

Del panamericanismo al nacionalismo: Relaciones cinematográficas entre México y Cuba

Maricruz Castro Ricalde
Tecnológico de Monterrey, campus Toluca

Introducción

Parto de un lugar común para el estudio del cine mexicano y su denominada “Edad de Oro”: la enorme influencia ejercida en toda América Latina y que se tradujo en un poder cultural sin precedentes, durante las décadas de los años 40 y 50. Sin embargo, me interesa centrarme en el caso de Cuba, a fin de establecer una serie de relaciones entre los directores y los actores mexicanos y cubanos de la época y demostrar cómo estas relaciones generaron una tensión entre la afirmación del orgullo nacional del país de origen y la necesidad de expresar públicamente la admiración por el país adoptivo. Necesidad detonada por factores varios y que, en esta ocasión, focalizo en las estrategias de inserción en un suelo que había convertido su riqueza cultural y su idiosincrasia en un elemento paradigmático, ante el resto de los territorios de habla hispana. De aquí que el desvanecimiento de las diferencias culturales, en cuanto a prácticas religiosas, valores personales y comportamientos sociales se erigiera en la base de los discursos públicos de las actrices cubanas que arribaron a México.

En las siguientes líneas resalto tanto las declaraciones como las políticas referentes al panamericanismo, por un lado, y cómo éstas fueron transformándose hasta concretarse en una perspectiva panlatinoamericanista, la cual estableció un diálogo activo, en ocasiones, con los enfoques nacionalistas y,

esporádicamente, incluso de franca confrontación. Por una parte, se trataba de lograr un sentido de unidad continental entre los países de habla hispana y, por la otra, es evidente la tendencia, en cuanto a subrayar el orgullo por lo mexicano y sus logros en la cinematografía. Lo anterior puede ser comprendido tanto como una respuesta panamericanista al cine de Hollywood y a las políticas del gobierno de los Estados Unidos como al deseo de dejar bien asentada la supremacía mexicana sobre las otras industrias del cine latinoamericano que terminaron por rendirse ante su pujanza.

Los discursos de la industria cinematográfica mexicana

“Hemos de hacer frente a toda tentativa de agresión por parte de nuestros adversarios, manteniendo la integridad de nuestra patria a toda costa y cooperando incansablemente en la protección de las Américas’, dijo el Presidente Manuel Ávila Camacho en un discurso pronunciado ante el Congreso la Unión el 28 de mayo de 1942” (*En Guardia* cit. en *Exordio*), a través del cual se manifestaba, oficialmente, la promoción en México de un ideario que proponía al continente como un bloque homogéneo, unido por una causa común. Sus palabras eran el eco de las políticas fomentadas por el Departamento de Estado del país vecino del norte, en plena Segunda Guerra Mundial. Conceptos como “solidaridad continental”, “los ideales de la democracia y la libertad”, “la buena voluntad de los países hermanos” comenzaron a aparecer, con estos u otros términos, en las alocuciones de los políticos y fueron adoptados, de inmediato, por los distintos medios informativos.

En la práctica, los discursos vertidos por el cine mexicano en torno de una identidad panamericana, primero, panlatinoamericanista casi enseguida, derivaron hacia un fuerte sentimiento nacionalista. La declaración mexicana de guerra a las potencias del Eje y su nexa como aliado de los Estados Unidos, produce “sorpresa –y aún desagrado– en la opinión pública mexicana, a quien le llevó tiempo asimilar las consecuencias del cambio” (Meyer 1337). Las continuas fricciones con el gobierno estadounidense, durante el cardenismo, todavía estaban frescas en la memoria de la sociedad. Resulta lógica, entonces, la manera como se asimilaron las ideas en torno de una cooperación continental, encaminadas hacia el reforzamiento de un espíritu nacional, el cual enfatizaba rasgos más cercanos a las otras naciones latinoamericanas y, en cambio, excluía, como figuras y modelos a los “hermanos del norte”.¹ Así, las narrativas circulantes fueron modificando la perspectiva de un territorio americano sólido y sin fisuras y la condujeron hacia la consolidación de una idiosincrasia claramente identificable, pero que, al mismo tiempo, desplegara los múltiples nexos existentes con los demás países de Latinoamérica.

El número y la relevancia de los artistas provenientes de Cuba en la época

más importante del cine mexicano pueden abordarse desde los ángulos más variados. Por un lado, hay que considerar de qué manera esta industria cinematográfica actuó como un relevo del paraíso que significaba Hollywood, en ese momento en el que tanto las condiciones sociopolíticas como los cambios ideológicos que habían comenzado a operar en la isla no favorecían la incursión hacia el norte del continente.² Por el otro, el triunfo del cine sonoro sobre el mudo propició la expansión del cine hablado en español y, gracias a ello, los filmes de México y Argentina se pusieron a la cabeza del mercado filmico hispanoparlante.

En los primeros años de la década de los cuarenta, cuando con María Antonieta Pons comienza el arribo de las rumberas cubanas a la cinematografía mexicana, ésta ya duplica las producciones de Argentina, aventajando también a las de España. Emilio García Riera reporta, para 1943, setenta, treinta y seis y cincuenta y tres títulos, respectivamente (7). Tal superioridad numérica se mantuvo durante varios años. De manera coincidente, fueron prácticamente los mismos del auge de las temáticas nacionalistas, los melodramas urbanos y el de las rumberas.

Los intelectuales estaban conscientes de esta ventaja en el contexto de los mercados internacionales. El reconocido poeta Efraín Huerta comentó: “La industria mexicana del cine. Una señora industria mercedora de todos los respetos de todos los públicos, incluyendo entre éstos a los de Argentina, España y el sur de los Estados Unidos. [...] Nuestro cine va y viene, se cotiza alto. [...] Va y viene a América del Sur, a América Central, a las Antillas, a los Estados Unidos, a Europa” (4). La visión sobre el alcance de este segmento del entretenimiento, pero, simultáneamente, de la atención suscitada en todo el mundo y la actitud de deferencia hacia él, puesto que albergaba proyectos tanto de “artistas” como de “comerciantes”, parecería un argumento para distanciarlo del de Hollywood y respaldar la calidad de los filmes mexicanos como la razón real de su crecimiento.

Por otra parte, la necesidad de fortalecer la industria filmica detonó discusiones antagónicas, las cuales impactaron, por igual, tanto a las películas mexicanas como al entorno que las hacía posibles. El tema nodal era “lo mexicano”, ante la llegada de técnicos, directores y, por supuesto, intérpretes de muchos de los países del continente. Ese nacionalismo exacerbado, cuyos tintes xenofóbicos asomaron algunas veces, advertía en la explotación de la mexicanidad, la vía más lógica de la supervivencia del cine, una vez que terminara la Segunda Guerra Mundial. Y si la doctrina Monroe proclamaba “América para los americanos”, el influyente periodista Roberto Blanco Moheno asentaba, en 1943, “el cine mexicano debe pertenecer a los mexicanos” (cit. en García Riera 9). El debate tuvo una larga vida mediática, la misma de los años del conflicto armado. Por ejemplo, en 1945, el gerente de una de las

productoras más importantes, Films Mundiales, advertía con franqueza sobre la conveniencia de abrir las puertas a “nuestros hermanos de raza y de idioma”, a fin de convertir al mexicano en el “cine de América y en un futuro próximo el cine de la raza latina”. El propósito detrás de esta acción era “magnificar fuente de riqueza en nuestro suelo, [y] lo que es más importante una enorme fuerza moral y un formidable vehículo de propaganda de México en treinta países, que ocupan casi la mitad del mundo civilizado” (“México, capital del cine español” 10).

Ese mismo año, Ramón Peón, el prestigiado realizador cubano afincado en México, también intervino en la discusión (ésta detonada en la isla, acerca de si era relevante de dónde provenía el financiamiento para los rodajes): “Lo importante es que se hagan películas buenas, no importa con qué técnicos, qué artistas o qué productor”. Peón señaló la necesidad de aprovechar la experiencia de los mexicanos, en beneficio de los propios trabajadores de la cinematografía de la ínsula. Es decir, por encima del lugar de origen debía situarse el interés por impulsar a la industria en sí misma.

No todos pensaban igual, según se advierte en la publicidad de *Como tú, ninguna* (1947), la cual enfatizaba el origen de sus protagonistas: José Cebrián (“Del Cine Mexicano”), Ana María Lynch (“Del Cine Argentino”), Otto Sirgo (“Del Cine Cubano”) y América Imperio (“Vedette Continental”). Anunciada como una “película cubana” y “una realización impecable que dignifica a la industria cinematográfica cubana”, en realidad sólo fue filmada en la isla, su director, Roberto Ratti, era un argentino que vivió varias décadas en México, Cebrián no era mexicano sino argentino, y el único cubano relevante de la producción era Sirgo. Incluso el nombre de la casa productora, Ibero América Films S.A., es un indicio de la tendencia a aprovechar los imaginarios que ligaban la solidaridad entre los pueblos de habla hispana.³

Con agudeza, Francisco Peredo Castro observa la adhesión a las ideologías de cada periodo, a través de cómo van nombrándose las compañías productoras en México. El nacionalismo revolucionario dio pie a empresas como Azteca Film, Popocatépetl Film, Aztlán Films, Producciones Anáhuac, entre otras. En los años treinta, el nacionalismo cardenista influiría en designaciones del tipo de México Films, Producciones Nuestro México, Producciones Nacionales. En el periodo de nuestro interés, aparecerán Hispano Continental Films, Producciones Interamericanas, México Hispania Artis, por mencionar unas pocas. En Cuba, en los cuarenta, funcionaron como productoras, exhibidoras o distribuidoras, firmas como Continental Films, Latino Films, Ibero Films y uno de los cines “más modernos y lujosos del continente” era el “América”.

Se advierte, entonces, una suerte de desplazamiento en cuanto a la perspectiva de una coalición continental por una de corte más *ad hoc* con los

intereses de los grupos económicos latinoamericanos. Los discursos cinematográficos (los de los textos fílmicos y los vertidos en la ficción literaria y la prensa de la época) permiten entrever cómo el ideario nacionalista mexicano fue, por un lado, fácilmente traducible a las realidades que se iban construyendo en otros países; por el otro, lo suficientemente identificable, idiosincrásico, como para ser reconocido como una industria con un perfil propio. Por ejemplo, la adhesión de México a los Estados Unidos, al enviar al Escuadrón 201 en 1944 al frente bélico de la Segunda Guerra Mundial, reavivó las emociones nacionalistas, cuya exaltación no tardó en aparecer en películas tan bien recibidas como *Salón México* (1948).⁴

Tales sentimientos, sin embargo, serían matizados, al resurgir el mencionado “panlatinoamericanismo” como medio para seguir penetrando contundentemente en los demás países de habla hispana. Otros géneros, como el de las rumberas, allanarían los procesos de identificación en las vastas zonas de las costas caribeñas, al devolver a las pantallas de los lugares de origen ritmos musicales, movimientos corporales, números de baile, acentos regionales y prácticas culturales en general. Sus representantes salieron de la isla siendo prácticamente unas desconocidas; eran muy jovencitas y con estudios limitados (María Antonieta Pons, por ejemplo, se establece en México poco antes de cumplir 20 años y su primer filme, *Siboney* (1938) lo realiza a los 16. Pons, Amalia Aguilar y Ninón Sevilla reconocieron poseer un nivel educativo elemental y algunos cursos de danza clásica; Rosa Carmina admitió que “todo era natural”, antes de llegar al cine no tuvo ningún tipo de formación artística). Su éxito inmediato las devolvió a las pantallas cubanas con un estatus similar a quienes eran las intérpretes más admiradas de ese periodo: por supuesto, María Félix y Dolores del Río, pero también Isabela Corona, Andrea Palma, Gloria Marín (“De primera intención” 15). Asimiladas por el cine mexicano, éste las reintegra a los imaginarios de la Perla Antillana con ritmos modificados y bailes que fusionaban diferentes tradiciones, sin que esto despertara extrañeza alguna por parte de los espectadores. Posiblemente por desplegar sus “habituales referencias (muchas de ellas vividas en solares, salones de bailes populares y cabarets)” (Vega, et al 41).^{5,6}

La elocuencia de sus contoneos y la picardía de sus expresiones fueron un contrapunto al hieratismo de un cine mexicano previo, el de la década anterior, simbolizado en los rostros impávidos de los indígenas y continuado en gran parte de la plástica de Gabriel Figueroa, cuyo paisaje inmóvil podía leerse como la metáfora de la vida del campo, ajena al necesario progreso, augurio de los próximos tiempos políticos.⁷

Los discursos circulantes sobre México como la tierra prometida alentaron el arribo de un gran número de personas ligadas al cine, muchas de ellas provenientes de la Perla Antillana. Por un pasado hispánico común, el

cual aparecía, una y otra vez, en los argumentos de fraternidad entre ambos pueblos, debido a que aquél ofrecía tanto la posibilidad de una bonanza económica y un reconocimiento internacional, pero subterráneamente porque la población cubana aún recordaba el respaldo americano a la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933) y tenía presente la política pro-imperialista que prevalecía en esos momentos con Fulgencio Batista (1940-1944), México se erigía, dentro del imaginario de la isla, como una opción políticamente correcta e ideológicamente compatible frente a las tensiones encarnadas por el capitalismo y la frivolidad de Hollywood. Incursionar en el cine mexicano apuntaba hacia la formación de un frente “común”, solidario, junto con las posibilidades de desarrollar trayectorias cercanas a “lo propio”.

En contraste con la comedia ranchera y los melodramas nacionalistas, en los cuales las figuras femeninas debían representar a la novia virtuosa o a la madre inmaculada, los de las rumberas y las cabareteras se tornan un tanto cuanto problemáticos. En ellos, por primera vez las mujeres son las protagonistas indiscutibles; enseñan el cuerpo, lo contonean, lo usan tanto para la conquista como para la humillación masculina y no para la reproducción. La complejidad es plena, si se considera quiénes fueron las grandes artistas del género: Pons, Sevilla, Rosa Carmina, Aguilar; todas ellas, de origen cubano.⁸ Legitimarse como intérpretes (sublimando su rol de bailarinas y cantantes) y probar su calidad moral fueron la tónica reinante en sus entrevistas, una vez alcanzado el triunfo y decidido permanecer en las tierras del Anáhuac. Si tales enunciados actúan como un pasaporte de naturalización, al insistir en deslindar las controvertidas historias de sus filmes de sus experiencias en la vida real, las afirmaciones en torno de la generosidad del pueblo mexicano, el éxito basado en el tesón y la disolución de las disparidades culturales entre su tierra de origen y su patria adoptiva, se acoplarán con naturalidad a las ideas panlatinoamericanistas del momento.

No obstante, lejos de reconocer las singularidades de las diversas culturas de América Latina, como propusieron pensadores de la talla de Alfonso Reyes, de promover una “asimilación equilibrada de las simpatías y las diferencias”, el giro de tales discursos tendieron a achatarlas en su homogeneización o esencializarlas en sus otredades, con distintos fines (Castañón 200). En ambos casos, las representaciones que prevalecieron sobre la fraternidad entre los pueblos de América, entre 1942 y 1950 aproximadamente, fueron un instrumento eficaz para la conquista de un público más amplio y el triunfo de la comercialización de una cinematografía: la mexicana.

México y Cuba: Ilustración del “panlatinoamericanismo”

Pituka de Foronda y sus hermanos Rubén y Gustavo Rojo, Carmen

Montejo, María Antonieta Pons, Ramiro Gómez Kemp, René Cardona, J. J. Martínez Casado, Chela Castro, Blanquita Amaro, Lina Montes, Teté Casasuso, son algunos de los nombres de cubanos establecidos en México, “lugar de convención cinematográfica latinoamericana”, citados por Marta Elba en septiembre de 1944.⁹ A éstos debe añadirse el de las otras tres bailarinas, reinas indiscutibles del género de las rumberas, cuyo arribo suelo a azteca fue más o menos en esas fechas: Sevilla, Rosa Carmina y Aguilar, así como sumar el de un considerable número de músicos y compositores insertados plenamente en la industria fílmica mexicana como Kiko Mendive, Benny Moré y Dámaso Pérez Prado.¹⁰

En el artículo de Marta Elba late uno de los tópicos de mi interés: la validación de México como un epígono de Hollywood. Éste fue “fundado con los elementos emigrados de todas partes del mundo” y aquél ha abierto “sus brazos a cuantos extranjeros vienen a traer lo suyo para engrandecer la industria, y en el medio ambiente, se discute, se polemiza, se discurre entre hermanos de idioma” (30). La llegada de españoles, argentinos, puertorriqueños, costarricenses, venezolanos, colombianos y cubanos, sobre todo, fue “la manera más directa de retransmisión de sentimientos y de la manera de ver las cosas” (31). El título del texto, “Intercambio fílmico”, no refleja, sin embargo, la situación real insinuada por la propia actriz. Ella da cuenta de los mexicanos (Tito Guízar, José Mojica, Elvira Ríos) en el cine argentino, pero no apunta el que sólo ruedan en ese país y se regresan a su lugar de origen. En el caso de Cuba, alude a la cinta protagonizada por Carlos López “Chaflán” y desliza: “Los cubanos hacíamos las segundas y terceras partes” (30). En forma similar, Michael Chanan observa cómo operaba la industria mexicana, en su relación con la Perla del Caribe: “In the 1940’s and 1950’s, Cuban production efforts were dominated by the Mexican film industry in the form of coproduction using Mexican directors and stars” (86). Si el anterior alud de nombres ilustra a quienes desde los países mencionados llegaron a México para quedarse, no podía hablarse, entonces, de un verdadero intercambio fílmico en 1944, cuando se gozaba de “una situación privilegiada”: “sin competencia interna por la no concurrencia del cine argentino ni del español”, apuntó Álvaro Custodio (12-13).¹¹

La singularidad de esta interacción fue su carácter predominantemente unidireccional, pues si es indudable la influencia de la cultura cubana en México, éste la absorbió y la proyectó en su cine, con escaso crédito. “Vista desde México, no tiene el cubano la menor sensación de lejanía”, sostuvo el periodista cubano afincado en México, Leandro García, quien también expresó la sensación de “hallarse como en casa propia” (8-9).

La promoción de los nexos entre los países latinoamericanos, con México como epicentro, formó parte del discurso imperante en las postrimerías

de la Segunda Guerra Mundial. Ante un posible fortalecimiento de las ideas socialistas, se articuló de múltiples maneras un frente para demonizarlas, disolverlas o usarlas para otros fines. Un caso bastante elocuente fue el uso de estrategias instrumentadas para vincular a las dos naciones de nuestro interés. Basta escuchar la opinión de García: “Cuba y México, en la práctica del más auténtico panamericanismo y desde fecha anterior, inclusive, al despliegue de la gran cruzada por la unión de los pueblos libres de América, representan una unidad tan ejemplar como indivisible” (8-9). El campo semántico giraba en torno de Latinoamérica como un mismo cuerpo, cuyos miembros eran igualmente valiosos, o bien, parte de una misma familia, unida por los sagrados vínculos de la sangre:

Si siempre, en todas las épocas de nuestra historia, entre México y Cuba ha existido una estrecha amistad, ahora estos lazos se hacen día a día más sólidos y nuestros dos pueblos llegan a confundirse en uno solo. En el medio teatral y cinematográfico dentro del cual actuamos, las diferencias de nacionalidad han desaparecido desde hace mucho. (“Fraternidad México-Cubana” 25)

Los espectadores mexicanos, en cambio, mantuvieron en la memoria la procedencia de los intérpretes. En su breve remembranza de las rumberas como sus educadoras sentimentales, el reconocido pintor José Luis Cuevas la menciona en varias ocasiones: “sentimos después de todo a las rumberas cubanas, porque nos son más exóticas: son extranjeras”; “Amalia Aguilar, siendo extranjera, fue accesible porque era la más cómica de todas ellas” (17-19). Cuevas emparenta el sentido de lo foráneo, del origen cubano, con una diferencia basada en lo primitivo. En su elogio a Ninón Sevilla, asegura: “sus movimientos un tanto simiescos la hacen excepcional” y al describir a su coterránea Aguilar afirma: “Tenía algo de simiesco, como Ninón Sevilla, pero en cómico” (17-18). Cuevas reconoce la influencia ejercida por estas artistas en su vida personal tanto como en el despertar sexual de toda su generación. Su remembranza las caracteriza como distintas (no son Meche Barba, “accesible”, posible de imaginar como “la mesera que nos servía el café”); son las “otras”, no obstante su esfuerzo en retratarse con el traje de chinas poblanas, con el sombrero charro o admitirse devotas de la Virgen Morena.¹² El pintor configura, por lo tanto, a un México “normal” frente al exotismo de las cubanas; es una nación lejana a ese salvajismo animal y, por supuesto, a cualquier indicio de la cultura africana.

El discurso sobre la fraternidad entre México y Cuba también diluye las reservas experimentadas hacia el cine mexicano, apenas un lustro antes o las palabras de “los señores empresarios de Cuba [que] decían ‘si es película

mexicana, no nos interesa” (“Octavio Gómez Castro y Continental Films” 34). Aseveración ratificada en el siguiente argumento, inserto en un anuncio de la compañía Dadá-Dazasco y “Productores y distribuidores asociados” de La Habana: “Juan F. Berndes. Importador pionero de las películas mexicanas en Cuba, desde su vacilante inicio hasta su decisiva imposición en el mercado latino”. Las modificaciones experimentadas sobre el cine de ese país aportan luces sobre cómo influyó en la opinión pública el discurso panlatinoamericanista: desde su conversión en el crisol cinematográfico en español hasta la naturalización de su “imposición” en los gustos cinematográficos.

Aunque el tema de la fraternidad continental era promovido por el gobierno estadounidense, sus hombres de negocios sólo cedieron parcialmente a las peticiones de apoyar, entre todas las industrias fílmicas, a la mexicana. Todavía, a mediados de 1942, los gerentes de dos productoras (Gregorio Walenstein de Filmadora Mexicana y Gonzalo Elvira de Iracheta y Elvira), denunciaban que “Empresas Unidas”, cuyo capital era fundamentalmente estadounidense y controlaba los cines de estreno en la isla, no permitía la exhibición de cintas que no fueran norteamericanas.¹³ No obstante, consideraban que la aceptación hacia las películas mexicanas era ya “absolutamente franca” (Clar 12).

Mientras que entre 1938 y 1940 *Cinema Reporter* registra la deficiente recepción y descenso en popularidad de las películas mexicanas (con honrosas excepciones como *Allá en el Rancho Grande* (1936)), en líneas generales, el cine argentino tuvo una mayor penetración durante esos años. Al mismo tiempo, la disputa de la supremacía entre las producciones argentinas y cubanas había opacado sus consecuencias en el desarrollo de otras cinematografías, la cubana entre ellas. El reproche late en la crónica que Manuel Méndez, presidente de Compañía Cinematográfica Cubana, pergeña sobre el negocio fundado por su padre. Concebida como productora (primero del que fuera el afamado noticiario nacional CMQ y luego de largometrajes), no pudo sostenerse ante la “falta de elementos técnicos preparados”, y los estudios permanecieron largos años sin funcionar. Para salvar la compañía, en 1942 deciden distribuir “películas argentinas y españolas, estando siempre atentos a la producción mexicana”. El orden de su enumeración revela el ritmo imperante, liderado hasta ese año por los gauchos.

México, la magia y el sueño: Una deuda de gratitud

En la década de los cuarenta, la industria fílmica mexicana encarna la posibilidad de que quien persevera salga de la nada y triunfe internacionalmente. Se convierte en la otra cara de Hollywood al capitalizar los múltiples factores que fortalecieron su industria y uno de los más importantes, sin duda, fue el

del panamericanismo. La difusión de sus filmes por todo el continente, de manera indirecta, contribuyó a cincelar una imagen de bonanza económica y paz social. Se le vio como respetuoso de sus tradiciones y heredero de una incommensurable riqueza cultural. En síntesis, en él se reconocía el rostro del progreso y el futuro anhelado, a pesar (o tal vez por eso mismo) de ser éste tan semejante a los patrones de la modernidad estadounidense. En la medida en la que fue arribando un gran número de extranjeros, ligados a las manifestaciones artísticas más diversas, fueron introduciéndose también otros imaginarios, como el cosmopolitismo y la posición vanguardista del país, en el frente cultural. El impacto, en lo que a las otras cinematografías se refiere, se vio en un corto lapso al emigrar a la nueva meca del cine de habla española y de la mano de sus representantes más connotados, nuevas generaciones ávidas de estabilidad, fama o fortuna.

El discurso que permeó en las intérpretes cubanas, en cuanto a su decisión de marchar a México, es sorprendentemente semejante y, al mismo tiempo, revela giros particulares, en función de sus experiencias. En todos los casos, sin embargo, es posible identificar una tensión entre el punto de partida y el de llegada, un deseo de negociar —ante sí mismas y con la conciencia de estar pronunciándose públicamente— los afectos entre su patria de origen y la que han comenzado a adoptar. El deseo de asimilación emerge con la recurrencia de comentarios que subrayan las prácticas culturales comunes, cuyo efecto es el desvanecimiento del sentido de encontrarse en otro espacio; con la descripción de los sentimientos que afloran y las invaden, el trabajo incesante, las nuevas experiencias y amistades, aminoran la nostalgia.

Escuchemos a Carmen Montejo, quien a principios de los cuarenta declaró a un periodista en La Habana: “Me voy”, me dijo, “a la Meca del cine hablado en español: voy a conquistar un puesto en la pantalla”. Realmente me pareció descabellado eso de irse a un país desconocido a conquistar un puesto preferente entre las filas interminables de actores cinematográficos” (Arias 10-11). El reportero concluye valorando el triunfo de Montejo, gracias a su “tesón y su fe en sí misma”, sólo a catorce meses de habérselo propuesto. Más de medio siglo después, la actriz ratifica la historia que propone al país azteca como equivalente de la tierra prometida mediante una carta que le dirige a su madre ya difunta: “No me equivoqué cuando decidí, junto a ti y a mi hermano, que nos fuéramos de esa bella tierra cubana y viniéramos a este hermoso y mágico México donde, los tres, pudimos llevar adelante nuestras vidas” (Montejo 6). Notemos cómo adjetiva positivamente a ambos países en relación con su atractivo. Cuba es bello y México, hermoso. Pero éste también es mágico. La mitificación emerge: se le ratifica tanto por ser un lugar en donde se logra lo deseado por un esfuerzo personal como por sus características indefinibles. La “magia” a la que Montejo se refiere reitera la condición

de un espacio en donde todo puede suceder, siempre y cuando intervenga la voluntad del ser humano, la disposición al trabajo perseverante. Desvanece, así, el sentido “herético” y subversivo del término, al eliminar cualquier connotación de índole afrocubana, en donde la “magia” implica participaciones sobrenaturales, resultados inexplicables, fuerzas originadas en un más allá.

En cuanto a Pons, las declaraciones sobre su relación con su tierra adoptiva emergen más o menos tardíamente. Si a principios de la década que nos ocupa no encuentra competencia, ni en el género que la consagra, ni en los centros nocturnos que abarrota, la situación cambia con la llegada de otras coterráneas como Aguilar, Rosa Carmina y Sevilla. Separada de Juan Orol en 1945, un par de años más tarde se une sentimentalmente al productor, director y actor de origen español, Ramón Pereda, quien toma las riendas de su carrera profesional. Tal vez a él se deba la aparición reiterada de expresiones de que “todo su éxito se lo debía a México” (Palacio 13), afirmarse como “nacida en Cuba, pero ‘hecha en México’” (Riera 20) o explicaciones enfáticas como: “México es mi segunda patria, a la que amo entrañablemente, aquí me he hecho artista, aquí he sabido de aplausos y de éxitos, todos los intereses de mi vida están encerrados en esta linda tierra” (Moirón 10). Las declaraciones de Pons son ambivalentes, en cuanto a no negar su origen, aunque acepte que México concentra lo más importante para ella. De hecho, una vez terminada su carrera histriónica en 1965, no cambió su lugar de residencia y falleció en Cuernavaca, en agosto de 2004.

Amalia Aguilar, quien llegó en 1944 buscando consumir sus sueños de éxito, debió esperar un poco más antes de que esto fuera posible, pues tuvo que dar un rodeo geográfico antes de alcanzar el estrellato en él. Primero fue a Panamá, donde vivió su primera pesadilla, al darse cuenta de que la promesa de convertirla en una bailarina de fama internacional era un engaño: “se trataba de un lugar de mala muerte donde se reunían los marineros para solicitar el servicio de las féminas” (Ríos 40). Las mieles del éxito las saborea en suelo azteca, primero con sus presentaciones en el centro nocturno Sans Souci, después en el prestigiado teatro Lírico. Menos de veinte años más tarde, al morir su único marido en un accidente de aviación, en Ecuador vuelve a ser víctima de un fraude. La actriz habla de la tentación de volver a la farándula (se había retirado en 1955) para satisfacer las necesidades económicas de sus hijos, aún pequeños; “firma un contrato, y el ‘productor’ no le cumple ni la deja que trabaje en otro lado, además de acosarla sexualmente” (Camarena, “Una bailarina energética” 43). Decide “radicar definitivamente en México”, el país en donde nacieron sus hijos: “¡todos mexicanos!, porque aunque viví durante un tiempo en Perú, país de mi esposo, siempre parí en México” (ibid). En noviembre de 1987, se nacionalizó mexicana.

Las historias personales de Aguilar, contadas a distintos periodistas en

momentos diversos de su vida, tienden a proponer a esa tierra como el ámbito en donde alcanza el reconocimiento y, por ello, la convierte en su patria. Lo es por sus condiciones de fungir como el refugio, el hogar protector, la coraza que frena las decepciones. En Cuba no encuentra las condiciones propicias para la cristalización de las fantasías de su niñez, las de la gloria artística. En Panamá y Ecuador, en tiempos distintos, sufre chascos. Es México, en cambio, la patria natural de sus vástagos y la que ella elige como la propia, cuatro décadas más tarde de su arribo a ella.

Ninón Sevilla, en 1947, debido al éxito de *Pecadora*, declaró: “Realmente ha sido todo tan rápido, tan sin tropiezo, que todavía lo creo un sueño” (“Ninón Sevilla” 29). Si bien ya había comenzado su carrera en Cuba, “México fue quien realmente la descubrió lanzándola al Séptimo Arte” (“Ninón Sevilla” 28). En el artículo de Camarena “A México le debo todo lo que soy”, declara: “aquí me hice mujer, aquí maduré y, por lo tanto, lo considero mi segunda patria” (56). Las cuasi niñas que abandonan Cuba, dejan ahí los recuerdos de su infancia y, en cambio, se hacen mujeres en un nuevo espacio: éste les permite crecer. Evidentemente, palpita en estas formulaciones las características de un lugar con progreso económico y, a la par, uno que “sabe ver”, identifica el talento y pule los diamantes en bruto. Ninón añade un factor extra en los relatos sobre su vida: la ayuda económica que todo el tiempo le prodigó a su familia, residente en La Habana. Se asumía “casi” como la mamá de su tía paralítica. Gracias a la sonrisa de la fortuna mexicana, la protagonista de *Aventurera* (1949) puede apoyar a quienes permanecieron en un sitio en donde la bonanza era menos posible.

El tesón de la protagonista de *María la O* (1948) es la clave para arribar a buen puerto: “El éxito es eso, al fin y al cabo; la coronación de un trayecto árido; el trofeo a la resistencia en el combate a la vida. Issa Morante puede cantar victoria. Ha llegado a ese peldaño de la seguridad y la confianza” (Fombellida, “Issa” 10-11). El último de los atributos que deseamos subrayar es del esfuerzo perseverante, a la manera de los pioneros, esos primeros pobladores del Oeste popularizados por los *westerns*, quienes se apropian de un territorio sólo después de haber librado duras batallas. Ninón recalcaría: “Mis bases en la actuación fueron de lucha, entrega y amor a mi profesión” (Camarena, “A México” 56). El empeño por brindar lo mejor de ellas, por declararse insatisfechas de sus logros y, por ello, querer dar siempre algo más, ser mejores, prepararse, expresa una deuda no saldada, sin importar el número de filmes que hubieran realizado.¹⁴

Es evidente, pues, el hecho de que México reemplaza el mito del sueño americano y del *self-made man (woman)*, en estos casos). Los testimonios de las intérpretes cubanas (rumberas o no) hablan de la manera cómo su otredad es puesta en suspenso, en la medida en la que pueden desvanecer las diferencias

más tajantes y, al mismo tiempo, conservar aquellos rasgos que permitieran imaginar a México como un país de puertas abiertas, puente hacia el resto de las culturas de Latinoamérica. En ese lapso, su cinematografía ofrece un viso de competencia a la de Hollywood, como centro legitimador de ideas y aspiraciones. Sin identificar con claridad si las propuestas de las películas mexicanas difieren apenas de las estadounidenses, la ilusión vivida durante poco más de un lustro de contar con un protagonista y no con un ciudadano de segunda, favoreció que el espectador latinoamericano abrazara un cine en el que se sentía representado y, por lo tanto, parte de un diálogo, en pie de igualdad, en el concierto del pensamiento americano.

NOTAS

1. Tal vez de una manera menos marcada que con el estereotipo del español residente en tierras mexicanas (el cantinero, el comerciante, el dueño de la tienda de abarrotes), la representación del estadounidense en el cine mexicano también presentó matices de simpleza, de carencia de creatividad, de escasa inteligencia. En forma contrapuesta, se le dibuja como un depredador, como alguien que desea sacar ventaja de las situaciones. En este sentido, resulta interesante el personaje que introduce Alejandro Galindo en *Konga Roja* (1943), cuya ingenuidad resulta ser sólo aparente (“Ese gringo sabe tanto español como nosotros, pero se hace penco cuando le conviene”, comenta uno de los personajes del filme, refiriéndose a Powell, responsable gringo de una compañía bananera, en el ficticio Puerto Largo de la costa del golfo). García Riera, en su reseña sobre el filme, infirió que “la situación de guerra mundial no hizo escandaloso que Pedro Armendáriz interpretara a un servidor de una compañía norteamericana y pronunciara muy a lo gringo el nombre de la Star Fruit Company” (35-36).

2. Megan Feeney sostiene que los críticos cinematográficos de la isla desempeñaron un importante papel en la conciencia ciudadana que cristalizó en la Revolución de 1959. La ambivalencia de su perspectiva, en relación con el cine de Hollywood, permitió recuperar aquellos filmes que enaltecieron los ideales libertarios y, al mismo tiempo, criticar severamente los productos y las prácticas de la modernidad capitalista (321-339).

3. A partir de 1943 se detecta la tendencia, en los carteles promotores de los filmes latinoamericanos, a subrayar de dónde provienen sus intérpretes así como a exaltarlos, en un contexto internacional. Tomemos el caso de *El rey se divierte* (Fernando de Fuentes, 1944), en el que poco importa el hecho de que sea una adaptación de una comedia de Víctor Hugo y, en cambio, Fernando Soler es “Máximo actor de habla española” y Sara Guasch es “sensacional y bella actriz chilena, contratada expresamente”. Lo europeo y sus aportaciones desaparecen y, en cambio, se destaca lo iberoamericano.

4. A semejanza de las historias de las bailarinas de cabaret, Emilio Fernández desplaza sus tramas del campo a la ciudad, prácticamente en los mismos años. Joanne Hershfield analiza las figuras de los representantes del Estado que aparecen en el filme (Roberto, el militar de la clase alta y Lupe, el policía, “hijo del pueblo”), como los lados “buenos” del machismo impregnado en este filme de “El Indio” (91-102). En lo particular, me interesa resaltar la exaltación patriótica que recorre toda la película. Especialmente, la referencia al Escuadrón 201, uno de cuyos miembros (Roberto) desposará a la joven e inocente Beatriz, hermana de la prostituta Mercedes.

5. Sevilla cuenta cómo su primer director, José Díaz Morales, le pedía que bailara “algo tropical”, sin poderle indicar exactamente qué ritmo deseaba. Para él, toda la música caribeña era semejante.

6. Equivalentes a las vecindades mexicanas.

7. Dice Carlos Monsiváis: “En estos falsos años formativos la imagen es tan estática como la concepción general del cine, no arte sino comercio” (1519). Se refiere, sobre todo, al triunfo de la comedia ranchera y con éste, al refrendo de la moral porfiriana y de la derecha política; el trazo de “una nación requerida por la burguesía” (1521).

8. Meche Barba fue la única mexicana (aunque nacida en Nueva York), parte de esta constelación. Debo precisar, no obstante, que también incurrieron muchas más, con mayor o menor fortuna (la también cubana Mary Esquivel, Yadira Jiménez —a quien se le atribuían las nacionalidades más diversas: cubana, panameña, colombiana, costarricense—; la estadounidense Yolanda Montes “Tongolele”) y hubo quienes sólo rodaron uno o dos títulos con las características del género como Silvia Pinal, Lina Prado y Ana Luisa Peluffo.

9. Protagonista del filme cubano *La que se murió de amor* (Jean Ángel, 1942), desafortunado tanto para la crítica como para la taquilla, Marta Elba Fombellida llegó a México en el mismo periodo en el que arribaron varios de sus compatriotas como intérpretes de otros lares: Chile, Argentina y España, principalmente. Alternó un regular desempeño en el cine mexicano con sus artículos periodísticos, en los cuales habló en varias ocasiones de un sentimiento de pertenencia a la “colonia fílmica en nuestro idioma”, a los vínculos fraternales desarrollados por México con otras naciones de habla hispana, gracias a su cine, un “poderoso imán”, y a los beneficios mutuos recibidos por esa suerte de intercambio (Fombellida 29-31).

10. Los lazos entre la comunidad artística cubana en México aparecen por todas partes: si bien Mendive ya tenía cierto nombre en la vida nocturna de la capital (a donde llegó en 1941), es María Antonieta Pons quien lo invita a ingresar al medio cinematográfico. A su vez, Kilo le facilita la llegada de la isla a Pérez Prado, en 1948, y participa en la musicalización de *Coqueta*, protagonizada

por Ninón Sevilla (Cortés 96-99). En esta ciudad se reencontraría con otro viejo conocido, el cantante Orlando Guerra, “Cascarita”. Por su parte, Benny Moré arriba en 1945 con el Trío Matamoros. Lo que sería una breve gira se convierte en una estancia de un lustro, lapso en el que contrae nupcias con una mexicana. El dueto musical que forma con Dámaso Pérez Prado les confiere el título de “el príncipe” y “el rey del mambo”, respectivamente. Regresa a La Habana, definitivamente, en 1950. Años más tarde, en 1959, contratado por la disquera Orfeón, se establecería en el Distrito Federal, Celio González, un cantante de gran fama, debido a su papel como vocalista de la prestigiada La Sonora Matancera (Galindo Ulloa 88). Sevilla admite no haber sido nunca amiga de Pons y sí, en cambio, haber tenido relaciones duraderas con las otras rumberas (Barba, Aguilar, Rosa Carmina) (“A México” 59).

11. De origen español, Custodio había “trasladado definitivamente” su domicilio de La Habana a México, en el momento en el que escribe las líneas anteriores, en un franco artículo (“mi opinión personal y descarnada”) titulado “Lo que le falta y lo que le sobra al cine mexicano”. Él se convertiría en uno de los principales guionistas del cine de rumberas, haciendo mancuerna con el director Alberto Gout, en títulos tan sobresalientes como *Aventurera* (1949) y *Sensualidad* (1950). Por otro lado, la rivalidad con el cine argentino también fue diluyéndose y comenzó a sustituirse con los motivos discursivos de la hermandad latinoamericana, según dan fe las revistas de espectáculos de ambos lares.

12. En una de sus portadas de 1948, *Cinema Reporter* muestra a María Antonieta con una blusa corta (un *bustier*) florida con mangas cortas de arandelas; clara estilización de una vestimenta asociada con el trópico. Percepción reforzada por el sinnúmero de pulseras coloridas en ambas muñecas. La cabeza es coronada por un sombrero charro y la alusión a la “mexicanidad” es completada por los grandes aretes, con un diseño de inspiración del arte indígena. Pons relataba su devoción hacia la virgen de Guadalupe, a la cual no renunciaba al viajar: la “imagen de ‘Mamy Lupe’” la acompañaba (Moirón 10). Ninón también fue fotografiada con atuendos vinculados a la identidad mexicana. Llama la atención su predilección por el traje charro masculino, la cual es compatible con el escándalo suscitado en esa época al usar trajes varoniles de corte sastre: “fui innovadora. Fui la primera mujer que se puso pantalones, ¡nadie los usaba!” (Camarena, “A México” 59).

13. María Eulalia Douglas documenta la práctica de reservar los cines de estreno a la exhibición de películas estadounidenses y algunas europeas: “las habladas en español sólo contaban con el cine Peyret, de estreno, y los llamados cines de barrio, para sus productos” (67).

14. En 1948, Pons había protagonizado cerca de 20 cintas, entre las cuales se contaban las más exitosas de su trayectoria. Con todo, en un intento por

hacer resurgir una carrera que comenzaba a agostarse, vuelve a echar mano de la idea de la deuda pendiente: “tengo confianza en que llegará el momento en que verdaderamente pueda decir que estoy brindando al público algo de lo mucho que yo quiero darle” (Moirón 10).

OBRAS CITADAS

- Arias, Gaspar. “Carmen Montejó, una actriz que surge.” *Cinema Reporter* n.d. 1944: 10-11.
- Camarena, Amelia. “A México le debo todo lo que soy.” *Somos: Las rumberas del cine mexicano* Nov. 1999: 56-60.
- . “Una bailarina energética.” *Somos: Las rumberas del cine mexicano* Nov. 1999: 42-45.
- Castañón, Adolfo. “Las ideas sobre el latinoamericanismo en América Latina.” *Crítica y literatura: América Latina sin fronteras*. Coord. Olbeth Hansberg y Julio Ortega. México, D.F.: UNAM, 2005. 189-208.
- Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2004.
- Clar, Rosendo. “Nuestro mercado en Cuba.” *Cinema Reporter* Jul. 1942: 12-13.
- Como tú, ninguna*. Dir. Roberto Ratti. Perf. José Cebrían, Ana María Lynch. Ibero América Films S.A., 1947. Film.
- Cortés, Ana María. “Cara e’foca y otros demonios.” *Somos: Las rumberas del cine mexicano* Nov. 1999: 96-99.
- Cuevas, José Luis. “El cine de rumberas y José Luis Cuevas.” *Las reinas del trópico*. Ed. Fernando Muñoz Castillo. México: Grupo Azabache Editorial, 1993. 17-19.
- Custodio, Álvaro. “Lo que le falta y lo que le sobra al cine mexicano.” *Cinema Reporter* Nov. 10 1944: 12-13.
- “De primera intención.” *Cinema Reporter* Jun. 24 1944: 15.
- Douglas, María Eulalia. *La tienda negra: El cine en Cuba (1897-1990)*. La Habana: Cinemateca de Cuba, 1996.
- Feeney, Megan. “Enseñándolos a ver: Hollywood in Havana and the Birth of a Critical Practice, 1897-1933.” *Journal of Latin American Cultural Studies* 15.3 (2006): 321-339.
- Fombellida, Marta Elba. “Intercambio fílmico.” *Cinema Reporter* Sept. 16 1944: 29-31.
- . “Issa (María la O) y el tesón de una mujer.” *Cinema Reporter* n.d. 1948: 10-11.
- “Fraternidad México-Cubana.” *Cinema Reporter* Ago. 26 1944: 25.
- González, Celio. Entrevista por Javier Galindo Ulloa. “Nadie interpreta el bolero, la rumba y el guanguancó como yo.” *Tierra Adentro: Vereda Tropical* 143-144 (2006-2007): 87-89.
- García, Leandro. “México y Cuba: Fraternalidad, santa palabra.” *Cinema Reporter* Nov. 10 1944: 8-9.

- García Riera, Emilio. "1943. El gran año." *Historia documental del cine mexicano*. Vol. III. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1993. 6-13, 34-36.
- Hershfield, Joanne. *Mexican Cinema: Mexican Woman*. 1940-1950. 2a ed. Tucson: U of Arizona P, 2005.
- Huerta, Efraín. "El cine mexicano ayer, hoy y pasado mañana." *Cinema Reporter* Dic. 30 1944: 4.
- "México, capital del cine en español." *Cinema Reporter* Jun. 30 1945: 10-11.
- "México en pie de guerra." *Exordio: La Segunda Guerra Mundial (1939-1945)*. 9 Jul. 2004. Web. 12 Marzo 2009. <<http://www.exordio.com/1939-1945/paises/Latinoamerica/mexico.html>>.
- Meyer, Lorenzo. "La encrucijada." *Historia General de México*. 3a ed. Vol. II. México: Colegio de México, 1981. 1273-1355.
- Moirón, Sara. "Siento mis bailes." *Cinema Reporter* Nov. 13 1948: 3-10.
- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX: El cine nacional." *Historia General de México*. 3a ed. Vol. II. México: Colegio de México, 1981. 1506-1530.
- Montejo, Carmen. "Carta a mi madre." *Somos: Carmen Montejo*. Mayo 1999: 6.
- "Ninón Sevilla. La sensación cubana!" *Cinema Reporter* Oct. 1947: 28-29.
- "Octavio Gómez Castro y Continental Films." *Cinema Reporter* Dic. 27 1946: 34.
- Palacio, Gonzalo de. "María Antonieta Pons causó gran sensación en Nueva York, en su primera presentación." *Cinema Reporter* Nov. 27 1948: 13-15.
- Peón, Ramón. "Qué mal se reinicia la industria cubana." *Cinema Reporter* Mayo 5 1945: N.pag.
- Peredo Castro, Francisco. *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada*. México: CISAN, UNAM, 2004.
- Reyes, Alfonso. "Notas sobre la inteligencia americana." *Obras completas*. Vol. XI. México: FCE, 1960. 82-90.
- Riera, Enrique. "Correo de Madrid." *Cinema Reporter* Ene. 1948: 20-21.
- Ríos, Lorena. "Amalia Aguilar." *Somos: Las rumberas del cine mexicano* Nov. 1999: 40-41.
- "Rumberas Pecadoras Aventureras y otras Víctimas del Pecado." *Somos*. Ed. especial Jun. 1995: 44-51.
- Vega, Sara, et al. *Historia de un gran amor: Relaciones cinematográficas entre Cuba y México*. 1897-2005. México: ICAIC, Universidad de Guadalajara, 2007.