeniero depravado que carga imágenes pornográficas (Roberto Cobo), sino cuando la mujer pretende separarlo de su gran amigo.

La situación de las prostitutas llevadas de región en región y de los hombres haciendo largas filas para desahogar su virilidad y la ausencia de sus esposas, está copiada tal cual de un filme alejado del tremendismo espectacular de Servando González: se trata de **Espaldas mojadas** 1953) de Alejandro Galindo, protagonizada por David Silva, en la que incluso, el personaje del *Griego* —que aparece con el mismo nombre— lo encarna el mismo actor Álvarez Bianchi y en la que Galindo, antepone situaciones tan patéticas como emotivas: ejemplo de ello, esa silenciosa fila de hombres, dispuestos a quemar sus ansias y sus pocos dólares en un triste revolcón con mujerzuelas, al tiempo que Eulalio González Piporro deambula alcoholizado por las vías del tren y Pedro Vargas entona *Canción mixteca* y un iluso trabajador mexicano sin papeles, ha conseguido comprarle al *Griego* una de sus *muchachas*, para casarse con ella.

A la *fellinesca* prostituta envejecida y solitaria (Tamara Garina), amiga del *Capitán Gato* (Sergio Jiménez), que escucha el capítulo 9034 de una radionovela en su radio de transistores y que deambula como perdida mariposa nocturna por el Zócalo de la Ciudad de México y que acompaña brevemente, a la pareja de *jóvenes bien* (Enrique Álvarez Félix y Julissa) y a **Los Caifanes** (Ji-

ménez, Ernesto Gómez Cruz, Eduardo López Rojas y Oscar Chávez) del título homónimo del filme dirigido por Juan Ibáñez en 1966, se anteponen las nobles muchachas del burdel de **Casa de las mujeres** (1966) de Julián Soler, melodrama cercano a la telenovela protagonizado por Dolores Del Río en la antítesis de su personaje de matrona de prostíbulo de **Las abandonadas** (1944), que en plena Nochebuena recibe en su casa de citas donde le llaman *La Doña*, a un bebé abandonado en la entrada, que de adulto, siendo un hombre de bien será encarnado por Enrique Álvarez Félix.

Esta suerte de parodia involuntaria del cine prostibulario de los cuarenta, era una nueva versión del filme homónimo de Gabriel Soria de 1942, con Anita Blanch como protagonista. *Las buenas* y guapas prostitutas que encarnan Rosa María Vázquez, Elsa Aguirre, Elsa Cárdenas, Martha Romero, María Duval y la simpática actriz cómica Susana Cabrera, dejan el oficio para que su hijo adoptivo estudie en el extranjero y ellas cambian el burdel por una guardería infantil. En el camino opuesto a este cursi y ridículo acercamiento al tema de la prostitución, se encuentra **Las pecadoras** (1967) de Alfonso Corona Blake, filmada en Miami, Puerto Rico, Islas Vírgenes y República Dominicana, filme de corte turístico que mezclaba una intriga criminal —un ladrón de joyas que interpretaba Rogelio Guerra—, el ámbito del cabaret y el relato pasional de sexo y erotismo, que incluía a sabrosas prostitutas como Maricruz Olivier y una desparpajada y atractiva Isela Vega, cuyos bellos desnudos fueron cortados para su exhibición en México a pesar de la clasificación “C”.

Más divertida y sin dejar atrás la hipocresía de provincia, **La casa de las muchachas** (1968), parecía una suerte de variante de **Las Leandras** (1960) de Gilberto Martínez Solares, con Rosario Duval, Enrique Rambal y Andrés Soler, y sus confusiones y enredos sexuales. Dirigida por Fernando Cortés e inspirada en la obra *Calle del Río No. 27* de los cubanos, José de Arteche y Juan Vazary, adaptada por el propio realizador y Alfredo Varela Jr., la acción se traslada a un pueblo del bajío —Cuautla, en realidad. Se aprecia el zócalo de y la estación de trenes en desuso—, animado por el burdel de *doña Marta* (Amparo Rivelles), cuyas bellas meretrices (Maura Monti, Malú Reyes, Carolina Cortázar, Gilda Mirós), son visitadas a menudo por el alcalde (Oscar Pulido), el comisario (Héctor Lechuga), el jefe de bomberos (Oscar Ortiz de Pinedo) y el secretario del ayuntamiento, el tímido *Ramirito* (Varela Jr.).

Sin embargo, el pueblo se sacude cuando anuncian que un hijo de ese pueblo de San Ignacio, el ingenuo escritor *Marcelo Ledón* (Enrique Rambal) ha

ganado el Nóbel de Literatura y hará una visita a su localidad, de la que salió siendo un niño. Los funcionarios preparan un gran homenaje con todo y placa para develar en la casa donde nació —usan la del alcalde— y le prohíben a *doña Marta* y a sus pupilas mezclarse con la gente decente, no obstante, *Ledón* al llegar dice que su casa natal se encontraba en *Pescaditos No. 3*, sitio del prostíbulo y entonces la mujer se hace pasar por una viuda virtuosa y sus hijas y toman gusto por el papel fingido y *Ledón* termina enamorado de la madura *Marta*.

Los equívocos, los diálogos y situaciones de doble sentido y los momentos humorísticos resultan atractivos, gracias sobre todo, a un estupendo reparto de actores veteranos y a un conjunto de hermosas y sensuales jóvenes —casi todo el tiempo en ropa interior—, en un relato con vuelta de tuerca final, ya que *Ledón* sabía desde un principio que se trataba de un prostíbulo: era la manera de retribuir a la meretriz que lo cuidó y le dio escuela siendo un niño huérfano. Finalmente la pareja se casa y el burdel se convierte en monumento histórico.

Con locaciones en Acapulco, **Mujeres de medianoche** (1968) de Alfonso Corona Blake, no era más que un melodrama morboso e hipócrita, para lucimiento de la vampiresa erótica argentina Libertad Leblanc que causó revuelo en nuestro país a partir de sus semidesnudos, donde mostraba a la primera provocación sus enormes senos. Leblanc que filmó en los sesenta, acompañada de galanes como Julio Alemán, Pedro Armendáriz hijo, Guillermo Murray, Manuel López Ochoa, Julio Aldama, Enrique Rocha, Juan Miranda y otros, cintas como: **La perra**, **La Venus maldita**, **Noches prohibidas**, **Esclava del deseo**, **Cuatro contra el crimen**, **El satánico**, **La cómplice**, o **Fuego en la sangre**, encarna a *Kitty*, una *call-girl* de lujo, cuya historia trágica es armada por un periodista (Jorge Rivero), quien investiga su muerte en este previsible relato de sexo, drogas y pasiones extremas.

Por su parte, **Ensayo de una noche de bodas** (1967) filme de José María Fernández Unsain, abre con imágenes del centro histórico de la ciudad de México en época navideña: la iluminación del Zócalo y sus alrededores y la voz de un narrador explicando, entre otros asuntos, que: “*No hay amor, sin sexo*”. Después, la cámara sigue las piernas de la joven *Mimí* (Julissa), enfundada en unas medias negras caladas y con tacones, que camina por Chapultepec. Despacha a un cliente impertinente y minutos más tarde, aborda el automóvil de *Rodolfo* (Julián Pastor): “*¿Qué hace en este sitio*” —le pregunta él—. “*Vendo*”. “*Pues yo compro*”. El, con bigote falso, la lleva al departamento

de un amigo y ahí ella le comenta: “No será usted uno de esos maniáticos sexuales que asesina mariposillas nocturnas”.

A diálogos relacionados con el asunto de la compra venta erótica como: “Antes que nada debemos arreglar el aspecto económico”. O: “En cuánto vende lo que yo compro” “...Digamos lo de costumbre”. Se trata de una comedia con cierto trasfondo moral, demasiado dialogada y forzada, que le llama al negocio de la prostitución: “iniciativa privada amorosa” y “Lo difícil es dar el mal paso. Después es muy fácil seguir caminando chueco”. Resulta que tanto la prostituta *Mimí*, como el tímido *Rodolfo*, son en realidad vírgenes. Él fue reprimido por su dominante madre, le hizo tener miedo al sexo. Ella, era una pueblerina al que el novio no quiso desvirgarla por temor a los cuñados y luego, el presidente municipal tampoco quiso y por ello, se va a la ciudad donde después de rechazar a “viejos feos y maricones”, se topó con el inexperto *Rodolfo*, en esta historia de amor con final feliz, en la que ambos deciden casarse, luego de tomar un baño forzado en la tina del departamento. Por cierto, la misma *Julissa* repetiría como la prostituta protagonista de la cuarta y más actualizada versión de **Santa** (1968) de Emilio Gómez Muriel, calca de las anteriores.

En la muy moralista **La casa del farol rojo** (1969) de Agustín P. Delgado, Sara García, es una distraída anciana que al verse en apuros económicos, alquila su casa a las jóvenes Tere Velásquez y Norma Lazareno, sin imaginar siquiera, que se trata de prostitutas, quienes hacen pasar por fiestas de *Quince Años*, sus veladas de compra venta de sexo, en la que las pirujas tienen que trabajar como tales por problemas financieros, aunque al final, terminan eligiendo caminos decente. Mucho más interesante de lo que podía suponerse, **El oficio más antiguo del mundo** (1968) de Luís Alcoriza, presupone una suerte de antítesis de los filmes inspirados en la típica historia del burdel, al que un personaje de fuera, revoluciona por completo y en el que se evitan los comentarios moralistas y las situaciones burdas.

Así, al prostíbulo que atiende *La Señora* (Gloria Marín), quien juega póker con los clientes y es confidente de la policía, llega el falso sacerdote que encarna el actor y cantante Oscar Chávez, el supuesto *padre Aurelio*, a quien dos bellas prostitutas, *Libertad* y *Graciela* (Maricruz Olivier y Jacqueline Andere, la piruja sentimental), recogen luego de que ha sido golpeado y malherido. Las pupilas del burdel relatan al sacerdote convaleciente sus vidas —muy similares entre sí—, a excepción de *Libertad*, una puta intelectual y atea que lee *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

Cuando las jóvenes, entre ellas, las preciosas Isela Vega, Lupita Ferrer —que se inyecta insulina por viciosa—, Heidi Blue, Sandra Boyd y Jayne Massey, están a punto de abandonar el oficio, redimidas por el padre, se conoce que en realidad *Aureliano* es un delincuente que trabaja con unos embaucadores que operan en el ramo de la construcción de templos. Las chicas regresan a las andadas y *Libertad*, enamorada de él, se ofrece a seguirlo, pero el confiesa ser en realidad un cura frustrado que tuvo que abandonar el Seminario. A personajes muy curiosos como ese homosexual que encarna Eduardo López Rojas, o la sensual sirvienta *Gumersinda* (Lina Marín), que afirma estar más buena que las muchachas, aparecen comentarios curiosos y realistas, como los de la puta que encarna Isela Vega, quien asegura haberse acostado en 12 años de trabajo, con más de 20 mil clientes.

Por su parte, **Las chicas malas del padre Méndez** (1969) de José María Fernández Unsaín, inspirada en una historia real ocurrida en Uruapan, traslada la acción a un pueblito (Tepepan), donde el cura del título que encarna David Reynoso, se dedica a regenerar a las putas de un burdel que atiende *doña Elvira* (Beatriz Baz). Norma Lazareno decepcionada por el novio que la sedujo y abandonó, Lupita Ferrer, Lina Marín, July Furlong, una muy jovencita Helena Rojo, Margie Bermejo y más, son algunas de las pecadoras, a las que el cura —que enfrenta a golpes a los esbirros de la lenona y a quien le intentan poner una trampa con una prostituta que le sientan en las piernas—, y un grupo de monjas, entre las que se encuentra Jacqueline Andere, Alma Muriel y Carmen Salas, las llevan a vivir a la casa del sacerdote.

Se trata de una película moralista, adornada con varios temas musicales de Cuco Sánchez, algunos ridículos bailes a gogó y frases santurronas del tipo “*Hay algo más práctico que ganarse el cielo*”, que intentaba un retrato escapista y alivianado de la prostitución al estilo de **Casa de mujeres**. En cambio, **Las golfas** (1969) de Fernando Cortés, inspirada en la obra de Alfonso Anaya, narra las vicisitudes entre humorísticas y melodramáticas —todas están en el oficio para ayudar a alguien—, de cinco lindas y simpáticas prostitutas que encarnan: Isela Vega, Gilda Mirós, Gina Romand, Malú Reyes y Sandra Boyd, quienes luego de callejear un rato y debido a la llegada de la policía, acaban en el hotel del español Ángel Garasa.

Luego de lidiar con un padrote abusador a quien llaman *El Uñas* (el cantante venezolano José Luis Rodríguez *El Puma*), que cambia su actitud, con un joven predicador (Rafael Inclán) y con varios clientes viejos y chistosos:



CARLOS AMADOR **DOLORES DEL RÍO · ELSA AGUIRRE**
ROSA MARÍA VÁZQUEZ · MARTA ROMERO · ELSA CÁRDENAS · MARTA SILVA · SUSANA CASARETA **Casa de Mujeres** CARLOS KOPEZ MOCTEZUMA
ENRIQUE ALBERTO ESTE **FERNANDO SOLER**
Dirigido por JULIÁN SOLER · 16 ESCENAS
Distribuido por Columbia Pictures

Casa de mujeres (Julián Soler, 1966) María Duval, Dolores del Río, Elsa Cárdenas, Rosa María Vázquez y Marta Romero. Colección Filmoteca UNAM.

uno de ellos, le dice a su miembro viril: “*Despierta, mi bien despierta*” y el personaje homosexual de rigor, las “*golfas*” del título, lograban encontrar caminos más venerables.

En esa tesitura destaca el episodio *Yvonne* de *Trampas de amor* (1968) dirigido por Manuel Michel —los otros dos cortos son *El dilema* y *La sorpresa*, dirigidos respectivamente por Tito Novaro y Jorge Fons—. Jacqueline Andere es, se supone, una ingenua provinciana que llega a la Ciudad de México para trabajar con un falso representante artístico (Julio Alemán), quien se dedica a explotar mujeres para prostituirlas. No obstante, el victimario resulta víctima, de esta hábil prostituta que lo enreda en una historia de amor muy divertida. Finalmente, cierra la década de los sesenta, una extraordinaria cinta que abordaba sin complacencia el tema de la prostitución. Es el caso de *Paraíso* (1969), escrita y dirigida por Luis Alcoriza.

En el Tomo 2 del libro colectivo **Guerrero 1849-1999** (1999), escrito entre otros por: Gabriel Zaid, Luís Zapata, Ricardo Pérez Montfort, el periodista e investigador acapulqueño, Juan Carlos Moctezuma Rodríguez, menciona en su estupendo texto *Acapulco en el cine mexicano*, que **Paraíso**, resulta “una sólida cinta que se instala en la cotidianidad de un Acapulco con su innegable carga de sexualidad plena de proxenetas y prostitutas, pero que no renuncian al amor puro, y de una violencia bien asimilada por la cultura acapulqueña”. En efecto, el filme establece una visión naturalista del puerto, alejada del lugar común de mostrar las zonas más atractivas, los hoteles de lujo, o la espectacular visión de la bahía de Santa Lucía —como sucede en **Doña Diabla** (1947) con María Félix, quien contempla desde el balcón de un elevado hotel acapulqueño, el mar—. Es decir, **Paraíso**, se sumerge como dice el propio Juan Carlos Moctezuma, en “los laberínticos callejones de los barrios históricos del puerto (*La Pinzona, La Playa*) y la penumbra y sordidez de la zona roja acapulqueña”.

Lauro (Andrés García) y *Román* (Jorge Rivero), se ganan la vida como buceadores y el primero también como clavadista en La Quebrada. Ellos, junto con otros compañeros como: Héctor Suárez, Alfonso Arau y Gregorio Casal y unas golfas que vagan por las playas —como el personaje de *Tigrillo* de **Drama Mex** (2006)—, forman una suerte de grupo —entre ellas, Ofelia Medina, Macaria, Nancy Glenn, Flor Procuna, María Bardal—, *Román* convence a *Magali* (Medina), que se acueste con un gringo borracho quien la lleva a su lujosa habitación. El se queda dormido y ella no puede cobrar nada. *Román* y ella se hacen amantes con el rechazo de su hermano *Lauro*, quien le saca dinero a su madura amante gringa (Linda Evans), con el fin de reunir dinero para una lancha.

Las jóvenes se emplean en el burdel que regentea Susana Dosamantes. Por su parte, *Román*, luego de una larga y angustiosa espera, muere debido a que buceando, sale muy rápido de la superficie y no sobrevive a la cámara de descompresión. *Magali*, derrotada vaga por la playa, hasta que el sonido de una pegajosa y movida canción la lleva a un bar para empezar de nuevo en el oficio. La realidad se impera: no hay salida. Realizada en un logrado tono realista y documental, **Paraíso** resulta uno de los filmes más crudos y honestos de Alcoriza, que no oculta un cierto toque documental. De ahí, la utilización de escenarios naturales y veristas alejados del Acapulco de postal y el anuncio publicitario y la inclusión de verdaderos personajes cotidianos del puerto, como el legendario buzo, Alfonso Arnold —muchas de las incidencias del filme

están inspiradas en su vida—, quien se interpreta a sí mismo, al igual que el trovador José Luís Caro *La Martinique*, que aporta su *feeling* cubano a los boleros de Tomás Méndez y Álvaro Carrillo, o Douglas Sandoval llamado *Caletas*. El tema de la zona roja acapulqueña y la sexualidad como oficio, tienen en **Paraíso** uno de sus mejores instantes cinematográficos.

LOS SETENTA

El caso de Bellas de noche (y de Sasha Montenegro)

A pesar de relatos como **Para servir a usted** (1970) José Estrada, con un brillante Héctor Suárez como mesero que emprende con su patrón, el adinerado empresario Enrique Rambal, una curiosa y simbiótica relación, el cine prostibulario de los años setenta y ochenta, debe su éxito a una nueva era del destape. Una mentalidad más abierta, no exenta de vulgaridades y obscenidades, donde las palabrotas, los albures y los desnudos, se volvieron moneda corriente y en donde surgirían notables cuadros de producción y actores, que no sólo sostuvieron en buena medida a la industria de esos años, sino que aportaron un cine vivaz, quizá excesivo y repetitivo, pero muy libre, que acabó por supuesto, trastocándose en fórmula genérica.

Quedaban atrás las comedias y tragicomedias con prostitutas que terminaban redimiéndose, así como ese humor virulento con elementos de sexo, como sucedía en la citada, **Para servir usted**, que unía de manera erótica a los protagonistas, a pesar de sus diferencias sociales, cuando el mesero se olvidaba de su noviecita, para terminar babeando por la prostituta de lujo (Claudia Islas), contratada por Rambal, para convencer a un gringo que se asocie con él y otros amigos —entre ellos, un avejentado David Silva—. Como todo en *El Perro* Estrada, se trata de un divertido y buen retrato popular de la época.

Hay momentos brillantes, como aquel de la rifa con señoras de sociedad, o la fiesta donde salen a relucir las hipocresías de la clase media, muy distantes a los solemnes retratos dizque dramáticos de un relato como **Jóvenes amantes** (1970) de Benito Alazraki, con Fanny Cano, como una prostituta española que abandona Barcelona para instalarse en Madrid, donde conoce a un estudiante (el español *Junior*), que se vuelve su amante. Y algunos retratos rurales como sucede en: **Los marcados** (1970), abigarrado, efectista e hiperviolento

chili-western dirigido por Alberto Mariscal, para lucimiento de Antonio Aguilar y Flor Silvestre, escrita por éste, Mario Hernández y Ricardo Garibay, que destaca por lo insólito y enfermizo de su propuesta. Todo se lleva a cabo en un pueblo sin ley, donde una pareja de amantes y delincuentes homosexuales (Eric del Castillo y Javier Rúan) —que resultan ser ¡padre e hijo!—, se enfrentan al impávido pistolero *El Marcado*”, y en la que Carmen Montejo y Flor Silvestre regentan un prostíbulo.

No obstante, el cine de los años setenta, dominado por las aún prolíficas cintas de lucha libre, el cine pánico y experimental y las obras de crítica social emprendidas por el *echeverrismo*, tuvo en el tema del cabaret y la prostitución una veta aprovechada por la iniciativa privada, que vio la oportunidad de sacar jugo a ese cine de *ficheras* relajientas y fantasías carnales con fondo de la Sonora Santanera, Pepe Arévalo y sus Mulatos y otros grupos de música tropical, a partir de historias como las de: **Bellas de noche**, secuelas y similares.

El regodeo voluptuoso de **Las del talón** que llevó a los altares del inconsciente colectivo a bellezas como Sasha Montenegro, Lyn May o Angélica Chaín y al despliegue humorístico de figuras como: Víctor Manuel *El Güero* Castro, Eduardo *Lalo El Mimo*, Rafael Rojas *El Caballo*, Carmen Salinas, Rafael Inclán, Alfonso Zayas, Pedro Weber *Chatanuga*, Roberto *El Flaco* Guzmán o Manuel *El Flaco* Ibáñez.

Con el subtítulo de **Las ficheras, Bellas de noche** (1974), dirigida por Miguel M. Delgado y protagonizada por Sasha Montenegro, Jorge Rivero, Eduardo *Lalo El Mimo*, Carmen Salinas y el futuro gran realizador del género, *El Güero* Castro, autor del guion, quien, se reserva además, el papel de *Fabián*, un divertido mesero homosexual, se convirtió en un exitoso modelo para armar de una industria que se sostuvo gracias a los múltiples ejemplos de este cine escapista, anti solemne, irreverente y popular. A partir de ésta cinta y antes de que el futuro presidente de México, José López Portillo, cayera rendido ante ella, la atractiva Sasha Montenegro, barrió con el cuadro filmico nacional en pleno *echeverrismo* y su cine de denuncia social, con una serie de afamadas sexy comedias, repletas de albures, leperadas, desnudos femeninos y melodías tropicalonas como *El orangután*, o *Mi razón*, a cargo de “*La internacional*” Sonora Santanera, sin faltar celeberrimos temas de Agustín Lara como *Pecadora* y *Aventurera*.

La trama involucra a un grupo de cabareteras que laboran en un antro llamado *El Pirulí* y que regentea *La Matraca*: para mayores señas, una Rosa

Carmina cercana a los cincuenta años y aún de muy buen ver, a un boxeador a quien le han suspendido su licencia, a unos caricaturescos mafiosos y a un curioso padrote *gigoló* que encarna *Lalo El Mimo*, quien tiene que pagar una deuda de honor (y monetaria), con largas sesiones de calistenia sexual. De hecho, **Bellas de noche**, fue la primera de una serie de cintas de fórmula que aprovecharon la apertura de la censura para mostrar desnudos y lanzar toda clase de majaderías en los diálogos picantes de esta suerte de subgénero, variante del cine de prostitutas y pecadoras y del *softporno* o porno suave, que repitieron hasta la exageración los mismos repartos con algunas variantes, mismas canciones, chistes, situaciones lúbricas, tragicómicas y melodramáticas, alburas, leperadas y desenlaces felices, pícaros y sensualones dignos de revistas como *Vea* o *Ja-Ja*.

Bellas de noche abre con el tema musical de Homero Aguilar, *Mi razón*: “*He perdido para siempre, lo que fuera de mi vida un gran amor: he perdido por cobarde, lo que tanto veneró mi corazón. Yo no quise hacerle daño, ni llevarla por caminos de dolor...*”, en una atractiva secuencia de créditos, en la que se presentan uno a uno, los rostros de las principales protagonistas: es decir *las ficheras* del subtítulo, mostrando lúbricamente los labios y la lengua. Lo que sigue, es el típico recorrido cabaretero de la época y una cámara que explora a la clientela y a parejas que bailan sabrosamente. Ellas, envueltas en entallados vestidos, minúsculas minifaldas y amplios escotes que apenas dejan a la imaginación, enormes y esplendorosos senos —algunos apoyados por la silicona de entonces—, firmes traseros o casi, así como bien torneadas piernas. A su vez, tacones altos, pelucas largas y abultadas y amplias cabelleras, maquillajes excesivos con pestañas postizas y labios que estallan en caprichosos carmines. Ellos, con peinados envaselinados y cabellos ralos, vientres que tienden a ensancharse, bigotito a la Clark Gable pero con treinta años de retraso y patillas exageradas, corbatas anchas y trajes baratos y lustrosos de colores chillantes, quizá de *Milano* o zapatos del *Taconazo Popis*: populares almacenes de la época.

Ahí, en el espacio de ese cabaret *El Pirulí*, cual *set* filmico rascuache apenas disimulado, *El Vaselinas*, quien acaba de ver por televisión la derrota del pugilista *El Bronco* (Jorge Rivero), pide dinero a dos de sus protegidas: las atractivas Diana Torres y Norma Lee, ya que necesita 25 mil pesos para pagar la apuesta de juego a un gángster y amenaza con seducir de nuevo a *La Muñeca* (la cachonda argentina de peluca rubia Mabel Luna). En tanto que el mesero *joto* que encarna el *Güero* Castro, aprovecha para regañar-alburear a una *fiche-*

ra mulata con peluca afro: “Es que sin ésta —ella se refiere a una ficha—, me las vería negras”. A lo que él contesta: “Es que negras, las tienes...”. Asimismo, nos enteramos que La “Señora”, es decir, *La Matraca* —quien está peleada con su marido Ángel (Raúl Padilla), que rumia su soledad con alcohol, arrepentido por no creer en su esposa—, “le hacía al talón en el Callejón 2 de Abril”.

No faltan aquí, además de las animadas intervenciones musicales de la Sonora Santanera, la prostituta madurona y borracha *La Corcholata* (Salinas), el cliente gordo y aburrido, el vejete *raboverde* y con dinero, obsesionado con la sensual vulgaridad de *La Muñeca* (Pancho Córdova), el *padrote* simpático y su joven ayudante *El Movidás* (un incipiente Rafael Inclán, otro de los futuros amos del género), las *ficheras* desmadrosas, solidarias y de buen corazón, como recordatorio *setentero* de aquellas **Trotacalles** (1951) de Matilde Landeta, el cantinero amanerado (Paco Sañudo) y el mesero *gay* que pone la nota picante y chistosa y por supuesto, la nueva *fichera*: la atractiva y sensual *Carmen* (la mismísima Sasha), recién desempacada del cabaret *La Linterna Verde*, orillada al vicio por una madre enferma y la falta de estudios, pero que se mantiene pura en espíritu, ya que *fichar* no significa necesariamente tener sexo con la clientela.

Sasha Montenegro, que junto con Lyn May se convertirían en las mayores estrellas de éste género, venía de estelarizar varios filmes de *Santo*, *el enmascarado de plata* y *Blue Demon*, como: **Anónimo mortal** (1970), **Santo contra los asesinos de otros mundos** (1971), **Santo contra la magia negra** (1972) y **Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein** (1973). Aquí, como la protagonista de ésta suerte de recuperación de aquellos filmes de desnudos y temas de pecado sexual y arrepentimiento de Cinematográfica Calderón, productores del filme, termina enamorándose y trastocándose en amante del campeón boxístico, quien al saberse en riesgo de quedar ciego o parálítico, acaba como *sacaborrachos* y mesero de *El Pirulí* y después, en la cárcel, cuando casi mata a golpes al *Rule* (Enrique Novi), novio de su hermanita *Lupe* (Leticia Perdigón), a quien ha llevado con engaños y con la complicidad del mismo boxeador a un “*reservado*” del cabaret —ni el *Bronco*, ni el *Rule*, saben que la jovencita que perderá la virginidad con éste, es la hermana del pugilista, en una situación *fusilada* de una añeja película mexicana: **Ojos negros** (1943), dirigida, escrita y protagonizada por Fernando Soler (tomada a su vez de un par de cintas europeas de 1935 y 1939—).

A diferencia de los galanes, la mayoría de las protagonistas, incluyendo a Sasha muestran generosamente senos y traseros y los albrures pernean cons-

tantemente en el diálogo, así como algunas situaciones que de tan simples, vulgares o ingenuas, resultan divertidas. *La Corcholata* entra a rastras al cabaret adornado con enormes cuadros —más bien rótulos— de mujeres desnudas en las paredes, pidiendo una copa. Después, es sacada de ahí, en brazos por el barman *Ismael y Fabián* y al abrir las piernas dice: “*Se me va a ver la tarjeta de crédito*”. *Lalo El Mimo* en plan seductor, le dice a *La Muñeca*: “*Me baño a la americana. Me perfumeo a la francesa. Me peino a la italiana. Me visto a la japonesa —lleva una bata con dichos motivos—. Soy un lujo exótico, para las que pueden pagar más.*” Y otras escenas plagadas de los lugares comunes del melodrama, como la plática entre *El Bronco* y *Carmen*: “*Tienes mucha categoría para ser...*”. “*Dilo: una fichera. Ya me acostumbré*” y hacia el final *Rivero* dice: “*Todos estamos en este fango por falta de dinero*”.

Es un hecho, que **Bellas de noche** se convirtió en un enorme éxito taquillero, como lo demuestra su permanencia en salas durante 26 semanas, lo que propiciaría una secuela muy menor y prácticamente con los mismos actores y personajes: **Las ficheras (Bellas de noche II parte)** (1976) del mismo Miguel M. Delgado. Con aquella, el cine de la iniciativa privada, daría un nuevo aire a sus cauces y en paralelo a ese cine serio, de mayores alcances y aparente compromiso social y crítico con el sistema, que permitió el gobierno de Luis Echeverría, consolidaría las carreras de varios comediantes, argumentistas, realizadores y “*encueratrices*” como se les conoció en esa época a varias *vedettes* y actrices, que encontraron en sus lúbricos movimientos y en su inata cachondería, la llave secreta de una catarsis popular, como lo fuera el teatro de revista y el burlesque un par de décadas atrás. No resulta casual, que ese mismo año de 1974, aparecería una cinta-homenaje y recuperación de esos ambientes de desfogue erótico, en la ambiciosa y muy lograda cinta de Alberto Isaac, **Tívoli**, que catapultaría a la otra estrella de ese cine del destape: Lynn May... “*Aquí estoy entre botellas, apagando con el vino mi dolor, celebrando a mi manera, la derrota de mi pobre corazón...*”.

EL CASO DE TIVOLI (Y DE LYN MAY)

En efecto, el *echeverriato* filmico no había pasado de ser un juguete político en manos de un Estado que repentinamente había dejado de interesarse en el negocio del cine. Sin embargo, por encima de los Cazals, los Ripstein, o los



Bellas de noche (Miguel M. Delgado, 1974) Mabel Luna, Diana Torres, Judith Velasco y Sasha Montenegro. Colección Filmoteca UNAM.

Hermosillos —las grandes figuras y los consentidos de ese régimen—, el cine nacional había encontrado un potente cauce comercial resucitando un género puesto en boga 30 años atrás y que había apostado por las más oscuras fábulas morales. Los melodramas de redención y perversidad con Leticia Palma, Ninón Sevilla, Maritoña Pons, Marga López, Emilia Guiú y otras más, se trastocaban en los setenta, en comedias explosivas sensuales y albureras.

Era el inicio de un nuevo y curioso esplendor: las cintas de pecadoras y exóticas de burlesque, desmadrosas y fascinadas con su oficio, quienes dejaban atrás los desnudos inamovibles de mediados de los cincuenta para convertirse en encueratrices buenonas, de cuerpos exuberantes que ocultaban los secretos más íntimos y los placeres de la carne, bajo tangas brillantes, coloridas lentejuelas de minúsculos trajes de baño o leotardos que reventaban por el efecto de silicones: en ocasiones, los verdaderos comparsas de un cine tan ingenuo como divertido.

Un nuevo cine cabaretil que daría pie a incipientes mitos erótico-populares de una cinematografía en crisis. Así, al lado de Sasha Montenegro, surgía la atractiva e insólita chinita acapulqueña *Lyn May* que brillaría en el escenario de **Tivoli** (1974) de Alberto Isaac, para convertirse en una de **Las ficheras** (1976) en placenteras **Noches de cabaret** (1977). De algún modo, la impresionante muñeca de ojos rasgados y firme y enorme trasero —115 cm., según le confesó a la periodista Karen Lara en su libro de entrevistas en 1980—, dueña de uno de los cuerpos más impresionantes que las pasarelas de los burlesques y los escenarios filmicos mexicanos registran, se convirtió en la fantasía hormonal de hombres y adolescentes de aquella época e incluso de hoy en día a través de sus películas de esos años.

Cabello brillante de un negro azabache al estilo de Nancy Kwan, ojos semicerrados y labios carnosos como los de una misteriosa diosa asiática, cuerpo sudoroso durante rutinas dancísticas como efluvios de un Acapulco salvaje y exótico. Medidas extremas, abdomen plano y pulsante, piernas de vértigo, senos voluminosos; curvas aparatosas que se antojaban tomar en terrenos accidentados y peligrosos, hasta perderse en los limbos de un ombligo sacro que irremediamente conducía a la clandestinidad de una sexualidad oculta bajo una microtanga de colores chillantes.

Sus ojos encendían aún más los misterios de una fe perdida y el rostro esculpido en cirugías tan extrañas como fascinantes —hoy abominables—, como una máscara enigmática y erótica capaz de llevar a los más increíbles delirios. *Lyn May* —como su nombre artístico lo indica—, revivía las incógnitas orientalistas de aquellas divas del espectáculo nocturno de México cuatro sexenios atrás con Miguel Alemán como presidente; época en la que debutaron *Tongolele*, o *Su Mu Kei* y el cine de prostibulario alcanzaba su máxima expresión.

Es precisamente el escenario del *Tivoli*, el que marca no sólo el debut de *Lyn May*, sino el filme que mejor muestra las facetas de la escultural diva acapulqueña. Ya sea ejecutando un increíble *strep-tease*, contoneándose sabrosamente en un diván de eterno himeneo que conduce Pancho Córdova; apoyando a los compañeros de fantasía nocturna ante la inminente demolición del teatro de variedades; o conquistando con su explícita cachondez a un vulgar funcionario transa que interpreta magistralmente como siempre, Ernesto Gómez Cruz.

De hecho, **Tivoli**, fue un intento verista por rescatar el ambiente del teatro frívolo, con sus bailarinas exóticas y sensuales y sus números tropicales

al estilo de **Han matado a Tongolele**. Al mismo tiempo, funciona como una crítica social y política en torno a la moralina de los años cincuenta, impuesta por el desaparecido regente Ernesto P. Uruchurtu —encarnado aquí por el actor y cineasta, Alberto Mariscal—, en la que es quizá, la mejor cinta del disparejo colimense Alberto Isaac quien supo rodearse de personalidades como *Harapos*, Alfonso Arau, Carmen Salinas, Héctor Ortega y ofreció uno de sus mejores papeles en la discreta carrera de *Lyn May*, llamada aquí “Eva” como la mujer que desbancó al paraíso terrenal con su conciencia lúbrica.

Lyn May actriz de más de 30 títulos que hablan por sí solos: **Las cariñosas**, **Las muñecas del King Kong**, **Las braceras**, **Chile picante**, **Las nenas del amor**, **Las perfumadas** y más, es sin duda una de las grandes representantes de ese cine baratón y trillado realizado por la iniciativa privada. Mujer-diosa cuyo cuerpo es ya un espectáculo en sí mismo, protagonizó a su vez una fantasía mitad sacra mitad blasfemia: **Las Lupitas** (1985) de Rafael Corkidi: fábula extrema de una filmografía gozosamente obscena.

SASHA Y LYN EN NOCHES DE CABARET Y OTROS RELATOS

Por su parte, **Noches de cabaret** (1977) de Rafael Portillo, también llamada: **Las reinas del talón**, parece un homenaje al cuerpo de *Lyn May*, en particular su trasero, que luce apenas oculto por una suerte de leotardo negro semi transparente que la muestra en todo su esplendor. La cámara del fotógrafo Miguel Arana parece enamorada del *derriere* de la actriz, sigue su caminar como cigarrera del cabaret *Picaresque*, administrado por el *Güero* Castro, donde coincide un capo italiano (Rafael Inclán), un *gay* desatado (Alfonso Zayas), un ingeniero galán y confundido (Jorge Rivero), fascinado con un atractivo bailarín travesti que lo besa en la boca y del que acaba enamorado y que no es otra que Sasha Montenegro, quien se hace pasar por hombre, *Marcelo*, para entrar al *show travesti* del lugar, animado entre otros, por los Imperio y el Conjunto *Acapulco Tropical*, y al que asisten todo tipo de vedettes y ficheras como la atractiva y exitosa *Princesa Yamal*, la solidaria y guapa cigarrera *Rita* que encarna *Lyn May*, su vecino *Lalo El Mimo*, afligido por las deudas, a quien gracias a ella, contratan como mesero y saca-borrachos del lugar por 500 pesos diarios y Carmen Salinas, quien hace espectáculos de fono mímica en

Carpas, imitando a María Victoria, albureándose con el público y que dice ser: “*La mejor piruja del DF y sus alrededores*”. Por supuesto, uno de los momentos clave del filme, es aquel en el que *Marcelo/Sasha* se desnuda ante el cada vez más preocupado y confundido virilmente, Jorge Rivero, quien respira aliviado al observar (y palpar) los encantos del *muchachito*.

De alguna forma, esos filmes de *ficheras* y de *reinas del talón*, que va a sostenerse durante los gobiernos de Luis Echeverría y José López Portillo, plagados de albures, desnudos y majaderías, repetirá una y otra vez prácticamente la misma trama, con un reparto similar, salvo escasas variantes, según lo muestran, títulos como: **Oye Salomé** (1978) de Miguel M. Delgado, con Sasha como joven inocente de día que toca la flauta en la parroquia, mientras de noche, se suelta literalmente el pelo y se revienta bailando salsa en cabarets de rompe y rasga, con música de Pepe Arévalo y sus mulatos. **Los mantenidos (Los cinturitas)** (1979) de Jaime Fernández, acerca de un viejo gigoló y sus tres hijos que toman la estafeta en un cabaret, con Claudia Islas, Jaime Moreno, Gloriella —la estrella de **Rarotonga** (1977)—, *Chatanuga* y *Lalo El Mimo*. **Las tentadoras** (1979) de Rafael Portillo, en cuyo cabaret-burdel del mismo título, *La Corcholata* (Carmen Salinas), crea el *Sindicato Único de Ficheras*, debido a los bajos salarios de las atractivas cabareteras, entre ellas, Isela Vega, Rebeca Silva, Claudia Islas y Sasha Montenegro, acompañadas, para variar, de Jorge Rivero, Rafael Inclán, el *Güero* Castro, Andrés García, Héctor Suárez, Adalberto Martínez *Resortes* y Manuel *El Loco* Valdés.

Más interesantes y relacionadas con el tema de la prostitución, destacan en esos años setenta, dos de las mejores películas de Arturo Ripstein, aún en su mejor etapa creativa. Se trata de **El lugar sin límites** (1977) y **Cadena Perpetua** (1978). En la primera, a partir de la novela homónima del chileno José Donoso, Ripstein lleva a cabo una inquietante exploración de la provincia mexicana: sus mitos, sus fobias y sus pasiones ocultas, para confrontar la homosexualidad latente en un pueblo rascuache donde se luce un desatado Roberto Cobo, como *La Manuela*, un travestido homosexual que hace detonar los resortes del machismo mexicano, enamorado al igual que su hija (la *Japonesita*/Ana Martín), del violento *Pancho* encarnado por Gonzalo Vega. Don Fernando Soler hace uno de sus últimos y brillantes papeles como el cacique del pueblo y Lucha Villa y Ana Martín, interpretan a *La Japonesa* y a su hija, dos prostitutas, de un burdel pueblerino que parece demasiado real, en un filme que abordaba un tema prácticamente tabú, el asunto de la prostitución

masculina en México. Asimismo, el cineasta, consiguió otro notable acercamiento al cine de las pasiones cabaretiles, el de la prostitución como un oficio duro, pero gozoso en **Cadena perpetua**. Su protagonista, apodado *El Tarzán* (Pedro Armendáriz hijo), es un ladrón y padrotillo acosado por el sistema, según la espléndida novela de Luis Spota, *Lo de antes* (1968) que regentea con sabroso y violento estilo a un par de atractivas y hermosas prostitutas que encarnan Angélica Chaín y Yolanda Rigel, luego de pasar una temporada en las Islas Marías y de convertirse en uno más de los raterillos “ordeñados” por el sádico comandante judicial *Burro Prieto* (Narciso Busquets).



El amor a la vuelta de la esquina (Alberto Cortés, 1985)
Gabriela Roel y Alonso Echánove.

EL CABARET Y EL CINEPROSTITIBULARIO MODERNO DE LA DÉCADA DE LOS OCHENTA A LA ÉPOCA ACTUAL

LO MEJOR DE LOS OCHENTA

La expansión del narcotráfico, la ampliación de giros negros ilegales y/o tolerados (antros, cabarets, bares *gay*, *table dance*, discotecas, casas de citas, agencias de sexo telefónico, prostíbulos, salas de masaje, clubes de encuentro y más), la alta e inevitable corrupción de las autoridades, las ligazones entre poder-droga-sexo y la apertura de nuevas y despiadadas redes de prostitución, como la pornografía infantil y el cine *snuff*, continúan erosionando a la sociedad y trastocando uno de los fenómenos más terribles de nuestro tiempo: el negocio de la sexualidad.

Pese a ello, el cine nacional ha mantenido una distancia prudente, abordando el tema con discreción y cierto clasicismo que remite a las viejas historias de pecadoras y cabaret en situaciones adversas. Y de vez en cuando, despuntando con algunas historias, a partir ya sea de su tratamiento, el discurso narrativo, o la apuesta estilística han aportado un tratamiento interesante al asunto del sexo como uno de los oficios más antiguos del mundo.

Si en los noventa e incluso en la época más reciente, domina la visión excesiva y sórdida de la pareja formada por el realizador Arturo Ripstein y su guionista Paz Alicia Garcíadiego, que consiguieron un truculento pero muy atractivo retrato de la prostitución en su versión de **La mujer del puerto** (1991), en los años ochenta, por ejemplo, sobresalen algunos acercamientos documentales, como es el caso de **No es por gusto** (1981) de María del Carmen de Lara y María Eugenia Tamés y a su vez, ciertas obras y personajes clave que se sumergen en el fenómeno del cabaret y el espinoso asunto de la prostitución, como ocurre con **El diablo y la dama** (1983) de Ariel Zuñiga, que explora en el imaginario filmico la noción del cabaret y su público, o

aquella intrigante visión de la prostituta ascética y sensual que encarnó Gabriela Roel en la moderna cinta independiente **El amor a la vuelta de la esquina** (1985) de Alberto Cortés. Y a su vez, la narco-pecadora que responde a la sordidez y a la violencia de su entorno con una cuota más alta de brutalidad en el episodio *Lili* de Gerardo Lara, integrante del largometraje **Historias de ciudad** (1988). Y antes de éstas la cruda historia de **Toña, nacida virgen/ Del oficio** (1982) de Rogelio A. González con Dora Elsa Olea.

Inspirada en la novela autobiográfica de Antonia Mora, *Del oficio* y producida por Gustavo Alatriste, el filme fue censurado en su época, debido a la crudeza de su contenido sexual. La trama es la siguiente: Toña es hija de una prostituta y vive en una vecindad. Su sueño: convertirse en sexoservidora como su madre y como todas las mujeres que conoce. Seduce a un amante de su mamá, el *Tiburón* (Gregorio Casal) y se lo lleva a vivir al mismo cuarto, se va a trabajar a un burdel de lujo y ahí tiene múltiples y siniestras aventuras con personajes sádicos, exhibicionistas, fetichistas y suicidas; cada una peor que la otra. No exenta de cierto tremendismo sórdido, **Toña, nacida virgen** es un relato realista y brutal con escenas notables y terribles como aquella en la que la madre de la adolescente *Toña*, sospecha que ha perdido la virginidad y la lleva a revisión con un médico que en la exploración la desvirga. Una obra insólita.

Desde sus primeros trabajos en el CUEC, María del Carmen de Lara, cineasta que compartió clases con una generación de mujeres combativas que intentaban dar fe de sinceros discursos feministas (María Novaro, Sarah Minter, Marie Christine-Camus, Silvia Otero, Ángeles Necochea y otras), se aventuró por un género incomprendido como lo es el documental. En efecto, la idea, era “documentar” sin manierismos innecesarios una serie de lacras sociales cometidas sobre todo contra mujeres, ya sean prostitutas, indígenas, inmigrantes, o costureras, y a su vez, dar un punto de vista sobre otros temas de rabiosa actualidad como el sida o el aborto en eficaces relatos como: **No les pedimos un viaje a la luna** (1985), **La vida sigue** (1995), o **Decisiones difíciles** (1996), a la que siguió un disparejo largo de ficción a medio camino entre la comedia de denuncia y el *thriller* fársico: **En el país de no pasa nada** (1999).

En su medimetraje documental **No es por gusto**, De Lara y Tamés —autora de cortos como: **Amor pinche amor** (1979), **Mi vida no termina aquí** —sobre la vedette y actriz Fuensanta Zertuche— (1983) o **¡Y por qué no** (1984)—, consigue un interesante retrato cotidiano y realista de un oficio que

se lleva a cabo por necesidad y en las condiciones más adversas. La cámara —en formato de 16 mm—, de Vicente Blanchet y Alejandro Gamboa —futuro realizador de **El tigre de Santa Julia**—, hace un recorrido por zonas marginadas de la ciudad de México y calles donde la prostitución es el pan de cada día como el área de La Merced y Anillo de Circunvalación. La represión policiaca, el chantaje y la violencia institucional con la que un grupo de mujeres tiene que lidiar día y noche.

Además de los testimonios de verdaderas mujeres que venden sexo por dinero, **No es por gusto**, incluye entrevistas con funcionarios del penal conocido como “*La Vaquita*”, donde son encerradas varias de las mujeres que ejercen la prostitución. Los 52 minutos de duración de este trabajo, realizado con el apoyo del CUEC —Centro Universitario de Estudios Cinematográficos—, así como los filmes arriba citados: **El diablo y la dama** y **El amor a la vuelta de la esquina**, resultan mucho más reveladores que cualquier de los rutinarios aunque entretenidos relatos cabaretiles y de ficheras realizados por la iniciativa privada en esos años ochenta: una serie de variantes de la fórmula establecida por **Bellas de noche** y **Las del talón**.

Y los ejemplos sobran: **Las cariñosas** y **Muñecas de medianoche** —ambas de Rafael Portillo y de 1979—, **Chile picante** (René Cardona Jr., 1983), **Más vale pájaro en mano** (Jesús Fragoso, 1985), **Los mecánicos ardientes** (Raúl Ramírez, 1985), **Las garras del vicio** (Ángel Rodríguez Vázquez, 1986), **Las computadoras** (1982), **Esta noche cena Pancho** (1985) y **El rey de las ficheras** (1989) —todas de Víctor Manuel Güero Castro—, **Para que dure no se apure** (Víctor Ugalde, 1988), **Sólo para adúlteros** (Jesús Fragoso, 1988), **Semental...de Palo Alto** (Rafael Villaseñor Kuri, 1988), o **El Garañón** (Alfredo B. Crevenna, 1988) y **El Garañón 2** (Alberto Rojas El Caballo, 1989).

Ganadora de varios de los principales premios del III Concurso de Cine Experimental celebrado en 1986: Mejor Película, Director, Fotografía (Guillermo Navarro) y Actriz, **Amor a la vuelta de la esquina**, escrita por el propio realizador Alberto Cortés y el escritor José Agustín, inspirada ligeramente en *L'astragale* de Albertine Sarrazin, narra una anécdota mínima que sostiene la inteligente y bien conducida premisa, acerca de las elecciones personales de una bellísima, solitaria y callada prostituta de gabardina larga y clara, lentes oscuros en el cabello y sus minibotellas de whisky *J&B*. Es la joven que elige la única libertad que tiene a la mano y que escoge un oficio difícil como si se fuera cualquier otro.

Una extraordinaria Gabriela Roel es *María*, joven que salta la alambrada de un reformatorio para huir. Con el tobillo luxado es recogida en la noche por un trailerero contrabandista, *Julián* (Alonso Echánove), que la lleva a curarse y se vuelve su amante. *María* huye de nuevo de la pensión a donde se va a vivir. Se reencuentra con su amiga lesbiana, *Martha* (Martha Papadimitrou). Alcohólica, ambas jóvenes se entregan a un coito y después se vuelven prostitutas callejeras. *María* se enfrenta a la violenta matrona de un burdel (Pilar Pellicer), más tarde, se reencuentra con *Julián* su amante y hacen el amor en unos baños de vapor, en una de las mejores escenas del filme. Pero su libertad, precaria, insostenible, termina cuando es nuevamente capturada.

La ciudad de México y sus alrededores, así como los escenarios acapulqueños incluyendo la Zona Roja de “*La Huerta*”, se trastocan en un misterio y en presencias físicas y luminosas. La escenografía urbana y el mar, cobijan una intrigante y emotiva historia de amor, de sexo y soledad. El deseo prohibido, la promiscuidad, la sexualidad y la sensualidad que el roce de cuerpos despierta y que la figura de *María* emana, en un filme de texturas poéticas y naturalistas, sobre el destino inevitable y la prostitución como supervivencia cotidiana.

El ámbito del cabaret y del burlesque, adquieren tonalidades tan inquietantes como fantasmales y sensuales en **El diablo y la dama** (1983) y **Santa Sangre** (1989), hasta el momento, la última película filmada en México por el chileno Alejandro Jodorowski, que prosiguió su carrera en la India y Gran Bretaña. En un cuarto de hotel de París, donde descansa el maniquí de una figura diabólica, una joven francesa (Catherine Jourdan), llamada *América*, observa desnuda, a su maduro amante (Richard Bohringer) que baja a comprar tabaco. En su ausencia, *América* sueña/o imagina que se encuentra en México, donde ejecuta en un cabaret, un increíble y exitoso número erótico/musical con el muñeco que representa al demonio, al estilo del cachondo número de *Naná* y *El Diablo*, que se representaba en burlesques y teatros de los años cincuenta y sesenta, como el *Tívoli*.

Lo que sigue, es una enigmática inmersión en el universo cabaretil y gangsteril del más extravagante cine mexicano *camp* de la década de los cuarenta. David Lynch conoce a Juan Orol: mafiosos, un padrotillo de chamarra roja con nombre de matón de Chicago (*Jimmy*/Carlos Castañón), variaciones musicales del tema *Cabellera Negra* de Agustín Lara, una delirante trama policiaca, la presencia voluptuosa de la atractiva y semidesnuda América Cisne-



El diablo y la dama (Ariel Zuñiga, 1983) Catherine Jourdan.

ros interpretando sensualmente la canción de Lara, asaltos, persecuciones, balaceras, pirujas gordas y calladas, una *encueratriz* con grandes cicatrices en la cintura, que finaliza de nuevo en París cuando el amante llega y *América* lo mata de un disparo.

Similar a este intrincado laberinto erótico-prostibulario-imaginario-cortaziano, con impactante fotografía estilizada de Toni Kuhn, es **Santa sangre**. Una mezcla entre un Fellini más terrible y un Buñuel más realista e insolente, con la que Jodorowsky evita toda solemnidad. El líquido viscoso y rojo del título, fluye como torrente en cuellos, pechos, abdómenes, brazos, trompas de elefante, o de nariz humana, como recordatorio de tantos y tantos casos de nota roja, acumulados en el inconsciente popular mexicano. Sangre, transformada en pintura rojiza y acuosa estancada en una suerte de fuente sacra, consagrada a *Santa Lirio*: una mártir carente de brazos, violada y asesinada por dos hermanos.

Santa Lirio, es la obsesión de *Concha* (Blanca Guerra), fanática religiosa y trapecionista histerica y sexualmente reprimida, que contrasta con la vulgar sensualidad de *la lame cuchillos*, *Mujer tatuada*, que encarna la argentina Thelma Tixou: hembra que hace enloquecer de deseo a *Orgo* (Guy Stockwell), un grin-

go, propietario de un pequeño circo instalado en el corazón del centro histórico de la Ciudad de México y padre del temeroso *Fénix* (Adán Jodorowsky), que encuentra en la magia y en la compañía de *Alma* (Fabiola Elenka Tapia) —una inocente niña sordomuda—, un escape a ese, su universo sobrecargado de imágenes religiosas, sexo furioso y risotadas de enanos y payasos. Un mundo, donde *Concha*, cegada por los celos, quemará con ácido sulfúrico la virilidad de su marido, quien termina por arrancarle de cuajo ambos brazos en una de las escenas más impactantes de una película *shock*.

Las canciones de Alfonso Esparza Oteo, Francisco Gabilondo Soler, o Dámaso Pérez Prado, adquieren otra dimensión musical y estética. Las calles y plazuelas del Distrito Federal: Garibaldi, Izazaga, Santo Domingo, se convierten en reveladores espacios de delirio. Una obra tan sugerente, como aquella secuencia inicial de un águila revoloteando en cámara lenta y planeando sobre el centro histórico, mientras estalla en la banda sonora el tema *Caballo negro* a cargo del maestro Dámaso Pérez Prado, en un filme con imágenes desquiciantes como la demolición de la capilla de *Santa Lirio*, o la cachonda actuación de *Rubí La Virgen* (Gloria Contreras —no la coreógrafa—), en su obscuro y sensual acto de colegiala en un burlesque, adelantado al de *Exótica* de Atom Egoyan.

Lilí, por su parte, tercer episodio del filme universitario **Historias de ciudad**, es un acercamiento hiperrealista a la sordidez y la escatología inherentes al tema, que se nutre tanto del *Indio* Fernández como de Ismael Rodríguez en perversa ebullición, para ofrecer una visión absolutamente desencantada y terrible de los ambientes más violentos de la ciudad de México, en la historia de dos pirujas que en sucuartito de azotea en una vecindad, se hacen inesperadamente de un paquete de droga y son perseguidas por unos judiciales sin escrúpulos, en un relato de violencia física y verbal insólito e inusitado a cargo del poco sutil y feroz cineasta toluqueño Gerardo Lara (**El sheik del calvario, Diamante, Un año perdido**), al que se suman otros breves retratos terribles de otros tres egresados del CUEC: Ulises Guzmán y su **Virgen de medianoche** (1992) y la obra estudiantil de Roberto Fiesco y Julián Hernández.

Lilí (Estela Flores Ocampo), se suma a un grupo de prostitutas que esperan cliente y la reciben con agresividad. La atractiva y muy segura *Lilí* se acerca a su amiga, *La Melox* (Delfina Careaga), a quien recientemente han golpeado y rajado de la cara. La solidaria puta se presenta en un tugurio *lumpen* para buscar al causante: un padrote miserable *La Chinche* totalmente pa-

checo (Esvón Gamaliel), quien arremete con obscenidades contra la piruja. *Lili* lo golpea sorpresivamente con una varilla y lo obliga a introducir la cabeza en un excusado asqueroso repleto de excremento. Después de regreso a su departamento, se topa con un viejo padrote marihuano, al que masturba por pura buena onda al tiempo que escucha unos disparos que han acabado con la vida de un narco menor que muere con un paquete de cocaína.

Lili huye de los *judas*. Oculta la droga en un *locker* de la Terminal de autobuses de la Tapo y se oculta con un amiga en su cuartito con la que rememora viejas andanzas (“*mi primer pago como prosti*”). A ésta —navaja en mano—, la obligan a confesar bajo sádica tortura. *Lili* enfrentará con la misma carga de brutalidad a esos hombres. Lo que sigue, es una masacre pegajosa, bestial y sanguinolenta, donde sexo, prostitución, corrupción policiaca, narcotráfico, violencia y odios sociales, se dan la mano.

LOS NOVENTA

En pleno *salinismo* y a pesar de ese “*nuevo cine mexicano*” que el sexenio promovía, la década de los noventa, abría con una versión más —la tercera, aunque con algunas variantes— de **La mujer del puerto** de Arcady Boytler, titulada: **La diosa del puerto** (1990) de Luís Quintanilla y protagonizada por Lina Santos y Fernando Almada. Una maestra rural violada y la madre de ésta asesina al responsable, pero la joven se echa la culpa y va a dar a prisión. Nace su hijo, pero se extravía y ella pasa en la cárcel diez años. Al salir, y ya bajo el nombre de *La Diosa*, monta un burdel con la ayuda de un amante adinerado. Los años pasan y los marineros que acuden al prostíbulo, la desean, uno de ellos es precisamente su hijo. Justo en el momento en que se desnuda y antes de cometer el incesto sin saberlo, se reconocen por una medallita. *La Diosa*, impactada, se suicida.

Con un reparto fuera de papel y un tono moralista y melodramático, **La diosa del puerto**, es sólo un rutinario filme con tema de prostitución al estilo de: **Mujer de cabaret** (1990) de Julián Pastor, quien se vale de un reparto de figuras del cine comercial como: Hugo Stieglitz, Leonardo Daniel, *Chatanuga* y atractivas actrices como Maribel Guardia, Isaura Espinosa, Diana Goleen, o Azela Robinson. La enredada y mal planteada trama, narra la historia de una cabaretera retirada que se ve obligada a regresar a sus orígenes para salvar a

su marido de la quiebra, no obstante, la involucran en un asesinato cometido por otra compañera del oficio, a su vez, chantajeada por un hombre que conserva un video del crimen y al final consigue demostrar su inocencia. El cabaret, el oficio de la sexualidad, son sólo un pretexto visual para una historia policiaca poco afortunada.

Filmes que se oponían a retratos más convincentes sobre un tema proclive siempre a la tragedia, como sucede en: **Los vuelcos del corazón** (1993-94) del ex director del CUEC, Mitl Valdez, un autor serio y comprometido, responsable de una historia inspirada en el relato de José Revueltas, *Resurrección sin vida*, incluido en el libro *Material de los sueños*. Una película que coincidió con el surgimiento de varias obras pre *zedillistas* que de algún modo, regresaban y homenajearon el típico melodrama nacional de la llamada época de oro. En efecto, obras como **Vagabunda** (1993) de Alfonso Rosas Priego, **La mujer del puerto** (1991) y **Principio y fin** (1993) de Arturo Ripstein, **El callejón de los milagros** (1994) de Jorge Fons y **Salón México** (1995) de José Luís García Agraz, intentaban desde diversas perspectivas, detonar las claves del melodrama acudiendo a los modelos genéricos de los años cuarenta y cincuenta.

Sin embargo, lo que hace diferente al trabajo de Valdez con las obras citadas, es su insistencia en realizar un traslado imaginativo —tanto visual como literario— vía personajes creíbles, con el fin de adquirir una autonomía propia. **Los vuelcos del corazón**, una historia de culpas y obsesiones amorosas y políticas, que termina rescatando con inteligencia el cine prostibulario de los años cuarenta, así como el melodrama pasional realizado en aquel momento. Y a su vez, logra darle la vuelta para reflexionar acerca del arte, la militancia y la redención personal: la de un escritor dogmático que carga con una profunda crisis existencial y un amor destrozado por ideologías políticas, interpretado con gran intensidad por Arturo Beristáin en el mejor papel de su carrera.

La trama de la cinta se ubica en algún lugar de México en el año de 1941. Víctima del remordimiento y de una profunda crisis existencial por el recuerdo de un amor anterior, el activista político y escritor incipiente *José Antelmo Cruz* recupera el valor de los sentimientos por encima de ideologías y recobra su integridad moral gracias a su trabajo literario y a su relación con una prostituta (Dobrina Liubomírova). Se trata de un drama con ciertas reminiscencias de cine negro que critica los absurdos a los que conduce el dogmatismo, en una dura y velada biografía emocional del autor de *El apando*, *El luto humano* y *Los muros de agua*.

No hay duda, que el mejor cine cabaretil y de callejeras: el realizado en los años pre y *alemanistas*, respondió por lo general a un esquema simple: una jovencita provinciana o de origen humilde, caía por culpa de las circunstancias en el cabaret o el prostíbulo, donde era acosada y maltratada por un padrote o un gángster, como sucedía en el filme del *Indio*, **Salón México** (1948). Ahí, un crimen y las pesquisas policíacas, o el triángulo amoroso entre dos cabareteras, salían sobrando. Es decir, situaciones superfluas y trilladas que el *Indio* y Mauricio Magdaleno su guionista, jamás imaginaron, y sí en cambio los responsables de la inútil versión actual de **Salón México** dirigida por José Luís García Agraz, producida por Televisine y escrita por Eliseo Alberto.

Es la historia de *Mercedes* (María Rojo), *Paco* (Alberto Estrella) y *Almendrita* (Blanca Guerra). Los dos primeros, ex amantes y compañeros de baile, aparecen muertos en el *Salón México* allá por 1935. A partir de entonces, el *inspector Castellón* (Demián Bichir), no sólo se enamora de la cabaretera *Jaibita*-Edith González, con cicatriz a la *Lolo* (Francisco Athié, 1992)—, sino que inicia una absurda investigación para aclarar lo obvio, registrando diferentes versiones, como la del policía de crucero *Lupe* (Manuel Ojeda), quien repite aplicadamente los diálogos de Miguel Inclán, que nunca sonaron tan falsos y ridículos.

Nada más alejado de la piruja inocente y heroica que se mantiene virgen en espíritu, resulta la interpretación de María Rojo. Todo lo opuesto al petulante astro del danzón y padrote explotador, se encuentra Alberto Estrella. Por su parte, Manuel Ojeda, al igual que el realizador y su guionista, jamás entendieron las lecciones cívicas de antología puestas por el *Indio*, en boca de un “*humilde servidor público*”. **Salón México** funciona como una suerte de aterrador híbrido entre **La reina de la noche** (Arturo Ripstein, 1994) y **Danzón** (María Novaro, 1991).

Dirigida por Jorge Fons, **El callejón de los milagros** (1994) es otra adaptación del premio Nóbel de literatura, el egipcio Naguib Mahfouz, cuya novela homónima sucede en el Cairo en los años cuarenta. La adaptación corre a cargo del prestigiado Vicente Leñero, quien ambienta la acción en nuestros días en las calles del centro histórico de la ciudad de México. La trama se divide en cuatro partes que se conectan entre sí, de tal manera que los personajes centrales de uno, aparecen como secundarios en otro: un curioso juego de realidades cotidianas que se entrecruzan, para contar historias como la de *don Ru* (Ernesto Gómez Cruz), un cincuentón dueño de una cantina que descubre

tardíamente su homosexualidad, *Alma* (Salma Hayek), la pretenciosa belleza del barrio que acaba como prostituta, *Susanita* (Margarita Sanz), la casera de la vecindad, una solterona que termina seduciendo a un joven mesero (Luís Felipe Tovar) y finalmente *Abel* (Bruno Bichir), enamorado de *Alma*, quien regresa de los Estados Unidos para recuperarla, con trágicos resultados.

Como ocurre también en **El callejón de los milagros** o en **La mujer del puerto**, surge en la espléndida e insólita **En el paraíso no existe el dolor** (1994) del regiomontano Victor Saca, la violencia, los antros de mala muerte y el personaje de la prostituta, *leit motiv* de nuestra cinematografía. No obstante, Saca ha decidido desglamurizar sus ambientes sórdidos, así como a sus prostitutas y homosexuales, creando personajes creíbles que van de lo patético, a lo emotivo, e incluso, a lo repulsivo, como ese incidental *Mr. Jalisco*, un criminal que parece ganarse la vida en ligues *gay* de alto riesgo, o la extraña prostituta que encarna Claudia Frías en su papel de *Bruma King*.

También con el tema de la prostitución (masculina), se localiza **Dulces compañías** (1994) de Oscar Blancarte, un proyecto independiente y muy personal en el que insistía nuevamente por la dramaturgia del sinaloense Oscar Liera (1946-90) y su visión desesperanzada sobre seres frágiles y complejos. Se narran las historias de: *Nora* (Ana Martín, espléndida), una profesora divorciada —para quien los niños son un estorbo—, quien lleva a su departamento de Avenida Cuauhtémoc a un desconocido (Ramiro Huerta), criado en orfanatos y correccionales y abandonado por su madre prostituta. Un año después, *Samuel* (Roberto Cobo), un titiritero homosexual, quien vive en los recuerdos de glorias pasadas y rodeado de sus muñecos, invita al mismo desconocido en el mismo lugar, para un nuevo encuentro violento, mientras imagina historias acerca de un hermano marino muerto en su infancia.

Se trata de una obra cruda, terrible, carente de cualquier asomo de moralina, acerca de un trío de protagonistas que juegan dolorosamente a ser víctimas y victimarios. Oculto bajo los puentes del Circuito Interior, un *chichifo* es levantado por una maestra cuarentona que intenta inútilmente asirse a un mundo inestable, similar a su globo terráqueo que utiliza en sus clases de Geografía. *Nora*, deseosa de una *dulce compañía* momentánea, descubre muy rápido que sus frustraciones no son ni la mínima parte de esa suerte de moderno vampiro urbano que penetra su intimidad, sólo al ser invitado, para dar rienda suelta a una serie de terribles traumas sicópatas que derivan en una orgía se sexo y sangre.

Por otra parte, **Violeta** (1998), fallido filme de Alberto Cortés, responsable de esa obra maestra que es **El amor a la vuelta de la esquina**, narra la historia de una elegante cantante y prostituta cubana (Blanca Guerra), sus amores, secretos y pasiones y sus aventuras en Nueva Cork, México y La Habana, que se adentra en una torpe intriga que recuerda el cine de Juan Orol, pero sin la gracia de éste. Asimismo y ser un relato inscrito en el género del cabaret y la prostitución, habrá que destacar a varios de los personajes de **La ley de Herodes** (1999) de Luís Estrada, como esa vieja matrona de un pinchurriendo prostíbulo pueblerino al estilo de **Las poquianchis** (1976), que encarna una espléndida Isela Vega (*“Me saliste más cabrón que bonito”*), le dice a Juan Vargas (Damián Alcázar), un timorato militante priísta elegido para ocupar de manera interina la presidencia municipal de una comunidad en 1949, que después, tiene varios encuentros sexuales con las putas adolescentes del lugar, entre ellas, Evangelina Sosa.

LOS UNIVERSOS PROSTIBULARIOS DE ARTURO RIPSTEIN

De La mujer del puerto a La calle de la amargura

Había una vez un castillo de la pureza en donde habitaba purgando una cadena perpetua un cineasta tan talentoso como excesivo, donde se dictaban evangelios de las maravillas, cuyas mentiras piadosas le llevaron a construir un melodramático imperio de la fortuna desquebrajando la brújula y en ocasiones la autocrítica. Ahí, en ese lugar sin límites, un santo oficio profundo y carmesí, donde se retratan las más bajas pasiones, o la hiperrealidad de un México exagerado y tremebundo, con sus reinas de la noche que bailan *foxtrots* y sus cabarets convertidos en ferias de barrio bajo, calles de la amargura, razones del corazón y carnavales de Sodoma, con sus familias incestuosas, sumergidas en retretes y en actos amorosos y tremendistas, mientras vírgenes de la lujuria se preguntan si así es la vida y como deberá llevarse a cabo, la seducción, el rastro de muerte y la perdición de los hombres.

Luego de obras notables, verdaderos clásicos del cine mexicano de los años setenta como: **El castillo de la pureza** (1972), **Lecumberri (El Palacio Negro)** (1976), **El lugar sin límites** (1977), **Cadena perpetua** (1978), Arturo Ripstein, un cineasta extraño donde los haya, curiosa mezcla de geniali-

dad megalomaniaca e imán de polémicas. Para unos, un cursi excesivo que lleva a extremos ridículos las claves de la telenovela —¿dark opera?—. Para otros, el mayor autor filmico mexicano contemporáneo: un brillante genio, capaz de replantear y explotar al máximo las posibilidades del melodrama, género por excelencia del cine nacional, iniciaría a partir de la nueva y oscura versión de **El imperio de la fortuna** (1985), al lado de su guionista de cabecera (así como su pareja en la vida real) Paz Alicia Garciadiego y el filme siguiente: **Mentiras piadosas** (1988), una extraña, violenta, impúdica y muy dispareja y atractiva filmografía: una visión descarnada y flagelante tanto del núcleo familiar (léase incesto, odio, muerte y redención que jamás llega), como los elementos alrededor de la prostituta y la compra venta de la sexualidad.

Lo cierto, es que a Ripstein y a su guionista les gusta jugar con fuego y por lo general salen chamuscados. De hecho, sus películas serían de culto en nuestro país si el autor y simpatizantes no se tomaran tan en serio sus trabajos. “*Me gustan los sobrevivientes, los personajes marginales. Las situaciones y las escenas donde mis criaturas —nótese aquello de “mis criaturas”— están al final de sus fuerzas. Al borde de todos los colapsos. Y siguen, y siguen y siguen. Y me gustan los personajes que optan por el amor...*”. O como declaró el realizador, al crítico Leonardo García Tsao en la revista española *Nosferatu* No. 22 dedicada a Ripstein: “*Lo que quiero con mis películas, es la alienación del espectador... encantarlo como a las serpientes con las flautas, que se transporte a otros mundos. Y la única forma de lograrlo es con el empleo del artificio total, la creación de un mundo autocontenido, un mundo que no sea verificable por la realidad... Yo lo que quiero es contar cuentos que fascinen, aunque sean deprimentes...*”.

Ripstein inicia los años noventa con una obra maldita, soberbiamente ejecutada que acabó censurada y hasta la fecha no ha tenido estreno comercial. Se trata de una nueva versión (la cuarta) de **La mujer del puerto** (1991), un monstruoso y fascinante retrato familiar y prostibulario, donde se aplica a la perfección las palabras del cineasta: “*La aproximación al sueño... sea la pesadilla... ser conscientes de que vivimos en la antesala del infierno...*” En efecto, se trata de un relato desquiciante como toda su obra, pero que con todo y su sordidez y misoginia habitual, resulta el mejor y más inquietante de su filmografía, debido a su tratamiento narrativo, sencillo y eficaz a pesar de las vueltas de tuerca dramáticas. Filmado con gran eficacia y es justo que el público mexicano la vea y decida.

En un pequeño puerto mexicano, llega el *Marro* (Damián Alcázar), un marinero enfermo y mugroso al burdel de *Eneas* (Ernesto Yáñez), quien, después de recibir sexo oral cae desmayado y es atendido por *Perlita* (Evangelina Sosa) —joven prostituida por su madre, *Tomasa* (Patricia Reyes Spíndola), lavandera del prostíbulo—. Más tarde, luego de mantener varios coitos con ella, descubre que *Perlita* es su propia hermana, ya que él, había huido cuando niño, luego de matar a golpes a su padre borracho. A diferencia de las versiones anteriores, en las que su protagonista elegía el suicidio ante la posibilidad de cometer incesto, Ripstein y Garcíadiego, deciden romper con el tabú del tema y trastocan el asunto en una inquietante historia de amor al límite, contada desde tres perspectivas opuestas: las de sus tres personajes principales.

En la línea de **Rashomon** (Akira Kurosawa, 1951), cada punto de vista, agrega nueva información a una historia compleja que subvierte (y pervierte con inteligencia y arrojo) el melodrama, la historia pasional, erótica, e incestuosa y la visión familiar de la sociedad. No obstante, más allá de esta historia fragmentada que se complementa con los testimonios de *Perlita*, *El Marro* y *Tomasa* y de personajes como el pianista *Carmelo* (Alejandro Parodi), quien compite contra los clientes del burdel, quienes eligen el reto de no eyacular antes —mientras les practican sexo oral—, de que *Carmelo* termine de cantar un *Do* sostenido, lo más atractivo de este filme extremista y excesivo, es su audacia para jugar con los elementos de sexualidad y moralidad de manera radical.

En cambio, **en Principio y fin** (1993), una suerte de involuntaria parodia posmoderna de **Cuando los hijos se van** (1941), se narran las desventuras de una familia de tantas, como la de los *Botero*, un clan venido a menos a la muerte del inútil padre, amante de la ópera, cuando *Ignacia* (Julieta Egurrola), se hace cargo de sus hijos y decide sacrificar las ilusiones de sus fracasados vástagos, en aras del menor: *Gabriel* (Ernesto Laguardia), quien se convierte a la postre en una especie de ángel exterminador que acaba incluso con su propia existencia después de fastidiar la vida de sus hermanos.

Plana adaptación al medio mexicano de la novela homónima del premio Nóbel egipcio Naguib Mahfouz, **Principio y fin**, contiene todas las virtudes y defectos del cineasta. A medio camino entre la paranoia misógina y la auto denuncia masculina y expiatoria de un machismo brutal, ejemplificado en sendas secuencias como la del desvirgamiento con un dedo de la noviecita *santa* (Verónica Merchant), de *Gabriel* en un baño y aquella del trato despiadado que el panadero *gandalla* (un excelente Luis Felipe Tovar) brinda a la hija fea

y masoquista *Mireya* (Lucía Muñoz), el filme de Ripstein es una exploración de la infrarrealidad mexicana a través de un espíritu de los años cuarenta y cincuenta.

Nico (Bruno Bichir) a quien *Gabriel* le baja la novia, es forzado a dejar sus estudios de Letras y obligado por su madre a abandonar a su candente amante mayor (Blanca Guerra) en un idílico Veracruz. A su vez, *Ignacia* echa por el fregadero la cocaína y la vida del brutote hijo mayor *Guama* (Alberto Estrella), que trabaja en el prostíbulo-carrusel *Tiovivo* donde se liga a una puta miope (Alexandra Vicencio), un cabaret de feria, en el que no faltan los focos de colores, los tigres de fantasía y las máscaras de luchadores. Por último, *Mireya*, quien cose ajeno, acaba de puta y con las venas cortadas para fastidiar la precaria carrera de *Gabriel* quien ha fallado a la hora de conseguir la beca decisiva, en un filme con unos quince minutos finales espléndidos en cuanto a técnica se refiere, con una cámara en constante movimiento (a cargo de Jorge Z. López) que zigzaguea en el interior de unos sórdidos baños.

Se dice que el destino se cobró uno a uno los éxitos de la carismática Lucha Reyes, la mayor exponente de la canción vernácula en nuestro país. No obstante, su complicada vida sentimental y familiar en la que abundaron los encuentroslésbicos y las prostitutas a las que la cantante pagaba para que la amaran, ya de por sí trágica y triste, no es suficiente, según el punto de vista de Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego, quienes se encarga de extraer y/o imaginar las situaciones más terribles y deprimentes en **La reina de la noche** (1994). A diferencia de las relaboraciones-homenaje (**La mujer del puerto**, **El imperio de la fortuna**) y de sus frenéticos melodramas ficticios (**Mentiras piadosas**, **Principio y fin**), **La reina de la noche**, se incrusta en una nueva categoría, la biografía filmica, inspirada en una época muy particular: el México de finales de los treinta y principios de los cuarenta y en la vida de una cantante tan singular como Lucha Reyes.

Se trata de un nuevo descenso a los reinos de sombras y los demonios interiores de sus antihéroes, vueltos cliché en ésta versión sadomasoquista en el extremo opuesto de la imaginería colectiva, protagonizada incluso, por un competente reparto, encabezado por Patricia Reyes Spíndola y Ana Ofelia Murguía, quienes dan vida a esa intensa como grotesca relación de amor-odio entre madre e hija. Es la historia de la jalisciense María de la Luz Flores Aceves, mejor conocida como Lucha Reyes, hija de una costurera alcohólica y de un padre que la desconoció. Una vida en donde se combinaron los fracasos ro-

mánticos y los oscuros amoríos pasajeros —aparentemente con ambos sexos—, con los grandes éxitos en radio y cine a partir de su impacto y su prodigiosa voz que pasó de soprano a contralto, cuya vida que terminaría con una sobredosis de nembutal y tequila en junio de 1944.

El eje de su biografía “*imaginaria*” se centra en la difícil relación con su madre (“*tu no naciste pa’ ser feliz*”, le dice). Al igual que su complicada vida amorosa, en la que se alternan hembras que son “*caderitas de merengue*”, como *La Jaira* (Blanca Guerra), una prostituta a quien comparte con el amor de su vida, el empresario y zar del teatro frívolo *Pedro Calderón* (Alberto Estrella). Es el retrato de una mujer manipulada por todos, celosamente enfermiza, e incapaz de conseguir la felicidad, a pesar de tener todo para obtenerla, en un falso México nocturno y casi imaginario, de farras, vividores, ideas políticas radicales, bohemios intelectuales y pirujas callejeras, como lo muestra esa escena entre Lucha y una puta adolescente. La promiscuidad como acto cotidiano, los niños testigos de la violencia sexual y social, el elemento de la ópera y la brutalidad verbal (“*lo harías con un perro, si se te cruzara enfrente*”). Pero sobre todo, la madre como ser perverso de una crueldad enfermiza.

Alejado de aquellas temáticas, **Profundo carmesí** (1996), inspirada en la carrera de los amantes criminales Martha Beck y Raymond Fernández, fue una suerte de intermedio, en la que el cineasta puso particular énfasis en unos decorados barrocos y en intensos planos-secuencia captados de manera brillante por el buen fotógrafo Guillermo Granillo, sin embargo, insiste una vez más, en los traumas de una madre que abandona a su familia, como ocurre en **Mentiras piadosas** y **La reina de la noche** y su inmersión en la pestilencia, como serían los retretes de **La mujer del puerto** o los pañales de los hijos de *Coral*, la protagonista que encarna Regina Orozco al lado de Daniel Giménez Cacho. Atmosferas claustrofóbicas y excesos histriónicos en un filme que intenta captar el horror y el humor del relato original sin conseguirlo.

De nueva cuenta, tras los ambientes prostibularios, Ripstein se sumerge en una galería grotesca de inadaptados sociales. Un campamento donde se vive el fin del mundo con todo y prostíbulo, donde las nuevas *Magdalenas* satisfacen el deseo sexual de los hombres y expían sus culpas en escenarios abigarrados, extraídos del más primitivo cine bíblico y de las más excesivas puestas en escena de un Cecil B. De Mille a quien se homenaja, según un relato sobre la redención, el pecado, el fanatismo, el poder de la imagen y el sincretismo religioso nacional: **El evangelio de las maravillas** (1998).

La base del relato es un caso real y fascinante ocurrido en Michoacán en los años setenta. La historia de *La Nueva Jerusalén*, una suerte de secta que predecía el Apocalipsis y la venida del Mesías a fin de milenio. Un matrimonio anciano se erigía como guía de hombres y mujeres desesperados. No obstante, al morir la mujer fue sustituida por una jovencita, lo que origina un caos interno, controlado finalmente por el ejército. Más cercano a Waco, Texas que a Guyana, el asunto es retomado por Ripstein y Garcíadiego y el resultado es una nueva y predecible exploración de sus obsesiones y lugares comunes. Una serie de viñetas a cual más excesivas que se entrecruzan: Paco Rabal es *Papá Basilio*, líder espiritual y ferviente católico y cinéfilo (“*Las películas son como Dios*”, dice). Katy Jurado es *Mamá Dorita* —la profeta anciana que elige a la adolescente *Tomasa* (Edwarda Gurrola), como su sucesora. Ella, unida a su *Nintendo* —su puente con Dios—, ordena a todo varón, depositar su “*semilla*” en ella (aunque sea únicamente “*por atrás*”), para preservar sus genitales para el elegido. Con aquellos, otros personajes anómalos como el soldado machista (Rafael Inclán) que vigila *La Nueva Jerusalén* y preocupado por su afeminado sobrino (Rodrigo Ostap) que provoca la tragedia.

La historia intenta ser una suerte de visión buñeliana de fin de siglo. Una utopía claustrofóbica al estilo de **El castillo de la pureza**. El caso real y la enfermiza relación de una pareja que construye su propio mundo de **Profundo carmesí**. La escoria sexual y los relatos que se conectan y aportan diferentes puntos de vista son de **La mujer del puerto**, a su vez, el homosexual redimido por una prostituta recuerda en parte **El lugar sin límites**. Ripstein se engolosina con la agresión, el tremendismo visual y verbal y el melodrama con Rabal como una especie de *Nazarín* a fin de milenio.

A ésta, seguirían, historias como las de: **El coronel no tiene quien le escriba** (1998), acerca de un anciano y retirado Coronel (Fernando Luján), que espera en vano una pensión que nunca llega, traumatizado por la muerte de su hijo y cuidando a un gallo tan viejo como él y en la que Salma Hayek —en un breve papel especial—, regresó a su personaje de prostituta en la línea de **El callejón de los milagros** y de ese díptico realizado en un experimental formato digital e integrado por: **Así es la vida** (2000) y **La pérdida de los hombres** (2000). La primera, una versión libre de *Medea* de Séneca, en el interior de una ruinoso vecindad con personajes de una jodidez miserabilista, como esa joven madre con dos hijos (Arcelia Ramírez estupenda, resistiendo los diálogos más falsos y excesivos de nuestro cine), quien pierde el piso al

ser abandonada por su marido, un mediocre boxeador (Luis Felipe Tovar, soportando con estoicismo las dizque metáforas sociales que le hacen recitar), quien la deja por la buenona hija (Francesca Guillén), del rey de la vecindad. *La Marrana* (Eduardo Yáñez). Todo ello, a ritmo de lastimoso trío de boleros con maraquero incluido cual coro griego de risa loca.

Y **La pérdida de los hombres**, sobre dos amigos obsesionados con ganar un rascuache partido de béisbol, dos mujeres que se disputan el cuerpo de un muerto, un policía burlón y una robusta chamaquilla inseparable de su videojuego, en un pueblucho perdido de este país donde impera el absurdo y la pobreza y en la que una canción ranchera, de tintes misóginos, define el tono de la historia: “**la pérdida de los hombres son las malditas mujeres**”, Ripstein regresaría al asunto de la prostitución y el cabaret en: **La virgen de la lujuria** (2002) y **El carnaval de Sodoma** (2006).

El caso de **La virgen de la lujuria** es realmente llamativo: *Nacho Jurado El Mikado* (Luis Felipe Tovar), mesero del *Café Ofelia*, se excita con su colección de fotografías pornográficas que atesora y enumera de forma obsesiva. *Nacho* se deleita a su vez, entonando con pésima voz, la opereta *El Mikado* —de ahí su apodo—, y se imagina algún día como luchador enmascarado. Sin embargo, su principal obsesión es *Lola* (Ariadna Gil), una prostituta española a la que le brinda asilo: mujer sádica mitómana, anarquista, enganchada por el opio y los favores sexuales de un luchador que la rechaza, *Gardenia Wilson* (Alberto Estrella). Por ella, *Nacho* decide asesinar al mismísimo General Franco.

El arranque resulta atractivo sin duda: una suerte de *trailer* trucado, a la manera de los añejos melodramas de arrabal y/o fotonovelas de José G. Cruz —**La virgen de la lujuria**, se ambienta en los años cuarenta en Veracruz—. Sin embargo, pronto muestra el cobre y no faltan aquí las típicas referencias escatológicas, su eterna visión misógina y sus fetichismos sexuales —lamidas de pies—, que buscan sin lograrlo, acercarse al universo de Buñuel, o al de Bigas Luna —**Bilbao** (1978), por ejemplo—. Se trata de un nuevo enigma *ripsteiniano*, que oscila entre lo absurdo la tomadura de pelo y la genuina búsqueda de atrapar al espectador con su estilo difícil, agresivo y cada vez más retorcido como lo muestra **El carnaval de Sodoma**, adaptado de una novela homónima del dominicano Pedro Antonio Valdez.

Un esperpéntico prostíbulo-cabaret: el *Palace Royal*, donde cohabitan personajes tan extravagantes y delirantes extraídos de la fauna de Ripstein—

Garciadiego: prostitutas-ficheras, un homosexual, un padrote, una lesbiana, un sacerdote, el político de cantina, el impotente, una cachonda chinita y su extraño padre, se relatan varias historias desde diversos puntos de vista, cuyos arrebatos pasionales y trastornos melodramáticos, pretenden ser una muestra de la condición humana y en la que Ripstein opta por el humor. Un humor extraño y delirante, como lo muestra ese corrupto inspector de sanidad que emula a John Travolta (Carlos Cobos) o la puta española (María Barranco), que canta de manera obsesiva el tema de la argentina Amanda Miguel: *El me mintió*, en un relato carnavalesco y estruendoso.

Luego de **Las razones del corazón** (2011), centrada en *Emilia* (Arcelia Ramírez), un ama de casa frustrada por la vida mediocre que le otorga *Javier* su marido (Plutarco Haza), empleado en una oficina y anclada a una maternidad que no soporta, representada en una hija que estudia la Primaria, siente que su paciencia está a punto del colapso. Para colmo, el mismo día que la abandona *Nicolás* (Vladimir Cruz), su huidizo amante, un joven cubano saxofonista que habita un cuarto de azotea en el mismo edificio ruinoso, embargan su departamento debido a las deudas de su tarjeta de crédito. En esas cuatro paredes semidesnudas, decide tomar una decisión extrema que acercará al esposo engañado y el amante esquivo, Ripstein y Garciadiego regresan al tema de la perdición de mujeres con **La calle de la amargura** (2015).

Dos prostitutas ya mayores (Patricia Reyes Spíndola y Nora Velázquez), regresan a sus cuartuchos. Una de ellas tiene problemas con su hija adolescente y con su marido dedicado al travestismo. La otra vive completamente sola, sin ningún lazo. Sin embargo, esa noche tienen una cita para celebrar la victoria en el cuadrilátero de dos luchadores enanos. La película se inspira en el caso real de *La Parkita* y *Espectrito II*; mini enmascarados asesinados en un hotel en la Ciudad de México, envenenados por las dos sexo servidoras que les aplicaron unas gotas que acabaron con sus vidas. Todo ello visto a través de una impactante fotografía en blanco y negro de Alejandro Cantú, con el que Ripstein regresa una vez más al ámbito de la farsa y la sátira-reconstrucción de un género que lo ha obsesionado: las pecadoras y el cine cabaretil.

LAS PECADORAS DEL NUEVO MILENIO

En **Demasiado amor** (2001), a diferencia del cine de Ripstein-Garciadiego, el director Ernesto Rimoch y su compañera y guionista Eva Saraga eliminan cualquier asomo de sordidez gratuita, para optar por un cuento de hadas moderno que encabalgua realismo y fantasía, así como una radiografía de la cotidianidad de la gente común, a partir de la novela homónima de la escritora, ensayista y socióloga mexicana Sara Sefchovich.

El arranque, parte de una situación aparentemente absurda. Para contrarrestar la situación económica, las hermanas *Beatriz* (Karina Guidi) y *Laura* (Ana Karina Guevara), echan a la suerte el viaje de una de ellas a España, para buscar la casa de sus sueños y convertirla en una pensión de huéspedes. *Laura* se va y *Beatriz* tiene que quedarse para apoyarla desde México. Por supuesto, el trabajo extra no alcanza y *Beatriz* equilibrará su modesta economía con una serie de amores fáciles: aventuras sexuales que llegan de improviso en la cafetería donde pasa sus tardes, que se convertirá en el microcosmos del deseo, la fantasía y la exploración de su propia sensualidad.

Demasiado amor es un filme que transita a través de los diversos mundos de la protagonista: la ilusión de alcanzar a su hermana en España, sus aventuras erótico-monetarias y la pasión por *Carlos* (Ari Telch), el hombre misterioso que en su camioneta la lleva a recorrer diferentes paisajes de un México desconocida para ella, que se convierte en una suerte de retablo fabuloso, donde caben sus curiosas conquistas amorosas, ruinas arqueológicas, flores, frutas y fauna nacional, montes, lagunas y mares, como tarjeta postal o anuncio de Secretaría de Turismo, en lo que es la parte más floja del filme en el que habrá que destacar el trabajo de Guidi, actriz de teatro que en su debut filmico logra dotar a su personaje de un encanto y una verosimilitud poco común.

Una de las paradojas más curiosas del cine nacional es esa delgada línea que separa el oficio de la prostituta con la vocación de santa. No en balde, a partir de **Santa**, nuestra cinematografía estableció el primer arquetipo de la mujer de la calle: la mujer de todos y al mismo tiempo, devota, abnegada y heroica que paga el pecado de su ingenuidad. Con una idea similar, la guapa actriz española, Laura Mañá debuta como realizadora en el largometraje con **Sexo por compasión** (2000) —originalmente, **Putas por compasión**—, una dispareja fábula buñueliana y feminista sobre la moral sexual, religiosa y el machismo.

Al inicio del filme, donde corren en paralelo la acción del relato y el discurso de una radionovela, se escucha una revelación que reza: “*Una vida es para guardarla y otra para vivirla*”, misma que parece adecuarse a las desventuras de *Dolores* (la actriz francesa Elizabeth Margoni), la santa del pueblo que ayuda a todos, en una comunidad polvorienta y olvidada de la mano de Dios. Ella, es el centro de admiración de todas las mujeres debido a su naturaleza bondadosa, pero *Manolo* (el español José Sancho), su marido, fastidiado de sus excesos de generosidad la abandona. *Dolores*, cincuentona y entrada en carnes, decide pecar por vez primera y se acuesta con un hombre al que sin querer le salva la vida y su pecado se trastoca por ello, en una obra de caridad, que se extiende a una larga fila de hombres que llegan en busca de su ayuda y sus milagros.

El tema de la santidad a través de la fornicación y el adulterio, simplificado ampliamente por Buñuel en filmes como *Nazarín*, adquiere aquí un tono de ingenuidad e incluso de lugares comunes: Jesús Ochoa y Damián Alcázar —quien es virgen a los 40 años— parecen una versión pueblerina de *El Gordo* y *El Flaco*, la mujer que le otorga nombres propios a sus plantas, las prostitutas del pueblo en el cliché más elemental y su realismo mágico que no se decide entre *Cómo agua para chocolate* (1992) o el *Macondo* de García Márquez. La acción arranca en blanco y negro, pero gracias a *Dolores* y a su abnegación sexual, el pueblo renace, se transforma, se vuelve próspero y el filme cambia su tono monocromático por el color. Hombres y mujeres conviven felices, hasta que el marido la tacha de puta y es entonces cuando éstas deciden darle un escarmiento al frustrado esposo quien sufre en carne propia el sacrificio de su mujer, en ésta entretenida pero desigual farsa de humor negro.

En *Corazones rotos* (2001) de Rafael Montero, una unidad habitacional se convierte en una metáfora de las complejidades de esa clase media que obsesiona al cineasta, tal y como sucedía en la espléndida cinta de Jaime Humberto Hermosillo, *Intimidaciones en un cuarto de baño* (1989). *Celina* (Ana Martín), es una madura prostituta, incapaz de entender el confuso universo emocional de su hijo adolescente (Jairo Gómez, notable). Una pareja acomodada que habita un departamento moderno e impecable, esconde una brutal violencia doméstica y el pequeño hijo de ambos sólo parece sentirse a gusto con la sirvienta. Un matrimonio ambicioso que obtiene ganancias de manera ilícita gracias a su compadre transa. Una mujer que renta algunas de sus re-

cámaras a una anciana y una pareja de fanáticos religiosos autodestructivos. Un matrimonio maduro que vive en carne propia la ambición de sus hijos cuando éste cae enfermo, una jovencita vendedora de galletas y una pareja en crisis, el desempleado que encarna Rafael Sánchez Navarro y Verónica Merchant, padres de dos hijas pequeñas.

Un mosaico de anécdotas que involucran deseos, sueños, calenturas, ideales y contradicciones, en niños, adolescentes y adultos cuyos corazones rotos en mil pedazos parecen dispuestos a reconstruirse. Departamentos, pasillos, andadores, balcones, azoteas, jardines y otras áreas comunes, han dejado de ser parte de una topografía urbana para convertirse en ilusiones fragmentadas. **Corazones rotos** es un filme irregular, no obstante, muestra a un realizador más seguro, capaz de sacar adelante una serie de relatos que podían tender al exceso como lo sería la historia de la prostituta (una de los mejores) y su hijo, al mismo tiempo, que muestra cierta sensibilidad en el manejo del detalle como se aprecia en las fotografías que la empleada doméstica conserva en su habitación.

A las cabareteras y prostitutas que aparecen como personajes incidentales, o de apoyo, en filmes recientes como: **El sueño del caimán** (2001) de Beto Gómez, **Asesino en serio** (2002) de Antonio Urrutia, **El tigre de Santa Julia** (2002) de Alejandro Gamboa —todas de 2001—, **Ciudades oscuras** (2002) de Fernando Sariñana, **Santos peregrinos** (2004) de Juan Carlos Carrasco, así como las prostitutas demasiado realistas de espléndidos filmes como: **Las vueltas del Citrillo** (2006) de Felipe Cazals, **Puños rosas** (2004) de Beto Gómez y **El Violín** (2006) de Francisco Vargas, se antepone obras fallidas y desaparecidas como: **Otilia Rauda/La mujer del pueblo** (2002) de Dana Rotberg, la historia de una joven, hija de hacendados de un pueblo mexicano que tiene la desgracia de nacer con una horrible mancha en el rostro que la afea y provoca que la gente la rechace y sea objeto de crueles burlas.

Luego de su matrimonio con un hombre que la infecta con “*una enfermedad de putas*”, volviéndola estéril, *Otilia*, se dedica a acostarse con muchos hombres del lugar, sólo por gusto, para enamorarse después de un ladrón. Dotada de un cuerpo exuberante, hallará su único refugio y su única fuente de placer en el sexo. Así, volverá locos a los hombres (y las mujeres) de un pequeño pueblo muy conservador de Veracruz, según la novela de Sergio Galindo. Rotberg chocó muy pronto con el productor Alfredo Ripstein. La versión original según Dana duraba tres horas y los productores decidieron

dejarla en poco menos de dos horas. Los resultados saltan a la vista, el asunto parece una pobre telenovela con diálogos de una falsedad fuera de serie, apenas visibles por los desnudos integrales de la hermosa protagonista Gabriela Canudas.

Al igual que **American Visa** (2005) de Juan Carlos Valdivia, uno de los filmes más ingenuos y esquemáticos de ese cine latinoamericano de pretensiones comerciales, que no es otra cosa que telenovelas modernas comprimidas, con personajes esquemáticos sin profundidad alguna y cuyas verdaderas intenciones es penetrar en el corazón mismo del mercado hollywoodense con la etiqueta de exotismo hispano, ese en el que caben también: Thalía, Chayanne, Sofía Vergara o Paty Manterola, y apoyado por supuesto, en un *soundtrack* que redondee ese *marketing*, en un relato que no se decide entre el melodrama, la crítica social y el *thriller* de suspenso.

Si Kate del Castillo logra dar cierta credibilidad a su papel de *teibolera* de buen corazón, es por su acento, no por un personaje que resulta una variante contemporánea de *Chachita*, Marga López y Libertad Lamarque juntas, al lado de un Demián Bichir que cambia constantemente su manera de hablar y que encarna a un inverosímil profesor que en su afán de conseguir dinero para una visa *chueca*, se transforma —involuntariamente—, en una especie de *James Bond* tercermundista: planea un audaz robo, o le basta una sonrisa para ligarse a la hija de un funcionario corrupto, o a una señora calenturienta de la alta sociedad boliviana, en un filme ridículo.

Con aquella, **La última mirada** (2006) de Patricia Arriaga. Sin duda, lo más intrigante y atractivo de un sensible cortometraje como **La Nao de China** realizado por Arriaga en el 2004, era su brevedad. En tan sólo diez minutos, la realizadora conseguía insinuar un relato de marginalidades compartidas: la de un ciego (Emilio Echevarría), que sólo alcanza a distinguir brevemente el color rojo y de una sirvienta virgen y adolescente de un burdel provinciano (Dayamanti Quintanar), obligada a prostituirse con un cliente, que la embarduna de pintura carmesí y que sólo desea ver, la imagen de una joven hermosa, por última vez.

Ahora, al ampliar la historia a un largometraje, sustituyendo a los estupegos y sobrios actores originales, por los discretos Sergi Matei y Marisol Centeno, **La última mirada**, se trastoca en una farragosa, poco creíble, previsible, excesiva y forzada fábula sobradísima de metraje, acerca de las casualidades del destino, la libertad y los caminos cruzados: los de un pintor

catalán, *Homero Eztebe* que se instala en la provincia mexicana y los de *Mei* —hija de una prostituta que decide irse al “otro lado” (Cristina Michaus)—, enamorada de un machito provinciano y forzada a servir como criada en el prostíbulo de *Madame Lin Lin* (Gina Morett), *La Nao de China*: “Lo mejor del Oriente en Querétaro”.

Además de incluir con calzador referencias literarias y mitológicas (Borges, Demócrito, Tiresias), la cinta recurre a los peores lugares comunes del género prostibulario: el cliente agresivo y vulgar, las pupilas del burdel y sus diálogos, como extraviados de una película de Ripstein, o la ingenua virgen que se mantiene pura en espíritu. **La última mirada**, en su afán por criticar de paso, la violencia, la ignorancia y el machismo pueblerino —desde los comentarios de los alumnos de pintura, al taxista y su concepción sobre los genitales femeninos—, termina por tener una peligrosa orientación misógina (“*Mejor puta que sirvienta*”, “*No es tan terrible, se pasa rápido*”, la heroína pidiendo perdón al noviecito ofendido, etc.), sin faltar las situaciones más bien risibles, como esa suerte de involuntaria parodia buñueliana, en la relación amorosa entre el pintor invidente y la monja enamoradiza que encarna Arce-
lia Ramírez, en un filme de buenas intenciones pero de ingenua resolución.

En el extremo opuesto de aquellas y en una tesitura experimental aparece un trabajo nunca estrenado: **Espinás** (2005), realización independiente de Julio César Estrada, rechazada en todos los festivales de cine mexicano, con la que Guillermo Gil debió de haber ganado el Ariel a Mejor Actor y cuya propuesta, a pesar de sus limitaciones de producción, se encuentra por encima de varias de las cintas mexicanas de ese año. Se trata de una historia de redención mística y sexual: una joven que carga con un estigma ascético y su hermano que trabaja como *chichifo* en las calles y que se prostituye a los alrededores de la Colonia Obrera, acosado por un judicial corrupto y homosexual que lo desea, en una obra con escenas de una crudeza sexual sorprendente.

Y con ésta, **Batalla en el cielo** (2005) de Carlos Reygadas, que abre y cierra con una escena de sexo oral que *Ana*, una bella jovencita de tez blanca (Anapola Mushkadiz), práctica a *Marcos*, un hombrón obeso y moreno que se desempeña como su chofer (Marcos Hernández): escena de una crudeza gráfica tal, que el propio realizador consintió en difuminar, para alcanzar una clasificación más generosa, en un relato extremo, de imágenes tan agresivas como reflexivas, capaz de sacudir al espectador más pasivo y de crear más dudas e interrogantes que propuestas de fondo y forma, pero que sin duda, dejará

huella profunda en nuestro ámbito cultural. De hecho, *Ana*, se prostituye por gusto junto con otras amigas. De ahí que Reygadas intente extrañas metáforas de la condición de clase (ese plano secuencia de *Ana* y *Marcos* haciendo el amor en un edificio de Polanco mientras la cámara capta a empleadas domésticas, niños jugando o trabajadores), en un relato abismal.

A su vez, destaca uno de los relatos más polémicos del cine mexicano contemporáneo. Se trata de **Drama/Mex** (2006), una película a medio camino anímico e inspirador entre el Jean-Luc Godard de **Vivir su vida** (1962) y **Sin aliento** (1959) y la mexicana **Paraíso** (1969) de Luís Alcoriza. Filmada en 16 mm, sin apoyos oficiales y contada a partir de una narrativa dislocada que une tres historias que se entrecruzan y que vienen y van del presente al pasado en el transcurrir de un día y medio: el tiempo que le lleva al burócrata abandonar su trabajo y familia, llegar a Acapulco e involucrarse con *Tigrillo*, la adolescente regordeta y desparpajada que intenta prostituirse por desmadre —ambos, Fernando Becerril y la debutante sin experiencia histriónica, Miriana Mora, espléndidos—.

Asimismo, *Tigrillo*, amiga de otras ocasionales prostitutas adolescentes, conoce a *Fer*, una preciosa niñita bien (Diana García), hija de un hotelero, quien no se decide entre el irresponsable vago y raterillo *Chano* y el explosivo y sentimental *Gonzalo*, en una tarde/noche de sexo, farra, fútbol llanero, e insensatez sentimental en el Acapulco tradicional: el de Pie de la Cuesta y los antros de Playa Condesa.

EPÍLOGO. EL TEMA DE LA PROSTITUCIÓN EN EL CINE MEXICANO MÁS RECIENTE

El tópico del cabaret y sobre todo de la prostitución sigue siendo un elemento incidental de muchas películas recientes de nuestro cine como aquellas jóvenes prostitutas simpáticas y mañosas del fallido relato de adolescentes irresponsables **Malaventura** (Carlos Rincones, 2010) o tendiente al exceso del lugar común como lo muestra **Memorias de mis putas tristes** (2010) una coproducción México-España-Dinamarca-Estados Unidos, de Henning Carlsen y Miguel Lima con Emilio Echeverría, Geraldine Chaplin, Ángela Molina, Evangelina Sosa y Dominika Paleta, entre otras, a partir de la novela homónima de Gabriel García Márquez.

En cambio, **Flor de fango** (2011) del joven debutante Carlos González Montes, recuerda vagamente aquel viejo culebrón homónimo de ambientes prostibularios, dirigido por Juan J. Ortega en 1941, aunque sus intenciones están más cercanas al universo de perversión adolescente al estilo *Lolita*. Es decir: el relato del maduro profesor obsesionado con una menor de edad y los afanes de una sociedad por reprimir ese intercambio de secreciones entre una niña y un adulto. Todo ello, a través del más puro melodrama nacional con tintes de *cine negro* a la mexicana que se queda a medio camino entre la telenovela de denuncia y el retrato de un hombre que pierde toda su estabilidad al desquiciarse por una alumna de secundaria, hija de una prostituta.

La segunda parte de **Flor de fango**, más interesante, se sumerge en los submundos del Tampico nocturno y menos turístico, que exuda corrupción, prostitución y violencia. Hasta ahí, llega el protagonista, convertido en una suerte de versión nacional del antihéroe de **Taxi Driver** (Martin Scorsese, 1976), para *salvar* a la heroína adolescente a la que por supuesto lo que menos le interesa es ser rescatada.

No obstante, resultan más intrigantes por ejemplo, algunas de las imágenes de ese cine mexicano contemporáneo independiente y alternativo como ocurre en la cinta **Yo** (2014) de Matías Meyer, sobre un joven con ciertas limitaciones mentales (Raúl Silva Gómez) quien, tiene que abandonar la vida familiar en el restaurante de su madre en la orilla de la carretera para convertirse en albañil cuando el amante de la madre consigue una máquina para matar a las gallinas. La nueva vida laboral traerá consigo la socialización burda y descarnada de la vida cuando conozca en un prostíbulo a *Luisa* (Nicole Stevenshones) inmigrante transexual de Belice que trastornará su mundo idílico.

Lo mismo ocurre en **Carmín tropical** (2014), escrita y dirigida por Rigoberto Perezcano, ambientada en el Istmo de Tehuantepec. Una ecuación de sangre, sudor y lágrimas, igual a adrenalina y a flujos sexuales y nostalgia por un pasado irrecuperable que se entrecruzan con la investigación policial que lleva a cabo un travesti oaxaqueño: *Mabel* (notable debutante José Pecina), una *muxe* que regresa a su pueblo en Juchitán para intentar aclarar el asesinato de su mejor amiga *Daniela* otro transexual y cantante en un cabaret de ambiente *gay*.

No obstante, sin duda lo más cercano a esa realidad innegable que es el tema prostibulario, la trata de *blancas* y la corrupción y violencia a su alrededor, se encuentra en historias a medio camino entre la ficción y el documental

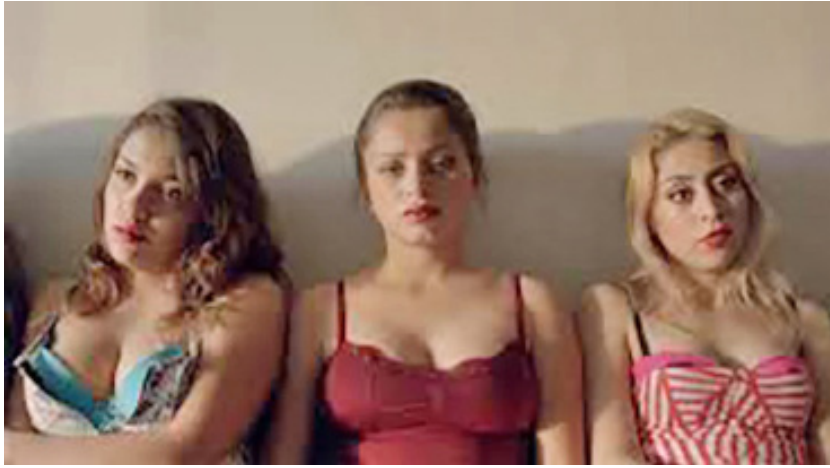
y sobre todo desde la perspectiva de éste último género, mostrando con crudeza, tensión, horror y también con cierto encanto solidario un tema tan arraigado en nuestra cinematografía. Desde la perspectiva de la ficción más descarnada y naturalista destaca el cortometraje **Esclava** (2014) integrante de una serie de cortos contra la violencia. En tan sólo diez minutos de duración, su director Amat Escalante mostraba un acto de horror espeluznante a todas luces cotidiano que sucede día a día con la complicidad de las autoridades: el rapto de menores para tráfico sexual.

Ana (Natalia Guzman), jovencita de 14 años, es seducida por *Sam* (Donovan Torres), quien en contubernio con su madre (Andrea Vergara) y otros cómplices más, la envuelve y chantajea para introducirla en el mundo de la prostitución. Al verse presa en esta red de trata de personas intenta escapar. *Sam* la persigue por las calles de la zona centro de la ciudad de México hasta ser arrestado por la policía, sin embargo el destino de *Ana* está brutalmente trazado.

En una línea similar a la de **Esclava**, el realizador David Pablos, inspirado en una novela de Jorge Volpi, propone una ruta similar en el inquietante y sensible drama **Las elegidas** (México-Francia, 2014), un devastador, preciso y abismal documento sobre la esclavitud sexual adolescente con un trasfondo de suspenso e insospechada historia de amor y una alegoría de la corrupción judicial que impera en México.

Sofía (la bella Nancy Talamantes) tiene catorce años y está profundamente enamorada de *Ulises* (Óscar Torres); él, junto con su hermano y sus padres se dedican a la red de tráfico sexual. Los hijos enamoran jovencitas y actúan como carnada para atraer muchachas. No obstante, para sacarla de ahí, *Ulises* tendrá que reemplazarla por otra chica. En ese asunto de familia donde se crea un círculo vicioso impuesto por el padre, tanto la joven víctima como su enamorado victimario serán incapaces de eludir.

David Pablos evita el trazo burdo del melodrama tan característico del cine mexicano de los cuarenta y cincuenta, así como la sordidez del cine actual y concentra su trama en la imposibilidad amorosa ensombrecida por el consumismo sexual y la corrupción tan común en nuestro país imposibilitado siempre para ejercer justicia y sí en cambio para promover el delito en todas sus formas y el catalizador es justamente la adolescencia; instancia crucial en un país donde la ignorancia y la falta de información prevalece para hacer más fácil el sometimiento y el engaño...



Las elegidas (David Pablos, 2014) al centro Nancy Talamantes.

...Inspirado en el título del citado y mítico filme que abrió la veta a un nuevo subgénero de ficheras, albures y desnudos: **Bellas de noche** (Miguel M. Delgado, 1975), la realizadora María José Cuevas, hija del pintor José Luis Cuevas, consigue uno de los documentales más celebrados, entretenidos y atrevidos de los últimos tiempos: **Bellas de noche** (2012-2016). Escrito por ella misma y editado por su media hermana y también cineasta Ximena Cuevas, se centra en algunas de las *Diosas* del espectáculo nocturno del México de los años setenta-ochenta.

Bellas de noche resulta un retrato nostálgico de la época de las *vedettes* y los centros nocturnos, así como los rumbos que han tomado figuras como: Olga Breeskin, Lin May, Rossy Mendoza, Wanda Seux y la Princesa Yamal.

El filme relata en esencia la historia de estas cinco *luminarias* de la noche pertenecientes a la última generación de *vedettes*; profesión ya desaparecida. Los cabarets, han dejado de existir así como el teatro de burlesque y de revista, al igual que los espectáculos de medianoche en la televisión y el cine de ficheras. Un universo fascinante y de fantasía y lentejuelas, donde los políticos y los empresarios o deportistas presumían a esas voluptuosas *Diosas de la noche* como amantes o acompañantes. Lo único criticable es cierta parcialidad en el retrato de los personajes y la ausencia de otros memorables como la protagonista del citado e imprescindible filme de ficheras: Sasha Montenegro.

Finalmente. uno de los barrios más antiguos y afamados de la Ciudad de México es sin duda el de la Merced y uno de sus puntos focales radica en la amplia zona de prostitución que las Delegaciones Cuauhtémoc y Venustiano Carranza han permitido por décadas. Avenida Circunvalación por ejemplo, despliega una enorme fila de jovencitas que esperan clientes desde muy entrada la mañana. No obstante, otro de los territorios populares y arraigados de intercambio hormonal y venta corporal es el de la llamada Plaza de la Soledad; ahí, sus sexo-servidoras están muy lejos de la lozanía de las trabajadoras sexuales de Circunvalación.

Se trata de prostitutas maduras; la mayoría de ellas de la tercera edad, quienes se reúnen alrededor de esa plaza ubicada frente a la bella iglesia de la Santa Cruz y la Soledad construida en el siglo XVIII y a unos pasos de la zona comercial de Mixcalco. Y que ahora son retratadas en un emotivo y festivo documental dirigido por la fotógrafa y cineasta Maya Goded: **Plaza de la Soledad** (2016) editada por Valentina Leduc.

Previo a éste, Maya Goded había trabajado como fotógrafa en el segmento mexicano del inquietante y políticamente incorrecto documental austriaco-alemán **La gloria de las prostitutas** (2011) del realizador Michael Glawogger. El oficio de la prostitución en tres demarcaciones rojas de tres lugares muy opuestos: Tailandia, India y México en el territorio fronterizo de Reynosa, Tamaulipas, donde ignorancia, violencia, droga, religión y sexualidad sin pudor someten por igual a malhabladas prostitutas y a sus clientes que alardean su machismo

Al igual que en éste, **Plaza de la Soledad** se sumerge, no tanto de las deprimentes situaciones de explotación o corrupción; por el contrario, propone un acercamiento íntimo y placentero al oficio que les da de vivir a mujeres de entre 50 y 80 años cuyos cuerpos que no ocultan múltiples arrugas, papadas, sobrepeso o celulitis, es cuidado con mascarillas, exfoliaciones, incluso con limpias esotéricas y rezos a la Santa Muerte. Se trata de un sensible y atractivo largo documental que nunca hace cuestionamientos morales y se concentra en el placer femenino de mujeres de la tercera edad que narran sus aventuras, sus amores, sus anhelos, sus frustraciones. Un relato de amor y desamor sobre el barrio, la desigualdad, el cuerpo, el sexo, la virginidad, la maternidad, la infancia, la vejez y el deseo...



Esclava (Amat Escalante, 2014) Natalia Guzmán.

...Desde sus inicios, el cine mexicano buscó en el tema de la prostitución y en sus imágenes de arrabal o ambientes de lujo, en sus cabarets y sus burdeles, en sus pecadoras, aventureras, devoradoras, ficheras, *teiboleras* y otras víctimas del pecado, incluyendo secretarias, estudiantes, hijas de familia, empleadas domésticas o amas de casa que se venden por necesidad, gusto o satisfacción personal, la *otredad*. Ese sentido de lo otro, lo que repulsa y fascina, lo que atrae y atemoriza. En ese término del latín —*prostituere*— que significa deshorrar, manchar y cuya práctica conocida también como meretricio: la prestación sexual a cambio de dinero o de bienes materiales, la cinematografía mexicana encontró un universo particular, una atmósfera de sexo y redención, de satisfacción y pecado a la que ha acudido una y otra vez de manera desconcertante, intrigante, deliciosa o lúbrica explorando los misterios del sexo prohibido: un oscuro objeto del deseo.

FIN

