

Las mil y una rumbas. Cuatro cubanas en México

GABRIELA PULIDO LLANO

Para Ana Elena Payán

*Soy cubana
al ciento por cien.
Soy de ahí
donde quema el sol,
donde alumbran
con su vaivén
las palmeras a mi canción.
Soy cubana de corazón,
soy cubana, sí señor.
Y si empiezo
a bailar el son
arrebato con mi calor, sí señor.
Oye como suenan
al compás de mis movimientos
todos los ritmos con emoción, sí señor.
Escucha el timbal,
escucha el bongó,
escucha mi ritmo,
que alegres son...
"Soy cubana"
Emilio Renté**

El estudio cualitativo de la migración cubana a México, en especial la del conjunto de músicos, artistas y empresarios vinculados a los espacios de los medios de comunicación y el espectáculo, permite ahondar en aspectos de la cultura popular mexicana en la que dicho desplazamiento humano tuvo, y tiene, un

* Letra de Emilio Renté, interpretada por María Antonieta Pons en la cinta *Konga roja*, dirigida por Alejandro Galindo (1943).

impacto relevante.¹ Una forma de llevar a cabo dicho acercamiento a este grupo migratorio es a partir de las historias de vida de sus integrantes. En el presente escrito hablaremos, a grandes rasgos, de cuatro cubanas que, junto con directores, músicos, coreógrafos y escenógrafos, participaron en el desarrollo del espectáculo afro-caribeño en México. Comentaremos acerca de sus incursiones en el teatro y el cine mexicanos, en particular. Debido a que la carrera de estas mujeres tiene todo que ver con la inserción de “lo cubano” en México iniciada por otros artistas, daremos algunas notas biográficas acerca de figuras sin las cuales esta historia quedaría coja.

Al referirnos a “las rumberas del cine mexicano” se menciona, entre otras, a cuatro cubanas —María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Ninón Sevilla y Rosa Carmina—, quienes llegaron a México, para quedarse, en los años 1940, y cuyas historias migratorias de adaptación y naturalización se entretajan con las de decenas de co-terráneos con quienes compartieron proyectos artísticos y escenarios. También sus representaciones se enlazan con el proceso de una cultura popular regional afianzada a través de los medios de comunicación. Estas actrices fueron auténticas promotoras de las producciones culturales cubanas. Además de ser intérpretes de rumbas, congas, mambos, inventar sus propios vestuarios y escenografías, ejecutar “el cachondo meneo” —término aplicado por Leopoldo Gaytán— y provocar los sueños eróticos del público en los centros nocturnos o las salas de cine.

Los proyectos escénicos a los que se incorporaron estas artistas fueron de temática diversa. Algunos tuvieron pretensiones de altos vuelos artísticos. Muestra de ello son ciertos filmes donde esas actrices cubanas interpretaron a los personajes principales de los distintos argumentos y que hoy día se consideran clásicos del cine mexicano. Películas como *Konga roja* y *Aventurera* respaldan esta

¹ Véase Antonio García de León, “Con la vida en un danzón: notas sobre el movimiento inquilinario de Veracruz en 1922”, en Manuel Reyna Muñoz (coord.), *Actores sociales en un proceso de transformación. Veracruz en los años veinte*, 1996, pp. 35-53; Bernardo García Díaz, “El legado de la migración cubana”, en Veracruz. *Puerto de llegada*, 2000, pp. 53-65; del mismo autor, “Danzón y son, de Cuba a Veracruz”, en Laura Muñoz (coord.), *México y el Caribe. Vínculos, intereses, región*, vol. 2, 2002; Ricardo Pérez Montfort, “Ecos del Caribe en la cultura popular y en la bohemia yucateca, 1890-1920”, en Johanna von Grafenstein y Laura Muñoz (coords.), *El Caribe: región, frontera y relaciones internacionales*, 2000, pp. 160-186; Carlos Martínez Assad, “México-Cuba: exiliados”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 31, septiembre de 2006, pp. 50-63.

visión. Algunos rastros quedan de su paso por las revistas teatrales y los centros nocturnos. Al observar los resultados de sus carreras cinematográficas, y considerando la importancia de los empresarios que contrataron sus espectáculos, no dudamos que hayan sido también montajes elaborados con mucho cuidado y calidad.

Sus historias de vida coinciden en más de un punto. Las cuatro llegan a México contratadas para trabajar en espectáculos específicos. Todas combinan los foros teatrales con los fílmicos, sin suspender, por lo menos durante una o dos décadas, sus presentaciones. Estas rumberas cubanas se casan en México y aquí hacen sus vidas, en algunos casos dejando a un lado su profesión para dedicarse al cuidado de sus familias. Todas ellas fueron prolíficas en materia cinematográfica y recrearon los estereotipos populares cubanos en el celuloide. A través de sus personajes reforzaron, por un lado, la asociación del imaginario entre el pecado, la vida urbana nocturna y los destinos fatídicos adscritos a la prostitución y, por otro, la imagen de la mujer tropical —así como del trópico mexicano— y su “esencia”. Todas bailaron y bailaron y bailaron, cada una con su particular estilo, llenando la pantalla de coreografías hechas para ellas, en las que improvisaron según se dio el caso.

El historiador Leopoldo Gaytán, quien ha estudiado con detenimiento las aportaciones de los músicos cubanos a la cultura popular mexicana, establece que la cubana Rita Montaner, y las mexicanas Margarita Mora, Lolita Téllez Wood y Consuelo Moreno, preludiaron la inserción exitosa de estas mujeres en el cine.² Aunque la rumba hubiese sido una moda inserta en los carnavales matanceros y habaneros, así como explorada en el teatro de revista cubano y mexicano, desde principios de siglo.³

Los destinos de estas cuatro actrices cubanas en México tomaron direcciones heterogéneas. Las etapas que atravesó el cine de rumberas pueden quedar establecidas de acuerdo con la fecha en que estas bailarinas se incorporaron a los elencos de distintos proyectos fílmicos; periodos paralelos entre la exploración de temáticas diversas por parte de los creadores cinematográficos y el éxito de

² Leopoldo Gaytán, “Cámara. Acción! Se filman las rumberas”, en *Bembé*, núms. 5-6, diciembre-enero de 1998, p. 7.

³ Fernando Muñoz, *Las reinas del trópico*, 1993, p. 22; del mismo autor “Un menefto na’ma”, en *Somos, Las rumberas del cine mexicano*, núm. 188, 1 de noviembre de 1999, p. 7; Leopoldo Gaytán, *op. cit.*

los ritmos tropicales entre la población mexicana, en particular la capitalina.

Antes de que las rumberas aparecieran y conquistaran al público a través del celuloide, los escenarios que ellas recorrieron habían sido ya tocados por la vara de compositores, músicos y cantantes de la Isla, la mayoría con carreras consolidadas en los medios de La Habana. Con algunos de ellos coincidieron después en el celuloide, ya fuera como comparsas o simplemente interpretando sus composiciones. Casos importantes fueron, por mencionar sólo algunos ejemplos, los de dos oriundos de Guanabacoa: Ernesto Lecuona y Rita Montaner, personajes ya afamados en el medio musical cubano desde la década de 1920. Por otro lado, las historias de Consejo Valiente Roberts, *Acerina*, de quien hablaremos más adelante, y Arturo Núñez, *El Caballero Antillano*,⁴ cuyas carreras alcanzaron la cima en México; y la del conjunto mexicano Son Clave de Oro, formado por veracruzanos y cubanos, que incorporó los ritmos cubanos y las creaciones musicales de la isla a su repertorio. Así como son notables, aunque posteriores, las incursiones de Kiko Mendive, Los Diablos del Trópico, Dámaso Pérez Prado, Las Mulatas de Fuego, Jimmy Monterrey, Tabaquito y Beny Moré,⁵ al contexto de la cultura popular y al de la industria cinematográfica en México. Como ya adelantamos, vale la pena detenerse, de manera breve, para ver de cerca las historias de algunos de estos cubanos que dejaron su huella en la cinematografía mexicana y se relacionaron, directa o indirectamente, con el mundo creado por el cine de rumberas, principalmente gracias a la música.

⁴ Para más datos de Arturo Núñez, mejor conocido como *El Caballero Antillano* y que coincidió con *Acerina* en la cinta *Salón México*, véase Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, vol. 2, 1979, p. 250. La autora comenta que de 1943 a 1962 Arturo Núñez había grabado 120 discos sencillos y seis de larga duración.

⁵ De quien más conocimiento se tiene en la actualidad, entre todos estos personajes, es de Bartolomé Maximiliano Moré o Beny Moré, conocido como *El Bárbaro del Ritmo*. Beny llegó a México en 1945, acompañando al Conjunto Matamoros para cumplir un contrato con la XEW y con los cabarets *Río Rosa* y *Montparnasse*. Fue en México donde conoció a Dámaso Pérez Prado. Ernesto Márquez señala que "México fue el país donde se forjó y proyectó internacionalmente la carrera de Beny Moré"; Ernesto Márquez, "Beny Moré I", 2003, p. 9. Permaneció en México hasta 1953; véase Merry Mac Masters, *Recuerdos del son*, 1995, pp. 111-118; Jorge Calderón González, *Nosotros, la música y el cine*, 1997, pp. 36-38.

Rumbo a la rumba

Ernesto Lecuona nació en 1895, en Guanabacoa, y —según cuentan— comenzó a tocar el piano desde los doce años en los cines habaneros Fedora, Belascoaín, San Miguel, y más adelante en el Parisien, Norma y Turín. En 1936, siendo ya un músico célebre y según reconstruye Jorge Calderón González en su interesante texto *Nosotros, la música y el cine*, apareció junto a Esther Borja y Bola de Nieve en la película argentina *Adiós, Buenos Aires*. La siguiente película en la que participó llevó por título *Cancionero cubano*, con argumento y diálogos de José Sánchez Arcilla, estrenada en el cine Payret de La Habana el 7 de agosto de 1939. Su bolero *Siboney* sirvió de título y música del filme dirigido un año antes por Juan Orol. Otras películas en las que se utilizaron sus composiciones fueron: *Payasadas de la vida*, de Miguel Zacarías (1937), filme en el que las creaciones del pianista fueron interpretadas por *Toña La Negra*, y *La canción de México*. La zarzuela *María La O*, escrita por Lecuona en 1930, fue llevada al celuloide en una coproducción cubano-mexicana dirigida por Adolfo Fernández Bustamante en 1948, con fotografía de Gabriel Figueroa y Emilio Tuero e Issa Morante como intérpretes principales. En esa ocasión Rita Montaner entonó las canciones del compositor en dicha versión cinematográfica.⁶

El *Primer anuario cinematográfico de Cuba*, editado el año de 1940, denominó a Rita Montaner como “la verdadera creadora de un estilo interpretativo que ha revolucionado la música folklórica cubana, que en vano han tratado de imitar otras intérpretes de la canción afro-cubana”.⁷ Rita fue contratada por el empresario de la Compañía de Revistas Mexicanas, José R. Campillo, y llegó a la ciudad de México en 1933. Más tarde debutó con la Nueva Compañía de Revistas Originales en el Teatro Esperanza Iris, compartiendo créditos con Gloria Marín y el actor cubano Mario Martínez Casado, entre otros artistas.⁸

⁶ Jorge Calderón González, *op. cit.*, pp. 21-23; Cristóbal Díaz Ayala, *Música cubana. Del Areyto a la Nueva Trova*, 1981, pp. 137-139.

⁷ *Primer anuario cinematográfico cubano, 1940-1941*, p. 108; Jorge Calderón González, *op. cit.*, pp. 34-36.

⁸ Ramón Fajardo Estrada, “Hacia México, 1933”, en *Del Caribe*, núm. 20, 1993, pp. 100-101; del mismo autor, *Rita Montaner. Testimonio de una época*, 1997, pp. 106-117.

Conocida por figuras del medio artístico e intelectual mexicano, así como por el público, su presencia implicó una confrontación estilística y personal, aderezada por los medios, con una de las intérpretes favoritas de Agustín Lara: *Toña La Negra*. A pesar de los rumores que envolvieron esta rivalidad con *La Negra*, fue contratada por el empresario Juan Toledo, del Teatro Politeama, escenario que compartió con la veracruzana. Una cierta hostilidad envolvió la visita de la cantante cubana a México, pues Agustín Lara le prohibió interpretar sus canciones al conocer las comparaciones de que era objeto con *Toña La Negra* en la prensa mexicana. Esto, y la decisión de *Bola de Nieve* de quedarse como pianista de Pedro Vargas —hecho que la desilusionó, pues *Bola era* su pianista—, hicieron que la actriz tomara la resolución de volver a La Habana. No obstante, regresó de nuevo a México en 1935, contratada para actuar en teatro para la revista “Sol de México”.⁹ Rita Aurelia Fulcada Montaner y Fachenda nació en 1900, en Guanabacoa. Participó en 15 producciones cinematográficas cubanas y mexicanas, en éstas últimas con directores como Emilio el Indio Fernández, Chano Urueta y Tito Davidson.

En 1934 formó parte del elenco de *La noche del pecado*, dirigida por Miguel Contreras Torres. En 1938 colaboró con su compatriota Ramón Peón en las producciones *Sucedió en La Habana* y *Romance en el palmar*. Sus estancias en México nunca fueron permanentes, así que volvió a este territorio en 1941, y bajo la dirección de Ernesto Caparrós colaboró en el filme *Romance musical*; en 1947 participó en *María La O*, dirigida por A. Fernández Bustamante. En 1948 hizo uno de sus papeles estelares en *Angelitos negros*, de Joselito Rodríguez, con quien volvería a trabajar en 1950 en la cinta *Anacleto se divorcia* y, en 1952, en *Píntame angelitos blancos*. En 1950 figuró como parte del elenco de otras siete producciones: interpretó algunas piezas de manera magistral en la cinta *Víctimas del pecado*, de el Indio Fernández; trabajó con el director Juan José Ortega en *Ritmos del Caribe* y en *Pobre corazón*, de José Díaz Morales; trabajó en *Al son del mambo*, de Chano Urueta y en dos cintas de Fernando A. Rivero: *Coqueta y Burlada*; así como en la cinta *Negro es mi color* de Tito Davidson. Volvería a trabajar con Ramón Peón en una de las “etapas cubanas” del director, en *La renegada* (1951) y *La única* (1952).

⁹ *Vea*, ciudad de México, 1 de marzo de 1935.

Sus intervenciones más destacadas fueron en las películas: *Angelitos Negros*, *Píntame angelitos blancos* y *Al son del mambo*.¹⁰ En casi todas estas cintas Rita Montaner interpretó a la negra cubana en su más refinado y dramático estereotipo: resignada a ser socialmente discriminada o con una fuerte presencia en la tramoya al entonar algunas canciones afrocubanas.

Hubo otros cubanos que sobresalieron en espacios como la radio y los centros nocturnos, y cuya importancia sería traducida también en una simbología fílmica más adelante. Uno de ellos fue Consejo Valiente Roberts, *Acerina*, y sus aportaciones al mundo del danzón. Y hablar de *Acerina* es hablar del Salón México. En 1920 fue inaugurado el Salón México, centro de esparcimiento nocturno capitalino y una especie de termómetro de la aceptación del danzón por parte del público urbano.¹¹ La popularidad de este espacio entre ciertos sectores de la población metropolitana le concedió una especie de autoridad, cuya “intimidad” sería recreada más tarde en el celuloide. Según Alberto Dallal, el Salón México representó un antecedente de las operaciones del capital privado por comercializar con los gustos de las clases medias, inventando una especie de ritual para las mismas en el ámbito de las diversiones públicas. Más adelante surgieron, en ese mismo sentido, la XEW, las compañías de grabación, los festivales, los concursos de música y de bailes populares.¹²

El Salón México fue un escenario de inserción de “lo cubano” y/o “lo tropical” en la ciudad de México —ya fuera una moda mediatizada o el antecedente de un gusto público manipulado—. Además de que representó la estrecha relación entre la novedad de los espectáculos tropicales y la vida popular capitalina. En su idea como baile de salón este género musical concibió una atmósfera masificada de relajamiento a la que acudiría gente de todos los sectores sociales. En su pronta emergencia e indudable éxito como “catedral” del danzón, como se le conoció, el Salón México recibió en

¹⁰ De aquí en adelante, las notas acerca de la participación de los cubanos en la cinematografía mexicana tienen como base a Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vols. 3-7, 1993.

¹¹ Alberto Dallal, *La danza en México, cuarta parte. El “dancing” mexicano*, 2000, pp. 153-158. Otros autores que hablan del Salón México son Jesús Flores y Escalante, *Hey... Familia... Así llegó el danzón*, 1987, pp. 82-84; Armando Jiménez, *Sitios de rompe y rasga de la ciudad de México. Salones de baile, cabarets, billares y teatros*, 1998, pp. 18-23.

¹² Alberto Dallal, *op. cit.*, p. 157.

un primer momento, durante los años veinte, al oaxaqueño Amador Pérez, *Dimas*, creador del famoso danzón “Nereidas” y al cubano Consejo Valiente Roberts, quien constituiría en el Salón México la orquesta Acerina y su danzonería en 1937.

Bernardo García Díaz menciona el contexto, en el puerto veracruzano, al que se adscribió la vida de *Acerina*. A decir de este autor, “la estancia veracruzana de este personaje dejó huella no sólo en salones de baile sino en el propio músico.” Agrega que en el puerto de Veracruz, en los años veinte y treinta, se bailaba danzón en el Centro Gallego, La Lonja, el Centro Veracruzano, se escuchaba en los festejos gallegos de la Virgen de la Covadonga. Era también el momento en que Rita Montaner y Sindo Garay triunfaban en París, Antonio Machín como cantante de la orquesta de Aspiazu en Nueva York, así como de la incorporación en las orquestas de baile de instrumentos como los timbales, el güiro y las claves, considerados como los “sonidos musicales del trópico”. Cabe señalar que, precisamente en las radiodifusoras veracruzanas, como la XEV-“El Eco de Sotavento” y la XETF-“La Voz de Veracruz”, también comenzaron sus carreras por aquellos años *Toña La Negra* y *Moscovita*.¹³

Cuando la periodista Merry Mac Masters entrevistó a *Acerina* entre 1983 y 1985, al hablar del danzón comentó: “El danzón es cubano, pero se baila en México y en la República mexicana donde más gusta es en Veracruz, en Yucatán, en Campeche, en Tabasco y en la capital. Son estados tropicales, con un clima parecido al de Cuba. En cuanto a la ciudad de México, ¿no es una mezcla de gente venida de todos los estados, cargando con ellos sus costumbres y su cultura propia?”¹⁴

Y aquí es donde entra otra agrupación que es importante mencionar: el Son Clave de Oro, conjunto que al lado de Las Mulatas de Fuego animaría la producción de la cinta de plata *Salón México*, dirigida por el *Indio* Fernández en 1948. De entre la “fiebre sonera” que se desató en territorio mexicano, destacó la creación de este conjunto musical —integrado por veracruzanos y cubanos— por

¹³ Bernardo García Díaz, “Danzón y son, de Cuba a Veracruz”, en Laura Muñoz (coord.), *op. cit.*, vol. 2, 2002; Yolanda Moreno Rivas incluye una breve biografía de “Acerina”, señala que su primera presentación musical en México fue en 1913, en *op. cit.*, p. 252; Merry Mac Masters, *op. cit.*, pp. 29-36; Gonzalo Martré, *Rumberos de ayer: músicos cubanos en México, 1930-1950*, 1997, pp. 15-16.

¹⁴ Merry Mac Masters, *op. cit.*

sus representaciones en escenarios nocturnos de la ciudad de México, entre ellos centros nocturnos como el cabaret Río Rosa, La Jungla y el Patio, o en programas de radio en la XEW y en el cine. Según Roberto Romero, el conjunto llegó a la metrópoli mexicana acompañando a la cantante Merced Caridad, de la compañía cubana de Carlos Pous. Una vez en la capital, las actividades de sus miembros se dividieron: unos trabajaron en el Teatro Lírico y otros en el Politeama, hasta que fueron contratados por la XEW. En 1934 el Son Clave de Oro acompañó a *Toña La Negra* en la gira que realizó por el norte del país, durante la cual tuvo como representante al cubano Dagoberto Campos.¹⁵ A su vez, este conjunto supo incursionar en ciertas novedades rítmicas cuando incluyeron a la tumbadora en su repertorio instrumental. José Macías *El Tapatio*, quien fuera director del grupo hacia los años cuarenta, recordaba que “fue el Cuarteto Hatuey el que la trajo (la tumbadora) a México en 1939, de ahí la copiaron los del Son Clave de Oro”.¹⁶

Mientras *El Tapatio* Macías estuvo al frente de esta empresa musical fueron contratados por empresarios de clubes nocturnos, entre ellos Emilio Azcárraga Vidaurreta, y por creadores cinematográficos como los hermanos Rodríguez y Emilio Fernández. Cuenta *El Tapatio* que Azcárraga Vidaurreta lo presentó con Carlos Amador, quien apenas empezaba como locutor de la XEW. Amador se encargó de que durante más de un año la orquesta tuviera trabajo acompañando artistas en el cine Alameda.

Su primera intervención en el cine la hicieron con la cinta *María Eugenia*, producida por los hermanos Rodríguez en 1941. De ahí parte una trayectoria fílmica que cuenta 16 películas en su haber, entre ellas *Salón México*. Son Clave de Oro mantuvo una relación estrecha con Las Mulatas de Fuego, bailarinas contratadas para actuar en el cabaret Waikiki hacia los años cuarenta; en aquel entonces Celia Cruz estaba al frente como cantante de este conjunto femenino.¹⁷

¹⁵ *Ibidem*, p. 39.

¹⁶ *Ibidem*, p. 57.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 59-62. Elena Burke fue otra integrante de Las Mulatas de Fuego. Su debut como cantante fue en 1941, en la CMQ en Cuba. Enrique Masselín, otro de los integrantes mexicanos del Son Clave de Oro, recuerda los años de 1940 a 1955 como la “época dorada del son en México”. Formó su propio conjunto en El Jardín: Henry Masselín y sus angelitos; *ibidem*, p. 68. Este músico se inició oficialmente en el son en 1944, tocando con el grupo del yucateco Angulo Bazán en el Atzimba, de las calles de Guerrero y Degollado. Las palabras de

Hasta aquí hemos visto una suerte de proceso de inserción de las producciones musicales cubanas en el cine mexicano, mismo que nos hará llegar a las rumberas. No podríamos dejar de hablar del mambo —contemporáneo si se quiere al auge del cine de rumberas—, ritmo que llegó a la ciudad de México en 1948, a un terreno fertilizado por sus antecesores: danzón, danzonete y son. En *Alta frivolidad*, Margo Su —quien fuera bailarina en diversos elencos musicales durante la década de 1940— retrató literariamente su primer contacto con este eufórico nuevo sujeto musical. Describió cómo inició la vida de la carpa Margo, con actores y actrices mexicanos y extranjeros, lo que le dio un cierto “aire internacional” al contar con la presencia de *Clavillazo*, *Pompín II*, *Nacho Contla*, *Periquín*, *Pepe Hernández*, *Jasso*, *Tana Lynn*, *Anita Muriel*, *Margot* y *Chiwerto*, franceses, cubanos, argentinos. Al desaparecer la estructura de carpa y edificarse el salón, los empresarios del Margo —el esposo de Margo Su, Félix Cervantes y ella misma— organizaron un cuerpo de bailarinas para el que contrataron a un coreógrafo del Tropicana de La Habana, Sergio Orta; otro del Patio, *Pepín Pastor*, y de Bellas Artes a Ricardo Luna. Margo Su recordó que los mismos bailarines asistían a casa de Sergio Orta después de los ensayos para terminar de confeccionar los vestuarios de plumas y lentejuelas. Con la debida distancia de los juegos que con el tiempo ejecuta la memoria, la autora de *Alta frivolidad* cuenta que “una tarde llegan las manos ayudadoras de Las Mulatas de Fuego y el baile de descanso se organiza con una música extraña, nueva, sabrosa: se llama *mambo*”.¹⁸

Aunque en principio le pareció un baile extraño, la autora reflexiona en su texto en las incitaciones que le provocó el nuevo ritmo y con ello en la “sabrosa” inserción del mambo a la atmósfera de la vida nocturna capitalina. Al ordenar sus recuerdos, Margo Su

Masselín, quien se definiera a sí mismo como “secre” de orquestas, en los años en que ingresó al movimiento sonero, para “poder entrar de gorra a los bailes”, permiten recrear la vida cotidiana en la urbe capitalina de muchos que, como él, participaron en ese matraz genérico que fue el son en México y que, aún con los sincretismos, sería un vehículo en la representación colectiva metropolitana de “lo cubano”.

¹⁸ Margo Su, *Alta frivolidad*, 1990, pp. 70-71. Sergio Orta fue entrevistado por Don Galaor, columnista de la revista *Bohemia*. Al describir a Orta, el periodista dijo: “he aquí un artista que está *cubanizando* a Hollywood”. Coreógrafo connotado, trabajó en México desde fines de los años cuarenta y durante los cincuenta en un número considerable de espectáculos, en teatro, cabaret y cine; Don Galaor, *Ellas y ellos al micrófono*, 1943, pp. 154-162.

no hizo más que plasmar una imagen que actúa como referencia de la representación de “lo cubano” en la ciudad de México: música caliente y cachonda; sonidos que cortan la respiración, que como si salieran del centro de la tierra, “jalan tus entrañas”; percusiones que al “aprisionar la pelvis” parecieran meter en trance a la razón; el mambo, diría Margo Su, no es lujuria, es “la” lujuria.¹⁹

La bailarina recordaría la primera impresión que tuvo de Dámaso Pérez Prado. Nuevamente la representación se instaló en la memoria y al narrar la reacción del público durante una actuación del cubano recién llegado a México, en el Salón Brasil, diría: “aquello se vuelve un manicomio: la gente baila, brinca, echa piruetas, cada quien inventa su propio mambo”. Al intentar adivinar quién, entre todos los de la orquesta, es el afamado músico, quedó atónita: “No lo creo: boina azul marino, saco café al tono de su piel, suéter gris de maestro pobre. Ni se ve. ¡Cómo un hombre que parece monaguillo de sacristía escribió una música tan brillante! Ni pensar en subirlo al escenario”. Margo Su relató, sin duda exagerando, que fue Félix Cervantes quien decidió hacer de Pérez Prado una especie de Cab Calloway latino, por lo que al contratarlo le ponía las películas de este actor para que aprendiera a moverse durante el espectáculo. En las posteriores descripciones de la bailarina aparecen nuevamente las referencias estereotípicas de “lo cubano”, por ejemplo: “el remolino de colores, plumas y lentejuelas (de las *mamboletas* de Chelo La Rue) realza el sabor voluptuoso del mambo”, “entra Cara de Foca —en realidad cuerpo de foca—, de blanco, con sus mangas llenas de olanes espumosos.”²⁰

Pérez Prado se integró a la visión mexicana de “lo cubano” y a la propia cultura popular mexicana. El encuentro explosivo que tuvo el músico con el público capitalino posibilitó la proyección de uno de los productos cubanos más comercializados en México. El mismo Margo, a partir de que se el músico se integró al elenco, comenzó a promocionar concursos de mambo que se volverían famosos y a donde acudiría gente de todos los sectores de la población.²¹

¹⁹ Margo Su, *op. cit.*, p. 72.

²⁰ *Ibidem*, pp. 72-73.

²¹ *Idem*, comenta que acudían los estudiantes universitarios porque el Margo les quedaba cerca, pero también porque en los concursos se repartían tortas gigantes, refresco y veinte pesos a todo aquel que participara, aunque no resultara ganador.

El músico cubano nació en Matanzas en 1921, donde tocó en danzoneras y charangas. Llegó a ser pianista y arreglista de la Orquesta Casino de la Playa, una de las más famosas en La Habana. Trabajó en el mencionado conjunto hasta que vino a México en 1948. Entre sus composiciones destacan “Qué rico mambo”, “El ruletero”, “Mambo No. 8”. Fue expulsado de México en dos ocasiones: una, por “instigación”, señala Yolanda Moreno Rivas, de “los miembros de las ligas de decencia”, y la segunda por problemas migratorios.²²

De su propia voz, Pérez Prado le dirá a Merry Mac Masters cuándo y qué le hizo venir a México, y cómo despuntó en este medio:

Merry MacMasters: ¿Por qué vino a México?

Dámaso Pérez Prado: Pues, no por algo. Buscando horizontes. Había menos posibilidades en Cuba. Muchos amigos que yo tenía acá me decían que me viniera.

MM: ¿En qué año vino?

DPP: Llegué a México en el '48. Por allí. Me fui con un amigo que se llama Kiko Mendive; allí dormí y empezamos a hacer grabaciones, visitas y ver cómo era México, ¿no?

MM: ¿Cómo encontró el ambiente?

DPP: Bonito. Bien, bien. Había mucha aceptación para esta música [...]

MM: ¿Cuándo formó su propia orquesta?

DPP: Un día cuando el señor Félix Cervantes me dijo que hiciera una orquesta para trabajar en el teatro que tenía, el Margo. Lo iba a cerrar precisamente antes de un sábado de Gloria y yo le dije, bueno, que me formara la orquesta y me la formó. Estaba yo ya grabando en la RCA Víctor y allí empecé en el año 1950, en sábado de gloria [...]

MM: ¿Quién inventó el baile del mambo?

DPP: El pueblo.

MM: ¿Cómo lo inventaron?

DPP: Yo que sé. En los salones de baile.

MM: ¿Usted también llegó a bailar mambo?

DPP: No, no. Ni lo llegué a bailar, ni lo sé bailar tampoco. Yo nada más hice la música.²³

²² Leopoldo Gaytán describe, entre muchas otras cosas interesantes relativas a la vida de Pérez Prado en México, la polémica en torno a quién fue el creador del ritmo; véase Leopoldo Gaytán, “El mambo de Pérez Prado y el cine mexicano (1948-1953)”, tesis, 1996; Roberto López Moreno, “En torno a una polémica sobre Pérez Prado y nuestra música popular”, en *Cultura del Caribe: memoria del 2o. Festival Internacional de Cultura del Caribe*, 1990, pp. 361-369; Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 250.

²³ Merry Mac Masters, *op. cit.*, pp. 122-123.

Escueto en sus respuestas, Pérez Prado habló de su experiencia personal con una sobriedad que en nada refleja la “atmósfera voluptuosa y carnal” que provocara el mambo en la metrópoli mexicana. Vehículo de una creación del “pueblo” cubano, que lo inventa en los salones de baile, este ritmo fue acogido por el cine mexicano de 1949 a 1953, con un despliegue asombroso de recursos.²⁴

Entre 1949 y 1953, después de tomar la decisión de quedarse en México, antes de ser deportado por las autoridades migratorias en este país, y a su regreso en 1964, ambientó con su música alrededor de 30 películas. En algunas se le aprecia dirigiendo su orquesta e incluso incursionando en la actuación, en otras es tan sólo su música la que construye los ambientes festivos de las cintas, en particular si hay un cabaret. En 1949 colaboró en tres cintas: *Coqueta y Perdida*, de Fernando A. Rivero, y *Víctimas del pecado*, de Alberto Gout. En 1950 sumaron ocho las producciones que lo requirieron: *La malcasada* de José Díaz Morales, *Al son del mambo* de Chano Urueta, *La reina del mambo* de Ramón Pereda, *Perdición de mujeres* y *Hombres sin alma* de Juan Orol, *El gendarme de la esquina* de Joaquín Pardavé y *Amor perdido* de Miguel Morayta. En 1951 se le vio o escuchó en *Dancing* de Miguel Morayta, *Del can-can al mambo* de Chano Urueta, *La niña popoff* de Ramón Pereda, *Por qué peca la mujer* de René Cardona. En 1952 colaboró para las cintas *Las tres alegres comadres* de Tito Davison, *Las interesadas* de Rogelio A. González. En 1953, *De ranchero a empresario* y *Sindicato de telemirones*, ambas de René Cardona. Su última participación fílmica en México fue en *El dengue del amor* de Roberto Rodríguez, en 1965.²⁵

Cuatro cubanas

Todos estos cubanos, y uno que otro mexicano, adscritos a la cultura popular cubana, labraron el terreno imaginario en el que se instalaron las rumberas. María Antonieta Pons, nuestra primera rumbera caribeña se estableció en la ciudad de México en 1943, después de haber trabajado en Cuba al lado de Juan Orol en las que fueron sus primeras apariciones fílmicas.²⁶ Por ejemplo, en 1938 el director

²⁴ Leopoldo Gaytán, *op. cit.*; Jorge Calderón González, *op. cit.*, pp. 31-34.

²⁵ Emilio García Riera, *op. cit.*; Leopoldo Gaytán, *op. cit.*

²⁶ Eduardo de la Vega Alfaro, *Juan Orol*, 1987.

la invitó para que interpretara el estelar femenino en *Siboney*. Orol contaría que conoció a la actriz y pronto ella se convirtió en su pareja de baile, con la que asistió a los centros nocturnos y de quien adquirió, a decir del director de cine, “un nuevo estilo, alegre y tropical.” Orol decidió contratar actores de la isla para que trabajaran en México, y en la primera que pensó fue en María Antonieta Pons. Orol tuvo olfato para explotar el género cinematográfico de las rumberas, mismo que recién comenzaba a inventarse, aunque luego se viera obligado a abandonarlo por la competencia. De la Pons dijo que “nació con movimiento”, “bailábamos en los centros nocturnos y supe que podía convertirse en una magnífica bailarina; tenía cualidades para ello.”²⁷

El estilo que tenía María Antonieta Pons para interpretar los ritmos cubanos la harían destacar de entre las muchas actrices que poblaron la pantalla grande. En diciembre de 1943, cuando se estrenó la cinta *Konga roja*, dirigida por Alejandro Galindo, la periodista Marta Elba escribió acerca de la habanera en *Cinema Reporter*: “Qué me cuentan de ella? Ha participado en muchas películas este año. Yo no la considero actriz todavía. Pero la muchacha es guapa, muy simpática y baila la rumba con fogosidad inaudita. Por su simpatía se ha hecho acreedora al favor del público. Tiene temperamento y es ambiciosa. Es otro producto del año que acaba”.²⁸

Cuando se filmó *La Reina del trópico*, en 1945, el director Raúl de Anda comentó acerca de la razón que lo llevó a emplear tres cámaras simultáneas para las escenas de los bailables, y era que las piezas musicales de María Antonieta Pons “eran algo que ella sentía mucho”. El nivel de improvisación hacía que la bailarina no pudiese repetir exactamente la misma danza. Para no “demeritar el lucimiento de personajes y sitios”, y para captar al máximo la estética de los números, el director tomó la decisión de filmar la imagen en tres cámaras colocadas desde tres ángulos diferentes: “en uno, tenía al público en primer término; en otro tenía nada más el escenario; y en el tercero, la figura de ella “protegida”, para que independientemente de que María Antonieta entrara a una cámara o saliera de otra, los movimientos siempre fueran los mismos y el editor pudiera cortar el cuadro exacto”.²⁹

²⁷ Entrevista a Juan Orol en *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, núm. 2, p. 45.

²⁸ *Cinema Reporter*, diciembre de 1943.

²⁹ Eduardo de la Vega Alfaro, *Raúl de Anda*, 1989, p. 68.

Hubo algunas críticas en torno a esta película que, sin embargo, dejaban ver la aprobación de las dotes artísticas de María Antonieta Pons. El periodista Fernando Morales Ortiz resaltó que si bien la película giraba en torno de la vida de una humilde familia que habita en el “naranjal”, al llegar la actriz a la ciudad de México nunca más se acuerda el público, “ni el argumentista”, de aquellos ancianos “en cuya ayuda vino a la metrópoli la bella campesina, que se convierte en sensacional rumbera. Y es que María Antonieta lo absorbe todo, esta vez no únicamente mediante sus bailes tropicales, sino actuando también en forma discreta y estimable”.³⁰

La actriz misma reconocía que el baile era su verdadera pasión. En la entrevista que le hizo la periodista Sara Moirón para *Cinema Reporter*, comentó que el baile había sido su vida: “me gusta tanto bailar, que bailaré y bailo cuantas veces tengo oportunidad, hasta sin cobrar un centavo si hace falta, simplemente por la satisfacción y el verdadero placer que siento”. Agregó que “es verdad que hay gente que se mueve al ritmo de determinada melodía, pero no es lo mismo menearse, provocando morbosidad, que sentir y vivir lo que se baila, olvidándose de todo lo demás, porque aunque el baile en sí encerrara cierta provocación, ésta debe quedar dominada por el único propósito de transmitir el sentimiento a través de la interpretación.” Aunque inició su carrera artística en la tramoya, muy pronto descubrió que el cine era un campo más amplio para poder desarrollar sus actividades artísticas. De todas maneras reconocía que en el teatro había vivido las “mayores satisfacciones” de su carrera, “ya que como es natural, se está más cerca del público”.³¹

Esta cubana es especialmente recordada por sus actuaciones como rumbera-rompecorazones en títulos como *Konga roja* (1943), *La insaciable* (1946), *La sin ventura* (1947), *La bien pagada* (1947), *Ángel o demonio* (1947), *Un cuerpo de mujer* (1949), *Casa de perdición* (1954). De su trabajo con este tipo de personajes María Antonieta Pons declaró que hasta ese día no había quedado satisfecha con sus papeles, aunque reconocía haber hecho películas que la entusiasmaron. Aseguró tener la impresión de poder hacer algo mejor y para ello buscó mejorar mediante el estudio, “ya que considero que siempre se puede aprender algo nuevo y tengo confianza en que llegará el

³⁰ Esto, 27 de octubre de 1946.

³¹ *Cinema Reporter*, 13 de noviembre de 1948.

momento en que verdaderamente pueda decir que estoy brindando al público algo de lo mucho que yo quiero darle”.³²

El ciclón del Caribe, película dirigida en 1950 por Ramón Pereda, quien ya entonces era su marido, la marcó de tal modo que este sería el mote con el que se le denominaría de ahí en adelante.³³ También compartió créditos con Dámaso Pérez Prado en *La reina del mambo* (1950), donde el músico interpretó el mambo “El ruletero”, y en *La niña popoff* (1950). Fernando Muñoz se refiere a ella como una “deidad tropical” que ilustró al público mexicano acerca de los cabarets en la ciudad de México durante las décadas de 1940 y 1950, “dotándonos de una imagen de lo tropical muy distinta de la que conocíamos por nuestras vacaciones veraniegas”.³⁴ Estelarizó 48 películas; la primera de ellas fue *Siboney*, ya mencionada, y la última *Caña brava*, dirigida por Ramón Pereda en 1965. Esta película fue también la última de Pereda como director. El discurso híbrido de “lo tropical” en el cine de rumberas se fue haciendo cada vez más sofisticado en cuanto a la representación estética. Las actrices cubanas intervinieron en ello al elaborar sus coreografías y diseñar sus vestuarios.

María Antonieta Pons y Mercedes Barba Feito trabajaron en la película *Rosalinda* (1944). Más adelante, con motivo de la producción de *Humo en los ojos*, dirigida por Alberto Gout y estrenada en 1946, el cineasta llamaría a la primera para que interpretara el papel principal. Eduardo de la Vega Alfaro reconstruye que en ésta, la tercera cinta dirigida por Alberto Gout para los Rosas Priego, se exploraron nuevos terrenos: “se inspiró en un argumento propio que poco tenía que ver con cintas anteriores”. Era un “melodrama pasional de marcada atmósfera trópico-cabaretil”, cuyo título estuvo inspirado “vagamente” en una lírica de Agustín Lara. Al comenzar el proyecto “se pensó que la estrella de la cinta debía ser la cubana María Antonieta Pons, descubrimiento artístico de Juan Orol”. Al parecer, no se llegó a un acuerdo de tipo económico y decidieron buscar otra bailarina en el papel protagónico; “después de una serie de pruebas a cinco aspirantes, la decisión favorable recayó en Mer-

³² Véase Fernando Muñoz, *op. cit.*, p. 22.

³³ Aunque se conoce que en 1946, con motivo de la inauguración del teatro Tívoli, se anunció la actuación de Rosita Fornés refiriéndose a ella como *El Ciclón Antillano*, asimismo a Tongolele se le presentó como *La Exótica Tahitiana*; véase Margo Su, *op. cit.*, pp. 44-46.

³⁴ Fernando Muñoz, *op. cit.*, p. 24.

cedes Barba, una guapa joven mexicana” que había participado como actriz de reparto en otras películas.³⁵

En esta cinta, Meche Barba compartió créditos con David Silva, María Luisa Zea, *Toña la Negra*, Gustavo Rojo y otros ya para entonces famosos actores mexicanos. Aunque esta actriz no tiene en su haber una lista tan amplia de interpretaciones cinematográficas, nos interesa rescatar su incursión en el cine de rumberas, por ser mexicana y sin experiencia en los ritmos caribeños, así como por su trayectoria desde temprana edad en los escenarios teatrales, aunque esto corresponde sin duda a otro tema. Pero más importante aún fueron las coyunturas en que se encontró con algunas de nuestras cuatro cubanas, sin establecer una relación relevante con ninguna de ellas y, sin embargo, ser ellas en cierto sentido sus “maestras”.

Meche Barba, la “rumbera mexicana”, trabajó también en el Follies, el Teatro Lírico, el Abreu y el Fábregas. Después de la temporada con Roberto *El Panzón* Soto en la obra *Rayando el sol*, en Bellas Artes, obtuvo su primera propuesta para actuar en la película *Sota, caballo y rey*, dirigida en 1943 por Roberto Quigley. En aquel momento la actriz realizaba los trabajos más diversos, según recuerda en una entrevista con Fernando Muñoz, y antes de colaborar en la cinta mencionada participó en las matinés organizadas por Carlos Amador en el cine Alameda. La actriz recuerda en esa misma entrevista que conoció a Amador cuando éste era muy joven y la llevaba, junto con su hermana, a actuar junto con el conjunto o a realizar algún número pequeño. Otro de sus empleos fue en las arenas de box al participar en “la variedad” que se presentaba entre una y otra pelea. Debido a que la actriz llevaba el gasto fuerte en su casa, debía trabajar dos o tres turnos. Los domingos, en particular, iniciaba su día con el espectáculo en el cine Alameda, de ahí se iba al teatro Lírico para trabajar en la función de las cuatro, después se iba a la arena para la variedad y regresaba al Lírico, donde terminaba a las doce de la noche para irse al Waikikí a colaborar en los bailes —que también eran de variedad—, “¡no a fichar!”. Según Meche Barba, su mamá la acompañaba a todas partes, hasta que salían del Waikikí ya muy tarde, pues en su opinión “el Waikikí era divino, pero eso sí, con pura muchacha fichera muy guapa. Recuerdo

³⁵ Eduardo de la Vega Alfaro, *Alberto Gout*, 1988, p. 29.

que las muchachas iban a mi camerino a preguntarme si se me ofrecía algo. Me querían y me cuidaban; hice varias temporadas ahí porque ellas lo pedían". Entre otras anécdotas recuerda estar presente en el Lírico un día que apedrearon el teatro, en la época de Almazán y Ávila Camacho, con la última revista del *Giüero* Castro titulada "La que nos espera".³⁶

El testimonio de esta actriz polifacética permite reconstruir una parte de la vida de las rumberas tras bambalinas, de la que pocas veces se habla. En particular, nos interesa subrayar la amplia experiencia que tuvo Meche Barba en las diferentes "tramoyas" capitalinas, como antesala de su proyección en el celuloide.

Lorena Ríos comenta, con base en el relato que le hiciera la actriz, que para Meche Barba no debió de haber sido fácil incorporarse a este tipo de bailables, ya que estaba compitiendo con las rumberas cubanas. Sin embargo, decidió prepararse y para ello contó con la ayuda de la cubana Celina, de quien no tenemos más noticias y la que le enseñaría a bailar rumba porque "bailaba divino, era grande, gorda, y claro, no lucía igual que las otras bailarinas, pero era fabulosa".³⁷ Barba comentó, a la distancia de aquellos años de fama, que siempre pensó que había existido un cierto desprecio por el cine de rumberas, pues las actrices que le dieron nombre al género fueron encasilladas "como bailarinas y dejaron de lado nuestro trabajo como actrices; además, con frecuencia nos dieron papeles similares, incluso las cinco llegamos a bailar los mismos temas, eso sí cada una con su estilo, porque siempre fuimos diferentes y la gente nunca nos confundió". Protagonizó 40 películas; la primera de ellas *Sota, caballo y rey* de Roberto O'Quigley, en 1937, y la última de la época de oro *As negro* dirigida por Fernando Méndez en 1953, en la que compartió créditos con Antonio Badú, René Cardona y Carolina Barret.

Al igual que Meche Barba, la carrera teatral de nuestra segunda rumbera cubana, la matancera Amalia Aguilar —cuyo verdadero nombre era Amalia Rodríguez Carriera— fue importante para su posterior incursión en el cine. Llegó a territorio mexicano en 1944 y antes de destacar por sus "remolinos" dancísticos en el celuloide, según le comentó a Fernando Muñoz, ella y su hermana habían formado un dueto, "Las Hermanas Aguilar", con el que trabajaron

³⁶ Fernando Muñoz, *op. cit.*, p. 65.

³⁷ Lorena Ríos, *Somos, ed. cit.*, p. 27.

largas temporadas en espacios habaneros como el Hotel Nacional, el Tropicana, el Edén Concert, la CMQ y Cadena Azul. Ambas formaron parte del elenco de la Compañía de Teatro de Cuba, donde actuaban actores como Martha Núñez y Arechavaleta, quienes fueron sus maestros de actuación. Su encuentro en Panamá con Julio Richard, quien fuera colocador de estrellas en México, la condujo a la capital mexicana. Al respecto le contó al mismo Muñoz cómo Julio Richard llegó de Panamá buscando una actriz, para llevarla a México y ahí convertirla en estrella. Richard se jactaba de su amistad con *Cantinflas* y Miguelito Triay, “que era del famoso *night club* del *jet set* de aquí de México, el Sans Souci”. Cuando el colocador de estrellas llegaba a hacer el *casting*, todas las actrices se ponían sus mejores atuendos y en la ocasión que descubrió a Amalia Aguilar, ella llevaba puesto un traje con cola blanca, se puso unas flores rojas en el pelo y “bailé como nunca antes”. Amalia Aguilar fue elegida y al llegar a México la esperaban en el aeropuerto Blanca Amaro y su esposo, quien sería su representante artístico. Le esperaban contratos en el Teatro Lírico, la XEW, el Sans Souci. Ella recordaba a Julio Richard como la persona que la consagró en México.³⁸

La matancera inició así una carrera que también la llevó a recorrer escenarios de Nueva York, con ofertas económicas considerables, según relató ella misma. Sin embargo, sus compromisos con Producciones Calderón —con quien había filmado *Pervertida*, cinta dirigida por José Díaz Morales en 1945— la hicieron regresar a la ciudad de México en 1948, cuando se incorporó al conjunto Los Diablos del Trópico, grupo que la actriz aseguró haber formado y dirigido. Con ellos trabajó en centros nocturnos y teatros como El Patio, El Minuit, Manolo, Teatro Follies, Teatro Lírico la XEW. En el Waikiki también se presentaron, en palabras transcritas por Fernando Muñoz: “ese lugar de segunda que siempre tuvo en cartelera a las grandes estrellas de México”. Con el conjunto realizó giras a Mérida, Monterrey, Mazatlán y Veracruz. Por aquellos años comenzó a colaborar en las producciones de los Hermanos Calderón, Chapultepec, Clasa Films Mundiales, Aristo Films, con los Hermanos Rodríguez, Oro Films, Rosas Priego, Gustavo de León, Cinematográfica Mexicana, Producciones Espada, Producciones Noriega, Mier y Brooks, etcétera.³⁹

³⁸ Fernando Muñoz, *op. cit.*, p. 127.

³⁹ *Idem.*

En su trayectoria por la cinematografía mexicana Amalia Aguilar alternó con figuras como *Tin Tán*, Emilia Guiú, Ramón Armengod, Rosita Quintana, Rafael Baledón, Rita Montaner —en *Ritmos del Caribe* (1950)—, Kiko Mendive, *Resortes*, Víctor Junco, Manolo Fábregas, Lilia Prado, Silvia Pinal, Andrés Soler. En los testimonios aquí citados no mencionó nunca su contacto con el resto de las rumberas; sólo en 1976, cuando realizó una temporada en el Teatro Blanquita, al lado de *Resortes* y Rosa Carmina.⁴⁰ *La Bomba Atómica* se retiró por completo de los escenarios en 1956. Participó en 23 películas; la primera de ellas fue *Pervertida*, en la que alternó con Emilia Guiú, Ramón Armengod y José Luis Jiménez; la última *Las viudas del cha cha chá*, de Miguel M. Delgado, en 1955. Una de sus participaciones más recordadas, por singulares, fueron los números que interpretó en el filme *Calabacitas tiernas*, dirigida por Gilberto Martínez Solares en 1948.

Por su parte, Neé Emelia Pérez Castellano, nuestra tercera rumbera cubana, mejor conocida como Ninón Sevilla, llegó a México en 1946 para incorporarse a una temporada teatral en el Teatro Degollado de Guadalajara, cuya estrella era Libertad Lamarque. En gira por la ciudad de México, el productor cinematográfico Pedro Calderón la contrató para que colaborara en la película *Carita de ángel*, dirigida por José Díaz Morales, y en la que alternaba con María Elena Márques y Antonio Badú. El despunte de su carrera artística se dio cuando Alberto Gout la invitó a participar en la cinta *Revancha*, estrenada en septiembre de 1948. Y sólo entonces comenzó a destacar, ya que su relación con Gout le permitió obtener algunos de los logros más sobresalientes de su carrera. La crítica a esta película, publicada en *Esto* decía: “Ninón Sevilla sigue siendo una actriz mediocre, pero se defiende cuando baila”.⁴¹ A su vez, en *Cinema Reporter* se dijo lo siguiente: “con el atractivo principal de la figura artística de Agustín Lara, *Revancha* tiene otras facetas no deleznales. Ninón Sevilla interviene en un papel simpático que muestra su fuerte temperamento de intérprete de la danza afrocubana, y de la tan sensual de las gentes románticas y pasionales de Haití” (*sic*).⁴² Sus dotes como bailarina la marcaron desde entonces

⁴⁰ *Ibidem*, p. 128.

⁴¹ *Esto*, 19 de septiembre de 1948.

⁴² *Cinema Reporter*, 25 de septiembre de 1948.

y al año siguiente actuó como protagonista de *Coqueta y Perdida*, ambas dirigidas por Fernando A. Rivero.

Fue en 1949, con la grabación de la película *Aventurera*, que originalmente llevaba por título *Camino de perdición*, que se consagró el binomio Gout-Sevilla, como lo denomina Eduardo de la Vega.⁴³ En esta ocasión la crítica en *Esto* no fue muy buena con la habanera. En ella se decía que la actriz “a veces tiene gracia y sensualidad para sus bailes. Nada más”. Acerca de su talento para desempeñar los papeles dramáticos, “que se empeñan en diseñarle lo menos que se le podría exigir es algún convencimiento... pero a lo que parece, Dios no la llamó por ese camino”. En el mismo tono se le acusaba de no ser bonita: “se necesitaría algún mago de la cámara para hacerla lucir bella en todas sus escenas; por ello, es inevitable que tenga momentos de franca y abierta fealdad”.⁴⁴ Por el contrario, el *Cinema Reporter* resaltó desde otro ángulo que si bien un argumento como el de *Aventurera* no era precisamente una obra perfecta, su estreno había demostrado que “sí puede un elenco de buenos artistas lograr el triunfo de la obra fílmica”. Apreciaba una interpretación perfecta por parte de la actriz cubana, “quien ha logrado, con estudio, su constancia y su perseverancia conseguir las dotes absolutamente indispensables para hacer de ella una excelente actriz”.⁴⁵ Entre el odio y el amor, de la Vega ahonda en la poca valoración que tuvo la cinta en el momento de su estreno y, sin embargo, la considera “una de las escasas obras verdaderamente excepcionales o insólitas dentro de su género y del cine mexicano en conjunto”.⁴⁶

La actriz cubana recordó en entrevista con Fernando Muñoz que durante la filmación de *Víctimas del pecado*, dirigida por el Indio Fernández en 1950, en la que alternó con Tito Junco, Rodolfo Acosta y Rita Montaner, nunca había grabado en directo, en locaciones auténticas como la del cabaret. Era un cabaret de ferrocarrileros, dijo, con “un ambientazo divino”. Ninón Sevilla reconstruyó cómo fue que el Indio Fernández le dijo que quería poner un número en determinada escena, consultándole acerca de cuál podría ser. Ella le sugirió que se hiciera una improvisación con tambores. El director

⁴³ Eduardo de la Vega Alfaro, *op. cit.*, pp. 32-42, donde reconstruye lo que titula “Las secuelas infortunadas de *Aventurera*”.

⁴⁴ *Esto*, 27 de octubre de 1950.

⁴⁵ *Cinema Reporter*, 28 de octubre de 1950.

⁴⁶ Eduardo de la Vega Alfaro, *op. cit.*, p. 35.

y el ingeniero de sonido querían hacer una grabación previa en el estudio, debido a la escasa capacidad de los micrófonos y, según ella, gracias a que se empeñó pudieron mantener la esencia del lugar. Estaban *Jimmy Monterrey*, *Tabaquito*, y otros, “la plana mayor, ¡ay, mi vida! Y empiezan aquellos tambores y el ingeniero diciendo no se va a poder, y yo contestaba sí se va a poder. Se ha metido un número a base de puros tambores, de antología, mi vida, increíble”.⁴⁷

Ninón Sevilla se consideró una auténtica promotora de la danza cubana, y por ello “que me copiaran me encantaba, porque has de saber que todas, todas, bailaron o quisieron bailar rumba en el cine. Y que la rumba es cultura, la rumba es cultura, porque es la música de mi país, la del pueblo. La rumba no te la bailaba la gente de dinero, la bailaba la gente del pueblo. Rumba, son, danzón, punto, contrapunto, danzonete, guaracha, cumbia, cha cha chá, calipso, mambo... todo eso yo lo tengo dentro de mí”.⁴⁸

En este comentario Ninón Sevilla hizo alusión a ese “pueblo cubano” abstracto e íntimo. Pueblo que, según la actriz, manifiesta sus características “esenciales” a través de la música, además de ser un ritmo-nacionalidad-bandera que “lleva adentro”, y del cual se sentía embajadora. La proyección estética de sus palabras remite a la construcción estereotípica de “lo cubano” que se traduce en recurso escénico. La actriz protagonizó 27 películas: la primera fue *Carita de cielo*, dirigida por José Díaz Morales en 1946, y las últimas, en el contexto de la época de oro, *Mujeres de fuego*, dirigida por Tito Davison, y *Zarzuela 1900* dirigida por Juan de Orduña, en 1958.

Juan Orol buscó en La Habana una nueva estrella para sus próximos proyectos fílmicos. Los testimonios acerca de cómo inició la relación entre el director cubano y Rosa Carmina, la cuarta rumbera cubana, quien llegó a México en 1946, se contradicen de manera simpática. El primero comentaría que al separarse de María Antonieta Pons regresó a La Habana en la búsqueda de una nueva estrella, y a quien encontró fue a Rosa Carmina. En aquel entonces, según recordaría Orol, ella tenía diecisiete años y trabajaba como teniente de policía. El jefe de la futura actriz era amigo de Juan Orol, quien conseguía que entraran al cine gratis. Él andaba buscando “una muchacha de linda cara, cintura estrechita, bien formada de

⁴⁷ Fernando Muñoz, *op. cit.*, p. 163.

⁴⁸ *Idem.*

cuerpo, con bonitas piernas, busto, ¡en fin! Buscaba la estética, una muchacha casi perfecta que pudiera hablar bien, que tuviera temperamento artístico, gracia simpatía. Eso buscaba yo”. Orol les enseñaba los pasos a sus “elegidas”, ya que era él personalmente quien montaba los bailables.⁴⁹

Por otro lado, en la entrevista que la última de las rumberas concedió a Fernando Muñoz, ella misma dijo haber llegado a México en marzo de 1946: “¡Ay, Dios mío! Y todo porque Juan Orol se divorcia de María Antonieta Pons y quiere sacar otra estrella cubana”. Rosa Carmina recordó que, al regresar a La Habana, Orol convocó a un concurso de baile a través de la prensa y la radio, al que acudieron más de quinientas mujeres. Con todo y el alboroto que provocó, no fue en este espacio donde se encontraron. Orol estaba buscando a la actriz que haría el papel de *Una mujer de oriente*. Según Rosa Carmina, por aquella época su hermana se graduó y en la fiesta cantó la futura actriz, ya que “siempre en esas fiestas cantan, bailan y, para no variar, tú sabes muy bien, en esos grupos escolares siempre existen a quienes les gusta cantar, bailar, declamar y yo era una de las graciosas de mi grupito”, y tuvo la suerte de que la escuchara un señor llamado Enrique Brion, que vivía en México y era amigo de Juan Orol. Este hombre le pidió que lo acompañara a su hotel y ella respondió: “No, no, no, de hotel nada, váyase a la casa si les interesa”. De todas formas, hicieron una cita para el día siguiente, y cuando Orol la vio bajar la escalera “dice que sintió una gran emoción, y que se quedó todo nervioso diciéndose para sus adentros “ésta es la mujer de oriente”.⁵⁰

De teniente de policía a precoz cantante aficionada, desde entonces a *La mujer de oriente* le llovieron cientos de contratos por parte de los empresarios del espectáculo en México. Su repertorio fílmico se extiende de 1946 hasta 1963, con una breve interrupción en 1959. Alternó con Kiko Mendive en diversas cintas, quien —según de la Vega Alfaro—, desde entonces se convirtió en el músico “comparsa oficial” de la rumbera.⁵¹ Rosa Carmina recordó que su debut teatral en la capital mexicana fue en el Tívoli, compartiendo elenco con Manuel Medel, Rosita Fornés, Los Panchos, Libertad Lamarque y otros. También buscó hacerle justicia a quien fuera su mecenas

⁴⁹ Eduardo de la Vega Alfaro, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁰ Fernando Muñoz, *op. cit.*, p. 210.

⁵¹ Eduardo de la Vega Alfaro, *op. cit.*, p. 48.

artístico, pues reconoció ante Muñoz que Orol fue su maestro de baile: “el primero y el único, ya después me trajo coreógrafos de varias partes del mundo, hasta de África. Pero el mejor bailarín rumbero, Juan Orol”, a quien le gustaba “que la mujer moviera la cadera”. Éste le contaba, según Rosa Carmina, que al llegar a Cuba muy joven tuvo que enfrentarse a diversas dificultades económicas. Al buscar su lugar en la vida, el director encuentra camino hacia los solares habaneros, “ahí vivía mucha gente de color y a los negritos siempre les ha gustado la cosa de la rumba y él, que siempre le fascinó esto, aprende a bailar y a tocar los tambores, la rumba y la música de Santo...”. También la actriz le atribuye dotes de bailarín de tango que, “él decía lo bailaba mejor que Valentino”.⁵²

En *Amor salvaje*, cinta dirigida por Orol en 1949, Rosa Carmina alternó con Tito Junco y la cubana Dalia Íñiguez. Alfonso de Icaza habló de la rumbera y esta película en *El Redondel*: “el final de la cinta se adivina desde el principio, pero no obstante interesa a ratos, y tiene el atractivo, desde luego, de los bailes de Rosa Carmina, que luce en su opulenta belleza criolla, de algunos pasajes auténticamente tropicales y de tal o cual canción grata al oído”.⁵³ En general, las críticas a las películas que protagonizó Rosa Carmina hicieron referencia a lo notable de sus atractivos físicos.

Después de filmar *Una mujer de oriente* en 1947, fue la protagonista de tres cintas dirigidas por Juan Orol: *Tania, la bella salvaje*, *El reino de los gangsters* y *Gangsters contra charros*. En 1948 protagonizó *El charro del arrabal*, también dirigida por su mecenas, y en 1949 otras dos películas de Orol, adscritas al melodrama de cabaret, enmarcaron la belleza de la cubana: *Amor salvaje* y *Cabaret Shangai*. En 1950 estelarizó seis películas: *Qué idiotas son los hombres*, *El infierno de los pobres*, *Hombres sin alma* y *Perdición de mujeres* de Juan Orol; y más adelante participó en el filme *En carne viva* de Alberto Gout. En 1951 actuó en *Noche de perdición* de José Díaz Morales, *Especialista en señoras* de Miguel Morayta, *Viajera* de Alfonso Patiño y *Soy mexicano de acá de este lado* de Miguel Contreras Torres. Siguiendo con este ciclo ininterrumpido de estelares, en 1952 participó en las cintas: *Estrella sin luz* de Ernesto Cortázar, *Diosa de Tahití* y *Sandra, la mujer de fuego* de Juan Orol. En 1953, *El sindicato del crimen* de Juan Orol y *El cristo negro* de Carlos Vejar. En 1954, *Historia de un marido infiel* de

⁵² Fernando Muñoz, *op. cit.*, p. 211.

⁵³ *El Redondel*, 9 de abril de 1949.

Alejandro Galindo y *Bajo la influencia del miedo* de Juan Orol. En 1955, *Secretaria peligrosa* de Juan Orol, en donde hizo el papel de una espía internacional. En 1957, *Cabaret trágico* de Alfonso Corona Blake, donde alternó con Columba Domínguez, Kitty de Hoyos y Carlos Baena. Y en 1958, *Melodías inolvidables* de Jaime Salvador, *El misterio de la cobra* de Zacarías Gómez Urquiza, *La última lucha* de Julián Soler, *Mi mujer necesita marido* de Rolando Aguilar y *Mis secretarias privadas* de Roberto Rodríguez. Tras dos años de descanso reapareció en otros 10 filmes entre 1960 y 1981.

Palabras finales

Las cuatro rumberas cubanas, María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Ninón Sevilla y Rosa Carmina, llegaron al mundo del espectáculo de la ciudad de México en los años cuarenta, y en esta metrópoli fueron auténticas promotoras de las creaciones musicales y visuales de la isla caribeña. En el presente texto nos propusimos hablar, a grandes rasgos, de la difusión que estas magníficas bailarinas hicieron de dichas expresiones artísticas, utilizando como vehículos los escenarios teatrales y la industria fílmica mexicana. Así, su presencia también puede ser recreada como una suerte de “embajada especial” de la cultura cubana en el estudio de las relaciones mexicano-cubanas.⁵⁴ Muy significativo fue también, y de ello hicimos mención, la explotación del estereotipo de la rumbera en la cultura popular mexicana a partir de la presencia y creatividad de dichas artistas.

A lo largo del artículo expusimos cómo cada de una de estas actrices se introdujo en el medio artístico en México. Para dar contexto a su inserción en la cinematografía y el teatro mexicanos, mencionamos a diversos músicos y cantantes cubanos que durante la década de 1930 proveyeron al público de la música, las canciones y los bailes popularizados en Cuba, así como de una imagen de “lo cubano” previa a la explotada por la “moda” rumbera.

Mediante los datos conocidos de las vidas de estas cuatro mujeres no es posible establecer ni siquiera una cercanía relativa entre ellas, pues de hecho coincidieron en pocas ocasiones en los escena-

⁵⁴ Véase Carlos Martínez Assad, *op. cit.*

rios teatrales y fílmicos. Sin embargo, sí puede rastrearse la frecuencia con que alternaron en distintos escenarios con otros cubanos radicados en México. Entre ellos mencionamos a Rita Montaner, Sergio Orta, Kiko Mendive, Los Diablos del Trópico y Dámaso Pérez Prado. Juntos, todos estos artistas proyectaron las creaciones estereotípicas insulares relativas a “lo cubano”.

Las rumberas aprovecharon sus habilidades para el baile popular, articulándolo a la música y a la representación estereotípica de la mujer cubana en la escena mexicana. Con ello constituyeron un trinomio que posibilitó los propios y exitosos destinos artísticos de estas mujeres. Y más allá de los nombres, los recursos escénicos forjados por las actuaciones teatrales, cabaretiles y fílmicas de las rumberas —así como por los conjuntos musicales cubanos— inventaron un recurso de representación colectiva. Éste fue explotado durante las etapas de auge-moda de los distintos géneros fílmicos y fueron asimilados como parte de la vida cultural “popular” de la ciudad de México entre 1940 y 1950. Las rumberas crearon una representación con la que se definió “lo cubano” y “lo tropical”, y que nos permite apreciar el tránsito de los estereotipos culturales a través de los cuales se identificaría a la nación insular, y mediante los que pudo recrearse en el trópico mexicano.



María Antonieta Pons en *Caña brava*
(dir. Ramón Pereda, 1966).



Retrato de Amalia Aguilar, *ca.* 1950, Fondo Semo, SINAFO-Fototeca Nacional del INAH, núm. inventario 330929.



Retrato de Ninón Sevilla, *ca.* 1950, Fondo Semo, SINAFO-Fototeca Nacional del INAH, núm. inventario 327805.



Retrato de Ninón Sevilla, *ca.* 1950, Fondo Semo, SINAFO-Fototeca Nacional del INAH, núm. inventario 327749.



Retrato de Rosa Carmina, *ca.* 1950, Fondo Semo, SINAFO-Fototeca Nacional del INAH, núm. inventario 329088.

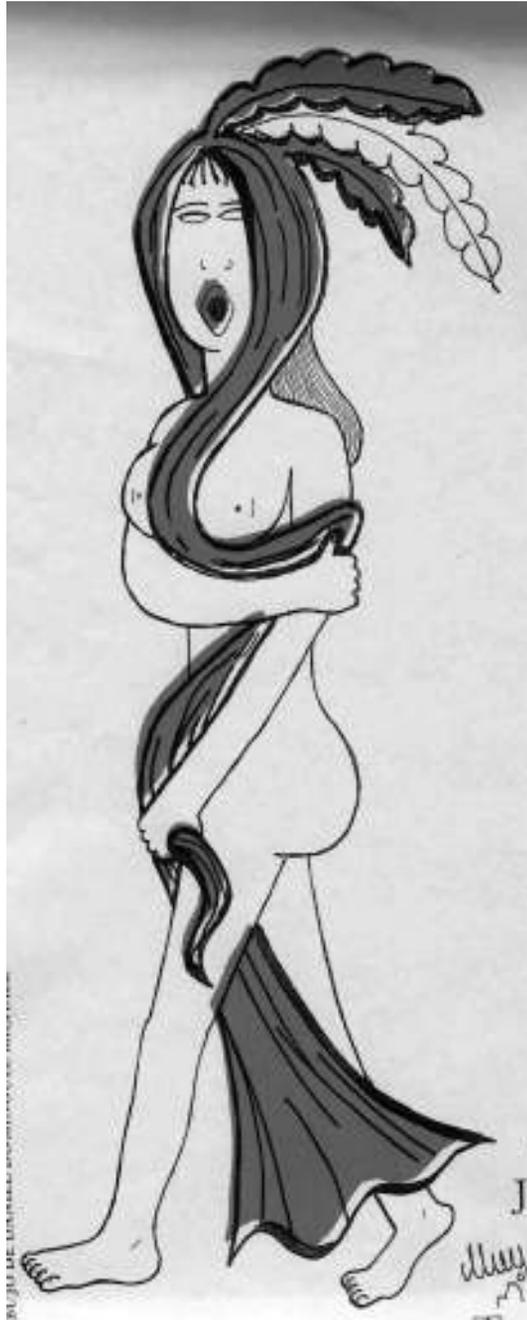


Ilustración de Daniel Domínguez Michel en “Rumberas muertas de amor”,
escrita por Ana Elena Payán.

Bibliografía

- Calderón González, Jorge, *Nosotros, la música y el cine*, pról. de Helio Orovio, México, Universidad Veracruzana, 1997.
- Dallal, Alberto, *La danza en México, cuarta parte. El "dancing" mexicano*, México, IIE-UNAM, 2000.
- Díaz Ayala, Cristóbal, *Música cubana. Del Areyto a la Nueva Trova*, Puerto Rico, Cubanacán, 1981.
- Don Galaor, *Ellas y ellos al micrófono*, La Habana, s/e, 1943.
- Fajardo Estrada, Ramón, *Rita Montaner. Testimonio de una época*, La Habana, Casa de las Américas, 1997.
- , "Hacia México, 1933", en *Del Caribe*, núm. 20, 1993, pp. 100-101.
- Flores y Escalante, Jesús, *Hey... Familia... Así llegó el danzón*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1987.
- García de León, Antonio, "Con la vida en un danzón: notas sobre el movimiento inquilinario de Veracruz en 1922", en Manuel Reyna Muñoz (coord.), *Actores sociales en un proceso de transformación: Veracruz en los años veinte*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1996, pp. 35-53.
- García Díaz, Bernardo, "Danzón y son, de Cuba a Veracruz", en Laura Muñoz (coord.), *México y el Caribe. Vínculos, intereses, región*, vol. 2, México, Instituto Mora/Conacyt, 2002.
- , "El legado de la migración cubana", en *Veracruz. Puerto de llegada*, Veracruz, H. Ayuntamiento de Veracruz, 2000, pp. 53-65.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, vols. 3-7, México, Universidad de Guadalajara/Conaculta/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1993.
- Gaytán, Leopoldo, "Cámara. Acción! Se filman las rumberas", en *Bembé*, núms. 5-6, diciembre-enero de 1998.
- , "El mambo de Pérez Prado y el cine mexicano (1948-1953)", tesis, México, FCPYS-UNAM, 1996.
- Jiménez, Armando, *Sitios de rompe y rasga de la ciudad de México. Salones de baile, cabarets, billares y teatros*, México, Océano, 1998.
- López Moreno, Roberto, "En torno a una polémica sobre Pérez Prado y nuestra música popular", en *Cultura del Caribe: memoria del 2o. Festival Internacional de Cultura del Caribe*, México, Conaculta/Gobierno del Estado de Quintana Roo, 1990.
- Mac Masters, Merry, *Recuerdos del son*, México, Conaculta, 1995.
- Martínez Assad, Carlos, "México-Cuba: exiliados", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 31, septiembre de 2006, pp. 50-63.
- Martré, Gonzalo, *Rumberos de ayer: músicos cubanos en México, 1930-1950*, Veracruz, Instituto Veracruzano de la Cultura (Ciencia y Sociedad), 1997.

- Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, vol. 2, México, Alianza/Conaculta, 1979.
- Muñoz Fernando, "Un meneíto na'ma", en *Somos. Las rumberas del cine mexicano*, núm. 188, 1 de noviembre de 1999, p. 7.
- , *Las reinas del trópico*, México, Grupo Azabache, 1993.
- Pérez Montfort, Ricardo, "Ecos del Caribe en la cultura popular y en la bohemia yucateca, 1890-1920", en Johanna von Grafenstein y Laura Muñoz (coords.), *El Caribe: región, frontera y relaciones internacionales*, México, Instituto Mora/Conacyt, 2000, pp. 160-186.
- Su, Margo, *Alta frivolidad*, México, Cal y Arena, 1990.
- Vega Alfaro, Eduardo de la, *Raúl de Anda*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara (Cineastas de México, 4), 1989.
- , *Alberto Gout*, México, Cineteca Nacional, 1988.
- , *Juan Orol*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara (Cineastas de México), 1987.

Fuentes

Hemerografía

- Cinema Reporter*, diciembre de 1943; 25 de septiembre y 13 de noviembre de 1948; 28 de octubre de 1950.
- El Redondel*, 9 de abril de 1940.
- Esto*, 27 de octubre de 1946; 19 de septiembre de 1948; 27 de octubre de 1950.
- Primer anuario cinematográfico cubano*, La Habana, s/e, 1940-1941.
- Vea*, 1 de marzo de 1935.
- Márquez, Ernesto, "Beny Moré I", en *La Jornada*, 24 de febrero de 2003, p. 9a.