



# Las *exóticas* diosas de la noche

Gabriela Pulido Llano\*

Yolanda Montez “Tongolele” vestía (viste aún) con estampados de leopardos, jaguares, cebras, abrigos de piel. Cuando bailaba sus coreografías eclécticas, mezcla de bailes afrocubanos y tahitianos, los atuendos de flecos colgando de la cadera acompañaban el ritmo de sus piernas, flores de tela cubrían sus pechos, los pies descalzos marcaban la pauta en complicidad con el bongó. El misterio de su origen fue mencionado de manera constante, haciéndola parecer más la encarnación de una figura mítica de las islas del Pacífico.<sup>1</sup> Tal cual la captó Semo, en forma de una misteriosa sombra que brotaba de ella. La cabellera de Kalantán resaltaba en las fotografías de Louis Nagel; retratos para el *Star System* mexicano.<sup>2</sup> En estas fotos no se asoma la exótica, sino la artista del momento, con el tipo hollywoodense. La revista *VEA* logró capturar una secuencia de su baile. Las contorsiones de un cuerpo sostenido por piernas vigorosas. Kalantán hacía ruidos de animales mientras interpretaba sus coreografías igual de eclécticas, difíciles de catalogar.

Un centenar de diosas de la noche fueron el foco de los periodistas y fotógrafos del México nocturno, de los años 1940 a 1950. Como Glorianor que fue captada por la lente de la agencia Casasola en el momento en que ofrecía un caramelo con su boca, echada sobre el piso, a un muchacho sentado en la primera fila de las butacas. El resto de los jóvenes miraban boquiabiertos y divertidos, mientras otras sensaciones pasarían por sus cuerpos. Butacas con hombres sentados cuyas miradas eran dominadas por la exótica.

La palabra “exótica” fue así una categoría que rodeó la diversidad. Mujeres de todos tamaños, colores, formas, nacionalidades; con un amplio catálogo de coreografías y vestuarios, así como con diferentes rangos de impac-

PÁGINA SIGUIENTE

© 22322

Yolanda Montez

“Tongolele”

México, ca. 1958

Col. Archivo Casasola

Secretaría de Cultura

INAH.SINAFO.FN.MX







© 348272 **Simón Flechine SEMO**, *Yolanda Montez, "Tongolele"*, México, ca. 1950, Col. SEMO, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX





© 327448 **Simón Flechine SEMO**, *Kalantán, vedette*, México, ca. 1950, Col. SEMO, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX



"Kalantán en movimiento", VEA, núm. 191, México, 9 de julio de 1948, pp. 20-21, Hemeroteca Nacional de México, UNAM

to social, construidas por sí mismas y por sus empresarios-promotores como bailarinas, artífices de sus coreografías y vestuarios. También "fabricadas" por los medios y presentes en la opinión pública. Señaladas como transgresoras morales, anónimas culpables de desavenencias conyugales y rupturas familiares, "provocadoras" de perversiones infantiles y juveniles, a quienes debía someterse a través de la censura.

El 21 de junio de 1948, en el semanario *Magazine de Policía*, suplemento del periódico *Excélsior*, el periodista Enrique Félix Enciso se refirió al espectáculo de las exóticas de la siguiente manera,

La gringuita "Kalantán" es exótica por sus costumbres, pues no hace "ronda con pericos" y alejada de sus compañeras de la *troupe* que triunfa en un cabaretucho de segundo orden y en el escenario de las calles de Libertad, en donde antes se rindió culto a un hombruno desnudismo; cuando se luchaba libremente y los guantes acariciaban el rostro de los pugilistas de la hora "vive", seguida muy de cerca por una paisanita sesentona, enfundada en un inseparable "slack", que le da aspecto de hombre, sin que falte en su equipo el perrito que es el sello de las *cocottes* venidas de París. Un cómico moderno, "Resortes, Resortín de la Resortería", se ha encargado de ridiculizar los gritos histéricos de la Mata Hari de arrabal yanqui. Grita el bailarín excéntrico igual que la "descuartizada" danzarina de la cintura floja y hace contorsiones grotescas que ocasionan el "aullido" uniforme del populacho, que se congrega en las galerías. "Su-Mu-Key", forma el trío de principales atracciones, como ya lo hemos visto en anterior artículo, la oriental "Su-Muy-Key", hija





© 653861 *Vedette interactúa con el público en un teatro, México, ca. 1950, Col. Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX*

de un respetable comerciante chino. “Su-Mu-Key” es bailarina y sin dejar el meneo que necesita para destacar —por su propia cuenta, porque la empresa solamente se preocupa por hacer publicidad a las estrellas importadas— rinde culto al arte de Terpsícore. Sus danzas son artísticas y hasta elegantes; con la sola mácula de su desnudismo. “Su-Muy-Key” danza y emociona, tantan, frenético del tambor se mezcla con la tiranía del momento y la danzarina que nos recuerda al ex imperio naciente, empieza el “meneo” que de una sola pincelada acaba con su arte.<sup>3</sup>

Hay antecedentes de las “mujeres transgresoras” en el espectáculo urbano en México desde los años de la revolución Mexicana, aunque fue en la postrevolución cuando se generó una oferta constante que llevó a los escenarios teatrales y a los salones de baile a su conversión en “espectáculos sólo para hombres”. Un precedente definitivo de las exóticas fueron las rumberas, contemporáneas incluso de las exóticas, que intercambiaron escenarios, música, orquestas, ambientes festivos y despertares eróticos. Cuatro cubanas y una mexicana —Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Rosa Carmina y Mercedes Barba— fueron las principales, aunque detrás llegaron cientos de bailarinas de rumba, acomodándose en cuanta comparsa —carnavales, teatros, arenas y coliseos— se pudiera.<sup>4</sup>

Las rumberas no fueron sólo un evento o un episodio en la historia cultural de México, sino un amplio fenómeno en el que pueden apreciarse tanto propuestas escénicas subversivas como reacciones escrupulosas de las buenas conciencias. A lo largo de más de un siglo, las puestas en escena del teatro bufo cubano de fines del siglo XIX, propusieron una imagen de la mujer negra o mulata, estilizada y asociada a la música y a un tipo de disfraz.

**LAS  
EXOTICAS**



**YARA**



**GINA**

"Las exóticas", VEA, núm. 217, México, 7 de enero de 1949, p. 38, Hemeroteca Nacional de México, UNAM



La imagen de la rumbera incorporó elementos en respuesta al momento; el vestuario se ampliaba o reducía, los movimientos acentuaban las caderas o la pelvis. Sin embargo, el carácter ligero, voluptuoso, carnal, desenfadado, divertido, diferente, en contraste con otros personajes femeninos, se mantuvo. No hay representación de la rumbera en la que no se apreciara la transformación de lo femenino al contacto con la música. Ya sea en la comedia más simplona o el melodrama suicida, la rumbera introdujo alguna coreografía con la que interrumpía la tensión dramática y llevaba al público hacia escenarios de lo más imaginativos. El espacio central de un centro nocturno, la tramoya de un teatro, el tablado de un cabaret de provincia, la calle, la fiesta del pueblo, cualquier espacio era idóneo para iniciar el ritual de la rumba en el que se subvertía el orden.

Las rumberas iniciaron una imagen en los escenarios y se multiplicaron en los mismos, con colores, vestuarios y música de lo más diversa. Las rumberas de teatro fueron las primeras, también las que inundaban de adjetivos los carnavales del Caribe hispano. Las de teatro se divirtieron e impregnaron de dichos y guarachas el decir cotidiano. Las de carnaval irrumpieron en las calles, volcaron las miradas hacia sus caderas; durante casi siglo y medio, estos espacios festivos han sido testigos y artífices del cambio en esta imagen femenina.

Hubo después rumberas sobresalientes, aquellas que dominaron la pantalla grande y fueron el foco de atención en las revistas culturales mexicanas durante las décadas de 1940 y 1950. Hubo tiples primeras y segundas en teatros, cabarets y salones de baile, aquellas que constituyeron las escenografías de cientos y cientos de coreografías amalgamadas con los instrumentos de las orquestas afrocaribeñas. A ellas también se les fotografió, y revistas como *VEA* formaron un catálogo de mujeres con olanes y faldas estrechas, mostrando pantorrillas, piernas, caderas, pechos, la rumbera multiplicada, rubias, morenas, castañas, altas, bajitas, flacas o robustas, de pantorrilla ancha, cadera atrayente, cintura de avispa y pechos pequeños; de cintura acompasada, cadera enjuta, brazos inquietos y pechos notables. Todo un catálogo de mujeres que asumieron la música como una forma de vida, por trabajo y por placer, y también, en algunos casos, porque ésa fue la única opción que vislumbraron en algún momento de sus vidas.<sup>5</sup> Estas rumberas cultivaron una expresión que se convirtió en moda; una imagen que subvertía el ideal femenino convencional de la posguerra. A ellas se debe que en los espacios de ocio, de algunas urbes mexicanas como Veracruz y la Ciudad de México, los operadores del espectáculo canalizaran su oferta hacia las producciones afrocaribeñas, en general. En éstas se encontró una recepción que medía el pulso de la sociedad que las acogió.

La cinta de plata, los salones de baile y espacios festivos se inundaron de guarachas, sones, rumbas, congas, danzones, mambos, cha cha chá. Sextetos, septetos, charangas, orquestas, interpretaron e hicieron famoso a más de un compositor de la Gran Antilla. El burlesque estuvo acompañado de olanes y colas y plumas y lentejuelas. En 1946, el cómico Manuel Medel y la cubana Rosita Fornés inauguraron el Teatro Tivoli, cerca de las calles de Órgano, en el que las rumberas tuvieron una plaza colosal, así también sucedió en el cabaret Waikikí, ubicado en Paseo de la Reforma. Ambos anunciaron noche tras noche, en sus marquesinas, las variedades ofrecidas por las rumberas, acompañadas por las orquestas cubanas. Hombres y mujeres de todas las clases, de todos los estratos, acudieron para ver sus meneos y agitaciones, sus coreografías tan diferentes. Testigos del aumento de la temperatura en los salones de baile, las mujeres intercambiaban sus zapatos bajos por los tacones, y por el calzado bicolor y el atuendo extravagante los hombres, para acelerar el ritmo de sus pulsos y sudar y sudar unas horas, imitando los pasos rumberiles, vistos una y otra vez en la matiné del fin de semana anterior.<sup>6</sup>

Sin embargo, las exóticas rompieron el molde de las rumberas al diversificarse tanto en las coreografías como con los disfraces, y por su independencia de las escenografías. Para las exóticas bastaba un percusionista virtuoso, como lo demuestra el caso de “Tongolele” cuyo esposo, el bongosero cubano Joaquín González, fue comparsa suya desde casi los inicios de su carrera. Antonio Saborit cita al periodista Severo Mirón, “un periodista con el gusto de la investigación”, que en sus crónicas de los años 1940 y 1950 puso énfasis en diversos aspectos de la cultura popular urbana. Saborit señala que:

A los ojos de Severo Mirón, desde los novecientos cuarenta la “congoja sexual colectiva de México” encontró un paliativo en uno de los principales rasgos de sus noches: las llamadas bailarinas exóticas, sobre cuyo origen él mismo escribió: “El exotismo es asunto absolutamente mexicano y aunque es posible que tenga ancestros en los bailes africanos que de rebote nos trajeron los cubanos, es seguro que su fenomenología se desarrolló y conformó en México, o más propiamente en el Distrito Federal y más estrictamente en el barrio de Santa María la Redonda. Acerina, Tomás Ponce Reyes, Arturo Núñez y Pérez Prado, todos dados a la trampa, que andaban acomodándose entre el Salón México y el Tivoli —que era un teatro popoff— pasando por el Follies y la carpa de la señora Petit, proveyeron la música tropical, o más que eso, las percusiones y “Tongolele”, que también andaba muerta de hambre, inventó —y le costó trabajo, fracasos y sinsabores— un siste-





VEA, núm. 213, 10 de diciembre de 1948, p. 31, Hemeroteca Nacional de México, UNAM







ma para compasar un temblor de las caderas con el repiquetear de los dedos sobre los cueros. Aunque Shirley White, o Yolanda Montez, es gringa de origen, "Tongolele" es mexicana así haya sido el italiano Américo Manccini el que la bautizó e inventó el cuento de que venía de Tahití. Como Manccini era muy agarrado, otro empresario le quitó a "Tongolele" y se la llevó para el Follies, entonces Manccini trajo a otra guapa gringa y le puso "Kalantán". Ésta ya había hecho *striptease* en Nueva Orleáns, pero aquí tuvo que aprender el estilo de "Tongolele" y agregar algunos pasos más. Ambas, "Tongolele" y "Kalantán", crean para México esa importante, alegre y combatida industria del exotismo... El teatro de la vida, la vida en el teatro: los saltos de Dacia González en la revista musical Salón México fueron pretexto para que la prensa especializada la propusiera como el símbolo sexual de su momento.<sup>7</sup>

Severo Mirón, agrega Saborit, "puso a la vida nocturna de la Ciudad de México en un horizonte histórico al ensayar a su modo el sentido de la ronda de las generaciones entre las bailarinas conocidas como exóticas". Menciona una larga lista de nombres de exóticas —casi de la A a la Z— que compartieron el momento con "Tongolele", tomada de autores como el mencionado Mirón y Salvador Elizondo: "Su Muy Key", "Turanda", "Thailuma", "Sátira", "Gema", "Krumba", "Karla", "Kaira", "Kira", "Artlette", "Naná", "Medalia", "Lupe Peruyero", "Lulú Merlé", "Dorothy Artete", "Alicia Ravel" o "Betty Nelson", "Dyana de Lyss", "Katana", "Maty Huitrón" y su hermana "Linda Porto", "Dolly Marty", "Gipsy", Yara, Rosa Lee, Yola Lee, Eda Lorna, Olga Chaviano, Soraya (Olga) Morris; Colomba, Many Rosay, Tula de Montenegro, Francia Maldonado, "La Martinique" e Isabel Miranda, Bárbara Hemingway, Ricky Covette, Litha, Bárbara Montalbán, Raquel Esquivel, Paulette, Maribel, Dora Kalamazoo, Yumina, Aloha, Talúar, Violeta Dixon Josefina Castañeda, Lucha y Laura Ruiz, Fraulein Von Rommel, Xtabay.<sup>8</sup> La misma agencia Casasola guarda algunos vestigios de las representaciones de estas bailarinas, como la de Eda Lorna y, por otro lado, la icónica foto de Nacho López de una vedette desplazándose en el escenario de un cabaret.

A las representaciones de las exóticas se les asoció con los atributos del bien y el mal, de lo moral y lo inmoral, de lo permitido y lo prohibido, en especial durante los años cuarenta y cincuenta. Consideradas demasiado carnales, las coreografías y vestuarios de estas bailarinas fueron objeto de censura por parte de las autoridades. La censura trabaja a favor de la propagación y entonces los espectáculos de las exóticas pasaron de voz en voz y mantuvieron el lleno en los teatros durante casi una década. A su vez, como en toda sociedad que practica la doble moral, algunas de ellas recibieron un trato de clase privilegiada por parte de los medios de

**PÁGINA ANTERIOR**  
© 72000  
*Cabaret Sans Souci,*  
*espectáculo,*  
México, 1945-1950,  
Col. Archivo Casasola,  
Secretaría de Cultura  
INAH.SINAFO.FN.MX

comunicación. Lo mismo se les veía conviviendo con la gente en las plazas, que en fiestas de políticos prominentes, que en reuniones con los empresarios de espectáculos más poderosos del México del desarrollismo. Las exóticas, de fines de los años cuarenta a los cincuenta, dieron continuidad a la curiosidad del público, que acudía a los teatros y cabarets para negociar con sus valores, con su sexualidad. Al igual que las rumberas, hubo exóticas de diversos tamaños artísticos, que introdujeron al lenguaje urbano todo tipo de adjetivos. “Tongolele”, se decía, practicaba el ombliguismo. Su primera etapa rumbera, invitada por el músico cubano Silvestre Méndez, la posicionó en los escenarios metropolitanos. Sus atuendos rumberiles fueron modificándose, disminuyendo, hasta quedar sólo las dos piezas del bikini con largas colas de telas vaporosas moviéndose como olas al contoneo de la cadera, los pies desnudos también del calzado civilizatorio. Y los medios periodísticos hablaban de esto, de la disminución del traje de baño en minúsculas prendas y del desnudismo y del tongolelismo y del ombliguismo y del pecado. La censura tapó el ombligo pero no pudo hacer nada por controlar el meneo, ni la temperatura que éste provocaba. Norteamericanas, francesas, coreanas, mexicanas, cubanas, chilenas, colombianas, mujeres que físicamente tuvieran rasgos atribuidos a la extranjería, se vistieron —o desvistieron— de exóticas. Con estampados de pieles de animales cubrieron sus cuerpos diferentes y diversos.

Al igual que las rumberas, las hubo altas, bajitas, delgadas y robustas, morenas, castañas, rubias, de cabello lacio u ondulado, con caderas anchas, espaciosas o estrechas, de piernas afiladas o pequeñas e incontrolables. A diferencia de las rumberas, estas bailarinas exploraron con sus coreografías los lenguajes más heterogéneos y totalmente eclécticos. Ya “Tongolele” había concebido su capacidad histriónica con sus bailables afro-cubanos-tahitianos, haciendo una combinación de elementos rítmicos abreviados que, en combinación con el poco vestuario y las escenografías simplificadas, invitaban a centrar la mirada en sus movimientos. No más distracción de palmeras o escenarios estereotipados del Medio Oriente y del trópico latinoamericano, junto con cuerpos de baile generosos, sólo el cuerpo y su movimiento. “Kalantán” se contorsionaba y al hacerlo emitía sonidos de animales, gatos, lobos, leones; de acuerdo al escenario, su espectáculo incorporaba gestos “sexosos”, cuya representación fue realizada de manera muy provocativa por Maris Bustamante.<sup>9</sup> “Su-Muy-Key” se contorsionaba también, con sus atuendos insólitos y sus inclinaciones y sacudidas que para algunos eran ejemplos del “verdadero arte oriental”.<sup>10</sup>

**PÁGINA SIGUIENTE**

© 375146  
Nacho López  
*Vedette en el  
cabaret El Burro*  
México, ca. 1954  
Col. Nacho López  
Secretaría de Cultura  
INAH.SINAFO.FN.MX

En 1949, en el Tívoli, cuenta Felipe de la Lama Noriega que “se presentó Tongolele”, que dio nombre a un espectáculo: “Mangolele”, “y también





destacadas exóticas como Sátira, Kalantán, Naná que se presentaba en cabaret haciendo pareja con un diablo que la desvestía paulatinamente debajo de su amplia capa, Brenda Conde, La Dama del *deshabillé*, que hacía lo mismo que Naná pero sin ayuda de ningún diablo”.<sup>11</sup> Ni las rumberas ni las exóticas fueron consideradas artistas, ni lo suyo arte, sino hasta los años sesenta, en que los intelectuales de izquierda las reivindicaron. Puestas en palabras, descritas, las representaciones escénicas de las exóticas y las diferentes definiciones de moral, de erotismo, de los usos del cuerpo, se volvieron hechos.

Las puestas en escena post revolucionarias, el teatro frívolo y los espectáculos, entre muchas otras cosas, crearon conceptos del cuerpo femenino que, a los guardianes de las buenas costumbres les provocaron graves escozores en... la conciencia. Las molestias de estos sujetos no se tradujeron sólo en quejas y pesadumbre, sino en campañas de “profilaxis moral” que pueden rastrearse en los medios y que dejan ver a una sociedad en permanente estado de confusión acerca de lo que debían ser valores como: la honradez, la decencia, la probidad, la virtud, la dignidad, así como de los comportamientos de mujeres y hombres. Los medios de comunicación, en dichos años, son riquísimos en cuanto a estas expresiones. Personajes como las “tongoleles” y “kalantanes” permiten analizar el discurso y la trascendencia de las propuestas “atrevidas” o “subversivas” en el espectáculo y su manifestación como detonantes de declaraciones acerca de la moral social.

- 1 Arturo García Hernández, *Han matado a Tongolele*, prólogo de Carlos Monsiváis, México, La Jornada Ediciones, 1999.
- 2 Un trabajo muy sugerente acerca de las bailarinas norteamericanas de cabaret en México es el de Mónica Palma, “Artistas estadounidenses de cabaret en la Ciudad de México, 1945-1965. Una migración amable”, en *Migraciones trans-atlánticas. Desplazamientos, etnicidad y política*, Elda González Martínez y Ricardo González Lenadri (eds.), Madrid, Catarata, 2015, pp. 418-436.
- 3 Enrique Félix Enciso, “Siempre ha imperado el tongolelismo”, *Magazine de Policía*, México, 21 de junio de 1948, pp. 15-16.
- 4 Fernando Muñoz Castillo, *Las reinas del trópico*, México, Grupo Azabache, 1999.
- 5 Gabriela Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950*, México, INAH, 2010.
- 6 Margo Su habla del mambo y del espectáculo de “Tongolele” en este sentido, en *Alta frivolidad*, México, Cal y Arena, 1990.
- 7 Antonio Saborit, “Una visita”, *Nexos*, núm. 368, México, agosto de 2008.
- 8 *Ibidem*.
- 9 Maris Bustamante, “Terremoto para las buenas costumbres: el Pornocho”, *Tierra adentro*, México, CONACULTA, 2006, no. 143-144, número coordinado por Fernando Muñoz.
- 10 Félix Enciso, *op. cit.*
- 11 Felipe de la Lama Noriega, “El Teatro Tívoli”, en *Ciudadanos en red*, 17 de junio de 2010, <http://ciudadanosenred.com.mx/el-teatro-tivoli/> (visitado 19 de febrero de 2017), texto tomado de la *Revista Ritos y retos del Centro Histórico*, núm. 12.

\* Gabriela Pulido Llano, investigadora de la Dirección de Estudios Históricos, INAH.



