



01056

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

REPRESENTACIONES DE "LO CUBANO" EN LOS
ESCENARIOS CULTURALES DE LA CIUDAD DE MEXICO,
1920 - 1950

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRIA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS (HISTORIA)

P R E S E N T A :

GABRIELA PULIDO LLANO

ASESOR: DR. RICARDO PEREZ MONTFORT



MEXICO, D. F.

AGOSTO DE 2005

m 345.732



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi Peter y
nuestro "mar"

A mis niños,
Juan Ramón, Roberto, Pamela, Diego y Ana Sofía

Es necesario que un lugar llegue a ser un paisaje interior para que la imaginación empiece a habitar ese lugar, a hacer de él su teatro.

Ermitaño en París,
Italo Calvino

Lo que no está resuelto viene a buscar solución en las palabras.

Preguntas,
Jaime Moreno Villarreal

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: GABRIELA PUERTO LLANO

FECHA: 22 JUNIO 2005

FIRMA: gabpu llano

Agradecimientos

Agradezco a la UNAM por los apoyos económicos que me otorgó con las becas de la DGEY y la DGAPA (siendo de esta última, artífice entusiasta, la Dra. Eugenia Meyer) y, por supuesto, por todo lo que no es cuantificable. Al Instituto Mora debo el generoso espacio de trabajo que tuve durante años y la gran cantidad de recursos que me permitieron armar este trabajo desde sus inicios hasta las versiones preliminares. Mi deuda con la gente del Morita es muy grande y mi cariño, desde luego, entrañable. A la DEH del INAH debo la acogida calurosa y la tranquilidad que me han permitido ponerle punto final/inicial a estas líneas. En particular, por el interés genuino y las valiosísimas sugerencias, gracias a Delia Salazar, Mónica Palma, Dolores Plá y Magdalena Ordóñez.

A mi maestro, el Dr. Ricardo Pérez Montfort, por la creatividad que despliega cuando enseña. Por la paciencia, la agudeza y el sentido del humor con que leyó cada una de las versiones de esta tesis. Por la generosidad con la que compartió conmigo los cientos de libros, artículos, grabaciones, joyas inesperadas (espero que no haya quedado algún hueco en sus estantes y gavetas) y sus ideas. Un gracias que no cabe, desde luego, aquí.

Al Dr. Pablo Yankelevich, la Dra. Felicitas López Portillo, el Dr. Ignacio Sosa y el Dr. Enrique Camacho, por la lectura cuidadosa y crítica del trabajo, por sus comentarios y sugerencias, que llenaron de preguntas y nuevas ideas las páginas no escritas de este texto.

A Pedro Salmerón Sanginés, parafraseándolo, "compañero de andantes caballerías", por las historias de ayer, las de hoy, todas las que vienen. Porque estuviste siempre y era a ti a quien escuché hace años en una conversación con el mar.

A mis papás, Mari y Medardo, y mis hermanos, Roberto, Nancy, Refugio, Cristina y Jorge por haber compartido conmigo sus espacios cotidianos, sus viajes, sus sueños, que me han hecho ir y venir, una y otra vez, del Bajío a la capital, con la pila recargada.

A mi hermanita Cristina, por cada una de sus palabras matutinas y vespertinas durante los cuatro años en que estuvimos trepadas en la montaña rusa. Por compartir una y mil veces, anclada a la silla, a las "rumberas" y tolerar mis muy frecuentes neurosis.

A Donají Morales, mi Doneta y Araceli Murillo, mi güerita, por su asombrosa capacidad de dar. Ambas saben que han sido mis cómplices en el mejor de los caminos posibles, nuestra amistad.

A Martha Pérez, mi queridísima Maty O'Gorman, ya lo dije una vez: "mi rumbera favorita". Gracias por estar desde el principio y ser mi estrella.

A Rodrigo Díaz Maldonado, el único güerito y a Pablo Luis Rendón Garrido, mi Pablito, dos de mis más profundos afectos, por ser los mejores y más divertidos inconformes.

A Adriana Segovia, mi más profundo agradecimiento porque literalmente me "rescató".

A mi manito, Alejandro de la Torre, por la tolerancia que ha tenido siempre que irrumpo en su rutina para charlar de éste y muchos otros asuntos.

A Pachuco y Rufito, mis dos negros amores.

Índice

Introducción	3
EL TRÓPICO y LA IMAGINACIÓN	3
PRIMERA PARTE	
CUANDO EL CARIBE VUELVE A LA HABANA, 1920-1950	12
Capítulo 1 LAS NACIONES CUBANAS: UN BREVE PREÁMBULO	13
La Habana, capital insular	17
Población extranjera en la urbe habanera	22
Capítulo 2 ESCRITURA Y MEDIOS: ARTÍFICES DE "LO CUBANO"	27
Alejo Carpentier y "lo cubano"	28
Nicolás Guillén y la cubanidad	37
Fernando Ortiz y una utopía: la "desracialización"	49
Capítulo 3 ESTEREOTIPOS Y SÍMBOLOS MULTIPLICADOS EN EL TEATRO POPULAR CUBANO, 1890-1930	57
El teatro bufo y los tipos populares	60
Recorrido por los textos del teatro bufo	70
"Los Cheverones" de José Barreiro, 1890	70
"Don Centén", obra anónima, 1896	75
"Los hijos de Talía o bufos de fin de siglo" de Benjamín Sánchez Maldonado, 1896	78
"La casita criolla" de Federico Villoch, 1912	82
"La isla de las cotorras" de Federico Villoch, 1923	87
Capítulo 4 LOS MEDIOS: APROPIACIÓN Y PROYECCIÓN DE LOS ESTEREOTIPOS CUBANOS, 1920-1950	91
La Habana, también capital musical	93
La radio cubana: proyección de los estereotipos nacionales	95
SEGUNDA PARTE	
TRÁNSITO DE LOS ESTEREOTIPOS CUBANOS A MÉXICO	103
Capítulo 1 LOS CUBANOS Y SUS ESTEREOTIPOS RUMBO A LA CAPITAL MEXICANA	104
Un teatro para el trópico cubano	106
Itinerarios musicales	113
La ciudad de México: otro puerto para Cuba	121
Salones de baile y músicos: breve anecdotario cubano	127
Memoria del mambo	140
Capítulo 2 UNA NUEVA SÍNTESIS DE "LO CUBANO"	148
Experiencias de las rumberas: cine y otros escenarios	150
"Lo cubano" desde México: una asimilación cultural	162
Mulatas y negros en escena	165
"Alma mulata", <i>La reina del trópico</i> (1945)	167

Recursos escénicos cubanos en <i>Angelitos negros</i> (1948)	-----	173
Una asimilación estética: <i>Calabacitas tiernas</i> (1948) y <i>Una estrella y dos estrellados</i> (1959)	-----	178
"Lo tropical" y "lo negro" en el celuloide	-----	186
La rumba porteña: <i>Konga Roja</i> (1943)	-----	191
El trópico ecléctico: <i>Aventurera</i> (1948)	-----	197
Ideal del trópico: forma y contenido	-----	202
Palabras finales: REPRESENTACIONES DE "LO CUBANO" EN MÉXICO	-----	205
Apéndice iconográfico	-----	212
Fuentes	-----	217

Introducción

EL TRÓPICO Y LA IMAGINACIÓN

En el presente trabajo ahondamos en la construcción de los estereotipos de la mulata y el negro, la rumbera y el bongocero, en la cultura cubana, y su asimilación al contexto de la cultura popular mexicana durante la primera mitad del siglo XX. La mulata que cubre y descubre muslos, cintura y pecho, en el movimiento de los olanes que enmarcan su vestido y el negro que la acompaña, ya sea con un son, una rumba, conga o samba, en ese momento salvaje y erótico, han sido dos de los principales embajadores de la cultura afroantillana contemporánea. Ambos se complementan en una dualidad simbólica que transitará por las crónicas de viaje, del siglo XVII al XX; la novela costumbrista y las referencias visuales, en la plástica, así como en postales y fotografías, desde el siglo XIX; los centros nocturnos, los escenarios radiofónicos, teatrales y cinematográficos, en otros países además de México, a lo largo del siglo XX. Sin duda, han sido los cubanos y brasileños quienes consiguieron, en mayor medida, integrar estos dos estereotipos en una iconografía que se proyectó en las historias culturales del continente americano y el europeo, con la ayuda y apropiación, por supuesto, de las empresas teatrales y las industrias culturales desarrolladas en ambos continentes.¹ Estudios recientes, como los de Cristóbal Díaz Ayala, Robin D. Moore, Laurie Aileen Frederick, Luis A. Pérez Jr., Natasha Pravaz y Ricardo

¹ Vid definición de estereotipo en Ricardo Pérez Montfort, "Los estereotipos nacionales y la educación posrevolucionaria" en *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México, CIDHEM, CIESAS, 2000, p. 35-67. El mismo autor escribió, desde 1990, que "el estereotipo pretende ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifiesta en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al Estado nacional. Los estereotipos se cultivan tanto en la academia como en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y desde luego en los medios de comunicación" en "Nacionalismo y estereotipos, 1920-1940" en *El Nacional Dominical*, número 25, año I, 11 de noviembre de 1990.

Pérez Montfort,² nos introducen en la historicidad de esta construcción iconográfica y, aunque menos abundantes en comparación con aquellos trabajos que reconstruyen el origen y la influencia de la música afrocaribeña, preludian un importante espacio de debate que permanecía soslayado.

Junto con la música, estos estereotipos se diversificaron e irrumpieron en los escenarios mundiales, en donde fueron adoptados como recursos escénicos y gráficos con multiplicidad de mensajes: "lo tropical", "lo exótico", "lo salvaje", "lo erótico". Llama la atención el hecho de que en su internacionalización, la mulata pudiera ser, además de una voluptuosa mujer negra, también una voluptuosa mujer blanca. Para corroborar esta interesante problemática, basta un botón de muestra si uno observa las portadas de los discos de música cubana producidos por la RCA Víctor y CAMDEN, desde los años 1930 hasta hoy en día. Sólo un ejemplo son los elepés en los que se recopiló la música de Beny Moré, durante la década de 1960: "Recordando a Beny Moré", con interpretaciones de Dámaso Pérez Prado, Mariano Mercerón y Rafael de Paz; "La época de oro de Beny Moré", en una secuencia de dos discos, con interpretaciones del propio Moré y "A ritmo del Bárbaro. Más éxitos de Beny Moré".³

² Cristóbal Díaz Ayala, *Del Areyto a la Nueva Trova*, San Juan, Editorial Cubanacan, 1981. Robin D. Moore, *Nationalizing Blackness: afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburgh, Pennsylvania, University of Pittsburgh, 1996, fotos. Laurie Aleen Frederik, "The contestation of Cuba's Public Sphere in National Theatre and the Transformation from Teatro Bufo to Teatro Nuevo, or What Happens when El Negro, El Gallego and La Mulata Meet El Hombre Nuevo", Chicago, University of Chicago, Center for Latin American Studies, 1998, ilus., fotos. Louis A. Pérez Jr., *On becoming cuban: identity, nationality and culture*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1999, ilus, maps, fotos. Natasha Pravaz, "The Spectacle of the Nation: The Mulata's Shows in the Land of Carnival", Paper presented at LASA XXIII International Congress, September 2001, Ms. Ricardo Pérez Montfort, "Notas sobre la fotografía y la generación de estereotipos en dos puertos caribeños: Veracruz y La Habana, 1840-1940" en *México y el Caribe: vínculos, intereses, región*, coord. Laura Muñoz, México, Instituto Mora, CONACyT, 2002.

³ Vid Apéndice iconográfico, ilus. 1-3. Colección Particular de Medardo García y López, Querétaro, Qro.

Valga decir aquí que nos concentramos en las producciones cubanas porque son éstas las que proporcionan una visión sumada de los recursos culturales caribeños que transitará por los grandes centros urbanos, siendo los cubanos mismos sus portadores. Sin olvidar, por supuesto, que la composición, a decir, el producto "final", es una compleja mezcla entre las propuestas visuales promovidas desde el teatro popular hasta los centros nocturnos habaneros; las representaciones de artistas negras como Josephine Baker en los escenarios parisinos; las del cine realizado en Hollywood, que incorporó estilos que van del carnaval brasileño a la sonoridad cubana; los éxitos taquilleros del cine de rumberas producido en México, por mencionar sólo algunos. Al final, lo que se reconoce es el andar de un simbolismo que contiene, recrea y crea identidades.

Sin embargo, el trabajo de reconstruir la formación de los estereotipos de la mulata y el negro quedaría incompleto si uno no atiende la perspectiva general que ofrece el estudio de los nacionalismos contemporáneos. El análisis de éstos sigue teniendo una vigencia que no es de extrañar si se piensa que son el resultado de procesos históricos, cuya maleabilidad para incorporar nuevos instrumentos de interpretación -¿y control?- social, económico y político, asegura su constante refundación. Es en los perfiles cambiantes de esta temática que el estudio de las identidades nacionales, en general, encuentra una justificación inicial.⁴ Hay que distinguir entre la tradicional noción de identidad nacional y la de la relación entre identidad nacional e industria mediática, así como destacar la relación entre los estereotipos nacionales y los estereotipos comerciales. Existen

⁴ Destacamos el sentido de identidad nacional que argumenta Anthony D. Smith en su libro *La identidad nacional*, España, Trama Editorial, 1997, p. 15. Smith a su vez sugiere que en la historia de la

otros temas que convergen y a su vez son ingredientes fundamentales para comprender los nacionalismos contemporáneos. Por un lado, está aquel planteado por la fórmula modernización-urbanización, que permite problematizar los usos de las ideas al respecto de la identidad, valiéndose de elementos como serán los medios de comunicación y su despliegue en las grandes urbes.⁵ Por el otro, está el tema de la cultura popular, que ha sido el eje intelectual de una serie de estudios que, desde fines del siglo XIX, ha proporcionado importantes líneas de reflexión.⁶ A lo largo del trabajo expondremos algunas ideas que el estudio arrojó al respecto de estas líneas argumentativas.

Tanto para Cuba como para México, ambos territorios de los que se desprende este estudio, el periodo que va de 1920 a 1950, significó la maduración de los discursos relativos a la cultura nacional. El Estado, la educación, los intelectuales, las producciones culturales, las industrias culturales, el turismo, coadyuvaron en la generación y recreación de “los grandes temas nacionales”, encaminándose así, por infinidad de vías, a la definición de las construcciones definidas como *cubanidad* y *mexicanidad*, respectivamente. La pacificación post independentista y el relativo desprendimiento del intervencionismo norteamericano

cultura contemporánea se adjudica el sentido étnico que se elige como preludio de los discursos identitarios, a la cultura vernácula, p. 11.

⁵ Para el estudio de la cultura mediática en la construcción de identidades nos han parecido interesantes las propuestas analíticas tanto de Néstor García Canclini, como de Serge Grusinski. En su libro, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, CONACULTA, Grijalbo, 1989, García Canclini emplea el concepto hibridación para describir las “mezclas interculturales” que van más allá del mestizaje racial, p. 14-15. Grusinski a su vez plantea, en su texto, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, México, FCE, 1990, que el uso de las imágenes como objeto de estudio para la historia, permite abordar otra área estratégica mediante la cual se ejerce control y coerción social. Entendemos pues que la imagen-representación visual de los estereotipos contemporáneos es un producto híbrido, cuyas estrategias de inserción a través de los medios masivos de comunicación ha fortalecido su uso en el ejercicio del poder.

⁶ Geneviève Bollème, en su libro, *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo “popular”*, trad. Rosa Cusminsky de Cendrero, CONACULTA, Grijalbo, 1990, reflexiona acerca del significado del concepto “popular” en la narrativa universal.

en el discurso cubano, y las posibilidades de la también relativa estabilidad de los gobiernos post revolucionarios en México, volcaron la atención de los distintos sectores mencionados hacia una revaloración de "lo típico".⁷ El crecimiento urbano y demográfico, la modernización industrial y de los servicios públicos, las migraciones contemporáneas internacionales y las del campo a la ciudad, la introducción de nuevas tecnologías a los medios de comunicación, como fueron la radio y el cine, algunos de los cuales mantuvieron continuidad con procesos que arrancaron a fines del siglo XIX, todo ello afectó la historia de los estereotipos contemporáneos en ambas naciones, de manera que pueden establecerse paralelismos en los discursos nacionales.

En la primera parte del texto, dividida en cuatro capítulos, hacemos una revisión sucinta de la vida cultural cubana, en particular la de La Habana, en el contexto arriba planteado. Destacamos las ideas que comenzaron a propagarse, desde las primeras décadas del siglo XX, respecto de aquello que se consideró como la cultura vernácula en la isla. Ahondamos en algunos temas: "lo cubano", "lo provincial", "lo barroco", "lo mulato", "lo negro", tratados desde la perspectiva académica, literaria, poética y teatral. Siendo "lo mulato" la síntesis del mestizaje insular. Esto con la finalidad de presentar un panorama general de los que fueron entendidos, durante la primera mitad del siglo XX, como elementos constitutivos de la nacionalidad cubana. De la abstracción letrada y la preocupación antropológica, con base en textos de Alejo Carpentier, Nicolás Guillén y Fernando Ortiz, damos cuenta del salto que se dio en el uso escénico de los estereotipos en

⁷ Acerca de la definición de "lo típico" *vid* los trabajos de Pérez Montfort citados a lo largo de la tesis, en particular "Historia, literatura y folklore, 1920-1940. El nacionalismo cultural de Rubén M. Campos,

el teatro bufo. Resaltamos la representación contemporánea de los estereotipos de la mulata y el negro. A pesar de la importancia que tuvo la reivindicación, entre muchos sectores de la población, de la presencia de la cultura afrocubana, preferimos no considerar tales asuntos como un capítulo aparte, sino como un elemento más de lectura de la identidad cubana contemporánea. El proceso de definición de "lo propio" en las letras de la Gran Antilla de aquellos años, cobró fuerza y fue prolífico. Esta primera parte lleva por título: "Cuando el Caribe vuelve a La Habana, 1920-1950", ya que se observa que, después de un lapso en el que la ocupación estadounidense en la isla se percibió como un paréntesis figurado en la historia cultural de la misma, la temática introspectiva de la intelectualidad cubana se relacionó con procesos reflexivos similares a los llevados a cabo en el resto de las Antillas.

La segunda parte del trabajo, titulada "Tránsito de los estereotipos cubanos a México", está compuesta por dos capítulos que presentan a la migración artística cubana a México como un vehículo asimilador y difusor de los estereotipos cubanos mencionados y la representación de estos en los medios de comunicación mexicanos, en particular en el cine. A lo largo de la elaboración del trabajo advertimos que ambos espacios de análisis –la migración artística y la representación– ofrecen amplias posibilidades para ser tomados como objetos de estudio particulares en posteriores investigaciones. Esta segunda parte es, por ello, una suerte de muestrario. En el primer capítulo, "Los cubanos rumbo a la capital mexicana", hablamos de la llegada de artistas cubanos al escenario social

Fernando Ramírez de Aguilar e Higinio Vázquez Santa Ana" en *Cuicuilco*, Vol. 1, Núm. 2, ENAH, México, septiembre-diciembre de 1994, pp. 87-103.

y cultural mexicano, de 1920 a 1950. Mencionamos el paso de diversos personajes por Veracruz y Yucatán, puntos que fueron una primera plataforma de despegue, en el continente, de personalidades del medio artístico cubano. Sin embargo, es en la llegada de éstos a la ciudad de México en donde concentramos la atención; visualizando a la misma como un centro receptor e impulsor de las "novedades" que ofrecieron estos artistas "tropicales". Para registrar sólo una parte de la presencia artística cubana en México, revisamos ciertos testimonios y entrevistas realizadas a algunos de estos personajes en la prensa de aquellos años, así como en la actualidad. Dividimos el capítulo en cinco secciones: las representaciones cubanas en el teatro mexicano; los itinerarios musicales, en particular, la información relativa al danzón y son; la presencia cubana en los salones de baile y la llegada del mambo a México.⁸ Este capítulo retrata, a grandes rasgos, la llegada constante de artistas cubanos a los escenarios de la capital mexicana, durante las décadas de 1920 a 1950. Además de la permanente introducción de las producciones culturales de la Gran Antilla, la presencia de este grupo de cubanos posibilitó la difusión, en México, de las representaciones estereotípicas de "lo cubano".

En el segundo capítulo, "Una nueva síntesis de "lo cubano", tratamos acerca de las experiencias teatrales y filmicas de las rumberas y analizamos la representación visual de los estereotipos de la mulata-rumbera y el negro-bongocero cubanos. La idea es explicar cómo estos dos estereotipos, tras un proceso de invención que tuvo que ver con la construcción del discurso identitario

⁸ Faltaría hacer una valoración más completa de las reacciones de aceptación o rechazo del público de aquellos años. Un buen análisis de ésta temática lo realizan: Carlos Bonfil y Carlos Monsiváis, *A través del*

en Cuba, trascendieron la frontera insular y fueron asimilados por la cultura popular mexicana. Mientras que en el teatro, la radio y el cabaret, las producciones culturales de la Gran Antilla se presentaron como representativas del nacionalismo cultural cubano de las primeras décadas del siglo XX, en el cine mexicano éstas fueron asimiladas de tal manera que permitieron plantear la presencia de “lo tropical” en México. Los estereotipos cubanos de la mulata y el negro resultaron recursos escénicos versátiles para la industria filmica mexicana. Además de mencionar brevemente la historia gráfica de la rumbera y el bongocero, en este capítulo analizamos el uso heterogéneo de los estereotipos mencionados, así como de las creaciones musicales cubanas, en seis producciones cinematográficas: “Konga Roja” (1943), “La reina del trópico” (1945), “Angelitos negros” (1948), “Calabacitas tiernas” (1948), “Aventurera” (1948) y “Una estrella y dos estrellados” (1959). Este tema abarca gran parte del capítulo. La selección de las películas tuvo que ver con la diversidad temática de los argumentos que incluyeron a ambos estereotipos, así como las posibilidades de los archivos a los cuales acudimos.

Existe una relación entre la imagen local que erigieron de *sí mismos* los cubanos y lo que de *sí mismos* resultó un producto de exportación idóneo para narrar e imaginar al trópico caribeño. La asimilación de los estereotipos cubanos al contexto de la cultura popular mexicana -en la etapa de la modernización- resignificó el contenido simbólico de los mismos, como se verá a lo largo del trabajo, dotando de un interesante recurso escénico para plasmar las alegorías de “lo tropical” en México. Además, se transformó en un mecanismo de

representación de “lo cubano” en territorio mexicano. Estas dos facetas del mismo proceso, son el marco de esta historia de imágenes e imaginación colectiva.

PRIMERA PARTE

**CUANDO EL CARIBE VUELVE A LA HABANA,
1920-1950**

Capítulo 1 LAS NACIONES CUBANAS: UN BREVE PREÁMBULO

La década de los años veinte del siglo XX ha sido descrita en la historiografía como aquella durante la cual se “renovó” la conciencia nacional cubana.¹ Esta afirmación es el argumento central de una serie de estudios que encuentran, en dichos años, los elementos para describir el inicio de una confrontación pública entre las aspiraciones políticas de nuevas agrupaciones con los grupos de poder formados durante los gobiernos post independentistas.² Rafael Rojas señala, al reconstruir el camino por el que transitó la definición de la nacionalidad cubana a lo largo de los siglos XIX y XX, que agrupaciones como el Grupo Minorista, foros tales como la *Revista Avance* y la *Revista Bimestre Cubana*, personalidades como Fernando Ortiz y Jorge Mañach, “desplazaron la sensación de decadencia y frustración republicanas [...] por el enunciado de la renovación nacional”.³

El mismo Rojas, citando las palabras de Enrique José Varona de 1915, advierte que “la certeza de la frustración republicana fundó una cultura política que justificaría, en la *longue durée*, la renovación del espíritu nacional de los años veinte, la Revolución de 1933, la Constitución de 1940 y el movimiento liberal

¹Julio Le Riverend, *La República*, 3ª ed., La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1971. Los capítulos 14, 15 y 16, en los que se describen acontecimientos políticos y sociales que plantearon posibles configuraciones de la nación cubana, durante la década de 1920, se titulan: “Hacia una nueva conciencia nacional”. Con ello el autor plasma una interpretación del nacionalismo cubano que ha sido adoptada por posteriores investigadores. Esta idea tiene fundamento en la aparición en escena de nuevos actores políticos –organizaciones sindicales, grupos universitarios, partidos políticos. Habría que añadir que el caso cubano debe ser visto en el contexto de los nacionalismos contemporáneos de toda Latinoamérica.

²Vid Hugh Thomas, *Historia contemporánea de Cuba: de Batista a nuestros días*, Barcelona, Grijalbo, 1982. Cfr. Ramiro Guerra y Sánchez, *Un cuarto de siglo de evolución cubana*, prólogo de Pedro E. Betancourt, La Habana, Librería Cervantes de Ricardo Veloso, 1924, fotos. Del mismo autor, *La expansión territorial de los Estados Unidos: a expensas de España y de los países latinoamericanos*, La Habana, Cultural, 1935. Ramiro Guerra y Sánchez, et al., *Historia de la nación*, La Habana, Cuba, Editorial Historia de la Nación Cubana, 1952, 10 v., ilus., láms. Leslie Bethell Ed., *Historia de América Latina. México, América Central y el Caribe, 1870-1930*, trad. Jordi Beltrán y María Escudero, Barcelona, Cambridge University Press, Editorial Crítica, 1992, pp. 223-239.

³Rafael Rojas, *La isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*, Florida, Ediciones Universal, 1998, p. 49.

democrático de la década del '50.⁴ Estos años fueron, en su recuento, los que definieron un nacionalismo que transitó del papel a la acción concreta, al delimitar y aplicarse políticas públicas nacionalistas.

Siete gobiernos con perfiles caudillistas, dos intervenciones militares estadounidenses, dos dictaduras, repúblicas que no acabaron de serlo y la presencia constitucional de la Enmienda Platt, fueron los momentos políticos a partir de los cuales se puede rastrear la proliferación de ideas que al respecto de la nación, su *deber ser* y su *hacer*, se dieron en este caso de la historia latinoamericana. La historia de la cultura cubana, durante la etapa aludida, es la de un país en el que el debate en torno a la nación y su constitución política se vio confrontado de una manera ineludible por los intereses de las inversiones económicas y la perspectiva geopolítica estadounidenses.⁵ El texto del escritor estadounidense Leland Hamilton Jenks, *Nuestra colonia en Cuba*, publicado en 1929, al cual haremos referencia más adelante en este capítulo, proporciona datos concretos acerca de los resultados de la relación comercial entre los Estados Unidos y Cuba en aquellos años.

Las cláusulas estipuladas en la Enmienda Platt resultaron determinantes en la sujeción política y económica de la isla a Estados Unidos. Sobre todo aquellas que limitaban la capacidad del gobierno cubano para celebrar tratados o pactos con alguna otra nación extranjera, que no fueran los Estados Unidos (cláusula I).

⁴ *Ibid.*, pp. 49-50.

⁵ Leland Hamilton Jenks, *Nuestra colonia de Cuba*, trad. Ignacio López Valencia, Madrid, M. Aguilar Editor, 1929. Este texto ha sido la plataforma de muchas de las historias de las repúblicas cubanas, tanto por los datos que aportó el autor al respecto de las relaciones e intereses particulares de los negocios mantenidos desde Estados Unidos en Cuba, como por la visión crítica acerca de la naturaleza e interpretaciones que los presidentes norteamericanos dieron a la Enmienda Platt. *Vid* también a Julio Le Riverend, *Historia Económica de Cuba*, La Habana, Cuba, Editorial Pueblo y Educación, 1981, retrs., fotos.

Así como las que aseguraron el derecho de intervención estadounidense para preservar la independencia y el sostenimiento de un gobierno *adecuado* para proteger el bienestar de los cubanos (cláusulas III y IV). Para la Gran Antilla la Enmienda Platt significó, en resumidas cuentas, un lastre político de largo alcance. Esta sería definida por el presidente estadounidense Theodore Roosevelt (1901-1909) y su secretario de Estado, Elihu Root, como un "instrumento de policía internacional", así como posteriormente sus sucesores, William H. Taft (1909-1912) y Philander C. Knox, respectivamente, la describieron como una "política preventiva".⁶

Algunas de las principales categorías intelectuales que al respecto del *ser* nacional y la identidad cubana subyacen en una buena cantidad de producciones culturales, como veremos a continuación, cobraron fuerza durante esta época.⁷ Los ambientes políticos y sociales que se vivieron en la isla, muchas veces en su expresión de actos políticos, buscaron crear una opinión pública con base en la temática de "lo propio" cubano. Los debates en torno a la recién adquirida independencia y las discusiones derivadas de la Enmienda Platt pusieron sobre la

⁶ Jenks, *op. cit.*, p. 117. Luis Machado y Ortega, *La Enmienda Platt estudio de su alcance e interpretación y doctrina sobre su aplicación*, prólogo de Rafael Montoro La Habana, El Siglo XX, 1922. Manuel Márquez Sterling, *Proceso histórico de la Enmienda Platt, 1897-1934*, prólogo de René Lufriu, La Habana, El Siglo XX, 1941. Emilio Roig de Leuchsenring, *La lucha cubana por la República, contra la anexión y la Enmienda Platt, 1899-1902*, La Habana, Oficina del Historiador de la Ciudad de la Habana, 1952. Salvador Cisneros y Belancourt, *Voto particular contra la Enmienda Platt*, La Habana, Comisión Nacional de la Academia de Ciencias, Instituto de Historia, 1963. Sylvia Katz Gaylor, *The abrogation of the Platt Amendment: a case study in United States-Cuban relations, with special emphasis on public opinion*, Department of History, New York University, 1971. Teresita Yglesia Martínez, *Cuba, primera república, segunda ocupación*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1976 (Nuestra historia). Este es un estudio realizado con documentación estadounidense y cubana, de los gobiernos intervencionistas en Cuba. Intereses norteamericanos claramente apoyados por las autoridades cubanas por medio de leyes, decretos, reglamentos. Louis A. Perez Jr., "Aspects of Hegemony: Labor, State and Capital in Plattist Cuba" en *Cuban Studies*, Núm. 16, 1986, pp. 49-69.

⁷ José Opatrný estudia los antecedentes del nacionalismo cubano en su texto, *Antecedentes históricos de la formación de la nación cubana*, trad. Antonín Vaculík, Praga, Universidad Carolina, 1986. Véase también Antonio Benítez Rojo, "Power/Sugar/Literature: Toward a Reinterpretation of Cubaness" en *Cuban Studies*, Núm. 16, 1986, pp. 9-31. Así como el libro de Rafael Rojas, *op. cit.*

mesa dos elementos relevantes para dicha materia: "lo español" y "lo yanqui". Ambos constituyeron un recurso de comparación, "lo otro", que matizó el discurso de "lo cubano". Estas ideas las retomaremos más adelante.

Durante la presidencia de Alfredo Zayas (1921-1925), la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933), la gestión presidencial de Ramón Grau San Martín (1933-1934, 1944-1948), la presidencia provisional de Carlos Mendieta (1934-1935), la presidencia de Carlos Prío Socarrás (1948-1952) y los periodos presidenciales de Fulgencio Batista (1940-1944, 1952-1958), despuntaron los procesos de modernización a lo largo de la isla. Tuvieron particular relevancia los experimentos urbanísticos en La Habana, como la renovación de los distritos del Vedado y Miramar, el crecimiento de las redes ferroviarias, la innovación tecnológica en los servicios públicos y en la explotación de los recursos agrícolas. Fueron también significativos los movimientos políticos cuyas proclamas giraron en torno a la reivindicación de los derechos de los negros en la isla,⁸ así como aquellos de perfiles comunistas, cercanos a los grupos obreros y universitarios.⁹

⁸ Acerca del Partido Independiente de Color y sus secuelas tanto políticas como intelectuales, *vid* Le Riverend, *La República*, *op. cit.*, pp. 122-127. Isel Rousseau Gonzáles Ed., *La Sociedad neocolonial cubana: corrientes ideológicas y partidos políticos*, La Habana, Ciencias Sociales, 1984. Robin D. Moore, *Nationalizing Blackness. Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1997. Karen Y. Morrison, "Civilization and Citizenship through the Eyes of Afro-Cuban Intellectuals during the First Constitutional Era, 1902-1940" en *Cuban Studies*, Núm. 30, 2000, pp. 76-99. Ada Ferrer estudia los antecedentes de esta organización, a fines del siglo XIX, en su interesante artículo "Social Aspects of Cuban Nationalism: Race, Slavery and the Guerra Chiquita, 1879-1880" en *Cuban Studies*, Núm. 21, 1991, pp. 37-56. De la misma autora, *Insurgent Cuba: Race, Nation, and Revolution, 1868-1898*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1999, *ilus.*, fotos, retr. Revisar también el estudio de Aline Helg, *Our Rightful Share: the Afro-Cuban Struggle for Equality, 1886-1912*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1995, *ilus.*, mapas, facsim. Para ahondar en la orientación de las políticas de las organizaciones de los negros, posteriores al Partido Independiente de Color, *vid* Rafael Fermoselle, *Política y color en Cuba: la guerrita de 1942*, Montevideo, Géminis, 1974, *retrs.*, facsim., fotos.

⁹ Para conocer el desarrollo de los movimientos obreros y estudiantiles *vid* Emilio Roig de Leuchsenring, *Los grandes movimientos políticos cubanos en la república, ingerencia, reacción, nacionalismo. Conferencia ofrecida en el Palacio Municipal de La Habana, el 31 de julio de 1940*, La Habana, Molina, 1943. Ovidio García Regueiro, *Cuba: raíces, frutos de una revolución. Consideración histórica de algunos aspectos socio-económicos cubanos*, Madrid, I.E.P.A.L., 1970. Jorge García Montes, et. al., *Historia del Partido Comunista de Cuba*, Florida, Ediciones Universal, 1970. Gérard Pierre-Charles, *Génesis de la revolución cubana*, México, Siglo Veintiuno, 1976. Francisco López Segrera, *Raíces históricas de la revolución cubana*,

Todos estos resumieron en parte la atmósfera de signo nacionalista. Destacó la organización de intelectuales como Fernando Ortiz, Jorge Mañach, Juan Marinello, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén que, aunque agrupados en manifestaciones esporádicas, fueron reconocidos como portavoces de la conciencia nacional, avanzada la primera mitad del siglo XX y hasta la actualidad.¹⁰ A su vez Machado y Batista se presentaron a sí mismos como reformistas y nacionalistas durante sus gestiones.¹¹

La Habana, capital insular

Las ciudades cubanas se convirtieron en los territorios decisivos de esta historia de la cultura contemporánea.¹² Hugh Thomas describe el paulatino crecimiento de éstas, hacia el siglo XX. En 1899, eran 16 las ciudades que tenían una población de 8,000 habitantes, para 1958 había 46. Además señala que Marianao, que fuera

1868-1959: introducción al estudio de las clases sociales en Cuba en sus relaciones con la política y la economía, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1980. Evelio Tellería, *Los congresos obreros en Cuba*, La Habana, Cuba, Ciencias Sociales, 1984. Isel Rousseau González Ed., *La sociedad neocolonial cubana: corrientes ideológicas y partidos políticos*, op. cit. Francisco López Segrera, *Ralces históricas de la revolución cubana*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1985. B. Koval, *Movimiento obrero en América Latina*, Moscú, Progreso, 1985. Harold D. Sims estudia las relaciones del partido comunista con la clase obrera durante los años de Batista y analiza como éste se adaptó a las políticas del dictador en su artículo, "Cuban Labor and the Communist Party, 1937-1958: An Interpretation" en *Cuban Studies*, Vol. 15, Núm. 1, 1985, pp. 43-58. Gerald E. Poyo, "The Anarchist Challenge to the Cuban Independence Movement, 1885-1890" en *Cuban Studies*, vol. 15, Núm. 1, 1985, pp. 29-42. *Historia del movimiento obrero cubano, 1865-1958*, 2 v., La Habana, Instituto de Historia del Movimiento Comunista y de la Revolución Socialista de Cuba, Editora Política, 1987. Felicitas López Portillo Ed., *Movimiento obrero en América Latina*, México Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. Kirwin Shaffer, "Cuba para todos: Anarchist Internationalism and Cultural Politics of Cuban Independence, 1898-1925" en *Cuban Studies*, Núm. 31, 2000, pp. 45-75.

¹⁰ La intelectualidad cubana de los años 1920 hasta 1950, en general, estuvo muy vinculada a la temática del nacionalismo insular. Ya fuese con posiciones moderadas o radicales, o aún colaborando con los distintos gobiernos post independentistas. Una de las características principales en los estudios de las distintas áreas científicas de estos personajes, sobre todo en las ciencias sociales, fue la búsqueda por definir al ser cubano. En la actualidad algunas de las obras de estos son referencias constantes en las definiciones de la identidad cubana.

¹¹ Vid Jenks, op. cit., p. 267. Un análisis del nacionalismo machadista lo realiza Jorge I. Domínguez, "Seeking Permission to Build a Nation: Cuban Nationalism and U.S. Response Under the First Machado Presidency" en *Cuban Studies*, Núm. 16, 1986, p. 33-47. Para apreciar otros detalles de las reformas encabezadas por el gobierno de Machado. Jenks, op. cit., pp. 267-277. Charles Alexander Thomson, *The Cuban Revolution: Fall of Machado*, New York, Foreign Policy Association, 1935.

suburbio de La Habana, se convirtió en una de las dos ciudades más grandes, si se le apreciaba por separado de la capital. Pasó de ser “el bonito y pequeño pueblo cubano” de sólo 5,000 habitantes, cuando fue visitado por Samuel Hazard en 1899, a tener una población de 200,000, en 1958. Para este último año, La Habana y Marianao, en conjunto, tendrían una población mayor al millón de habitantes. El crecimiento demográfico y la modernización urbana, la diversificación de las actividades sociales, políticas y laborales, desde la independencia, aunados a la llegada de distintos grupos de migrantes extranjeros, presentaron el dilema de analizar, desde las cambiantes realidades urbanas, los escenarios integradores de la identidad de la isla.

Mientras las ciudades, en particular La Habana, fueron adquiriendo los matices cosmopolitas de un intercambio cultural que iba concretándose en las calles, en la arquitectura, en la propaganda comercial, en las industrias culturales, el campo seguía manteniendo las características de esos *bohíos* –construcciones de palma y madera- que ya desde el siglo XIX habían sido referentes del folklore cubano en la literatura.¹³ Thomas señala que, durante las primeras décadas del siglo XX, en los pequeños pueblos cubanos la vivienda estuvo confeccionada con madera y lámina, con las casas construidas a lo largo de los caminos, y eran

¹² Hugh Thomas, *Cuba: the pursuit of freedom*, New York, Harper & Row, 1971, mapa, fotos, pp. 1094-1095.

¹³ Vid una reimpresión de la historia colonial de Cuba de Antonio José Valdés, *Historia de la isla de Cuba y en especial de La Habana*, La Habana, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1964. Una historia de La Habana, en particular, la escribió Julio Le Riverend, *La Habana, espacio y vida*, España, Editorial MAPFRE, 1992. Acerca de los *bohíos* y el campo cubano, están las visiones románticas de Cuba de los viajeros decimonónicos como Samuel Hazard, *Cuba a pluma y lápiz*, trad. Adrián del Valle, Habana, Cultural, S.A., 1928. Revisar también los estudios acerca del costumbrismo cubano: Salvador Bueno, *Costumbristas cubanos del siglo XIX*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1958. Max Henríquez Ureña, *Panorama histórico de la literatura cubana*, Puerto Rico, Mirador, 1963. Cintio Vitier, *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, Departamento Colección Cubana, 1968. Iraida Rodríguez, *Artículos de costumbres cubanos del siglo XIX*. Antología, La Habana, Arte y Literatura, 1974. Salvador Bueno, *La crítica literaria cubana del siglo XIX*, La Habana, Letras Cubanas, 1979.

poblados que a lo sumo contaban con dos o tres calles. Sin acceso inmediato al resto del país, por la falta de infraestructura en carreteras, estos sitios fueron en muchos sentidos las partes más pobres de la isla.¹⁴

La importancia histórica del puerto habanero favoreció la concentración de gran parte de las actividades administrativas insulares, públicas y de empresas privadas, desarrollándose una “moderna” infraestructura urbana. Hacia 1950, se conservaba la ciudad vieja, criolla, la de casas intramuros y calles estrechas, que describió detalladamente Alejo Carpentier. En ella se mantuvieron las actividades de gobierno hasta que, durante el primer mandato de Fulgencio Batista (1933-1939), se construyó la hoy conocida como Plaza de la Revolución. Las familias cubanas que se habían enriquecido con distintos negocios urbanos, desde la primera década del siglo XX, se mudaron al barrio de Miramar, urbanizado bajo ciertos patrones estilísticos estadounidenses. Esto permitió que en la zona “vieja” se resolvieran, por ejemplo, problemas de tráfico y abasto de agua, así como se redujeron los precios en la renta de inmuebles.

En la frontera de esta región urbana, la Vieja Habana, existió un primer circuito de actividades nocturnas, con burdeles y clubes nocturnos, en el barrio chino. Dentro de esta geografía habanera destacó la zona del Vedado como el suburbio de moda, Thomas la llama “la segunda Habana”, hacia los años treinta, con Batista. Una posible explicación a este hecho radica en la planeación que bajo esta administración inició con los planes de modernizar los edificios de gobierno y su ubicación en el Vedado. Casinos, hoteles como El Nacional, el Riviera, el Capri y el Habana Hilton, con salones de recreo incluidos como diversión permanente,

¹⁴ Thomas, *op. cit.*, p. 1095.

cabarets, grandes edificios habitacionales como el FOCSA, retratan el fenómeno conocido como la "floridización" de La Habana.¹⁵ El Vedado se extendió hasta vincularse, vía un importante boulevard -un túnel construido bajo el río Almendares y diseñado por el arquitecto Manuel Ray, en 1950- con la lujosa zona de Miramar y el *Country Club*, que eran zonas residenciales exclusivas, desde los años veinte. Lo que podría considerarse, según Hugh Thomas, como "la tercera Habana". También en la zona de Miramar se construyeron hoteles y clubes con sus playas privadas, como el Club de Yates Habana-Miramar, el Club de Yates Hotel Commodore.¹⁶ En los clubes de yates, el Hotel Habana Biltmore, el Hotel Copacabana y el cabaret Tropicana, se reunían los hombres de negocios, artistas y funcionarios a beber "Cuba Libre". El Tropicana fue creado en 1940, en sustitución del centro nocturno Villa Mina, establecido en Marianao la década anterior, por Martín Fox y fue una suerte de símbolo de la industria turística en la isla; lo es hasta la actualidad. Se pretendió imitar al conjunto de las propuestas que para el espectáculo nocturno se habían desarrollado tanto en Estados Unidos como en Francia, incorporando la música y el baile cubanos. Lo acompañaron otros centros como el "Dirty Dick", el Cabaret Hollywood, así como los salones de los grandes hoteles y los casinos, el más famoso de ellos el Gran Casino Nacional.¹⁷ Por otro lado, Batista construyó el Campamento Columbia, desde los años treinta, con pista de aterrizaje para aviones privados. En comparación con estos sitios, la vieja Habana y la contemporánea, estaba la zona en donde la mayor parte de los habitantes vivían: "la cuarta Habana". Detrás del Vedado y de

¹⁵ *Ibid.*, p. 1098. Para ahondar en aspectos de la vida cotidiana habanera *vid* Pérez Jr., *On becoming Cuban, op. cit.*

La Habana vieja fue extendiéndose la urbe. Región caótica, en donde los servicios públicos fueron escaseando a medida que se acercaba el medio siglo y que albergaba en su mayoría a la clase obrera.¹⁶

En 1950, La Habana contaba con 18 periódicos, 32 estaciones de radio y cinco centrales televisivas. La familia Govin, de Nueva York, era propietaria de cuatro periódicos locales: *El Mundo*, *La Prensa*, *Havana Post* y el *Evening Telegram*. La creciente demanda de los servicios de aire acondicionado para hoteles y restaurantes, así como la misma en el servicio de taxis, introdujo en esta ciudad grandes inversiones de capital norteamericano en ambos rubros. La Habana se vería paulatinamente inundada de casas al “estilo floridense”, y de hoteles y automóviles. Para 1953, en ninguna de las otras ciudades se había desplegado tal infraestructura; hablamos de Santiago (180,000 habitantes), Camagüey (110,000 habitantes), Matanzas (64,000 habitantes), Santa Clara (77,000 habitantes), Cienfuegos (58,000 habitantes), Guantánamo (64,000 habitantes), Cárdenas (44,000 habitantes), Pinar del Río (40,000 habitantes) y Sancti Spiritus (38,000 habitantes). Debido a este fenómeno de centralismo, se generó un sentimiento de superioridad habanera que dejaba a las demás regiones como espacios rezagados en sus provincialismos.¹⁹

¹⁶ Thomas, *op.cit.*, p. 1099.

¹⁷ Pérez Jr., *op. cit.*, pp. 195-196.

¹⁸ Rogelio L. Mirabal, *Panoramic and Monumental Map of Havana*, La Habana, Cuban Tourist Commission, 1953, plano.

¹⁹ Thomas, *op. cit.*, p. 1100.

La población extranjera en la urbe habanera

La población en La Habana, en comparación con resto de las ciudades en la isla, se fue definiendo en gran parte por la presencia de extranjeros. Según Hugh Thomas, hacia 1950 sólo una cuarta parte de los habaneros había nacido fuera de ella.

La comunidad española establecida en la capital cubana, tanto en los años de mayor prosperidad con el auge económico azucarero, antes de 1920, así como la republicana, al término de la guerra civil en 1939, fue ocupando lugares tradicionales que siguieron existiendo aún después de la independencia.²⁰ Los centros de ayuda mutualista, las filiales sindicales, las iglesias y hospitales organizados por españoles, recibieron un buen número de estos ciudadanos que buscaron nacionalizarse. La Ley de Nacionalización del Trabajo, decretada en 1933, y más adelante la de 1940, obligó a las empresas a contar con una mitad de trabajadores nativos, lo que dejó sin empleo a un gran número de trabajadores españoles, quienes competían en el mismo mercado laboral con los cubanos. Consuelo Naranjo Orovio explica cómo esta situación obligó a muchos trabajadores españoles a buscar la repatriación y, por otro lado, el número de españoles que adquirieron la nacionalidad cubana aumentó considerablemente.²¹

²⁰ Una interesante aproximación al tema de la migración española a Cuba, se encuentra en los trabajos: Jesús Guanche Pérez, "Aspectos etnodemográficos de la inmigración hispánica en Cuba, 1899-1989" en *Simposio internacional: identidad nacional y cultural en las Antillas hispanoparlantes*, nota preliminar de Josef Opatný, Praga, Universidad Carolina, 1990, pp. 79-98. Consuelo Naranjo Orovio y Armando García González, *Racismo e inmigración en Cuba en el siglo XIX*, prólogo de Josef Opatný, Madrid, Doce Calles, Fundación de Investigaciones Marxistas, 1996. También *vid.* para las migraciones en general, los estudios de: Duvon C. Corbitt, *Immigration in Cuba*, La Habana, *s/ed.*, 1942 y el de Sonia Catasús Cervera, et. al., *La inmigración a Cuba entre 1900 y 1950*, La Habana, Centro de Estudios Demográficos, Universidad de La Habana, 1975.

²¹ Naranjo Orovio, "La vida cotidiana del inmigrante español en Cuba, 1920-1940" en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, México, Instituto Mora, Núm. 14, julio-agosto de 1989, pp. 68-90. La autora realizó una serie de entrevistas que nutren la temática del español en Cuba y hacen de su estudio una propuesta novedosa.

Tras la promulgación de esta ley muchos españoles tuvieron que trabajar como taxistas, meseros y en el servicio doméstico.²²

La comunidad china –alrededor de 16,000 residentes-- establecida en las tres primeras décadas del siglo XX fue otra de las más importantes; a pesar de la discriminación a la que tuvo que enfrentarse.²³ Ésta mantuvo en la capital cubana el monopolio de las lavanderías y además existía el barrio chino con las actividades nocturnas mencionadas. También hubo una comunidad judía exitosa en los negocios, que creó la Cámara de Comercio Judía. Muchos llegaron después de la Primera Guerra Mundial y experimentaron un éxodo a medida que las presiones previas a la Segunda Guerra Mundial se hicieron sentir en la isla.²⁴ Según Thomas, unos 8,000 judíos vivieron en Cuba, 5,000 de ellos en La Habana.

Sin embargo, el porcentaje mayor de estas comunidades extranjeras lo ocupó la población estadounidense. Empresarios que se fueron haciendo de propiedades en las zonas más “modernas” de la ciudad, estableciéndose paulatinamente con sus familias.²⁵ En otras regiones de la isla, como la nororiental, según estudia José Vega Suñol, se llevó a cabo un proceso de colonización por parte de comunidades estadounidenses, empresariales en su

²² Luis E. Fabregat, *Legislación social y del trabajo vigente en Cuba: anotada y concordada*, La Habana, J. Martín, 1927. *Ley provisional de nacionalización del trabajo: cincuenta por ciento y su Reglamento*, La Habana, Cultural, 1933. *Leyes de la revolución: a partir del 12 de agosto de 1933, anotadas, concordadas y con las modificaciones introducidas en las mismas por Francisco Boudet y Rosell*, 6 v., La Habana, Gaceta de Tribunales, 1935. José Enríque de Sandoval, *Índice cronológico de la legislación social cubana: comentarios*, La Habana, Rambla Bouza, 1935. *Código de defensa social, aprobado por el Consejo de Estado de la República de Cuba en sesión de 10 de febrero de 1936*, La Habana, Jesús Montero, 1936. *El problema de la nacionalización del trabajo en Cuba*, La Habana, Asociación para la Defensa de los Derechos Ciudadanos, 1936, facsím., fotos.

²³ Thomas, *op.cit.*, pp. 1101 y 1102.

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ Números y porcentajes de estas migraciones en *loc. cit.*

mayoría, durante el periodo de 1898 a 1933.²⁶ La producción y manufactura del azúcar fue uno de los rubros más capitalizados por inversiones norteamericanas.

El sociólogo estadounidense Leland Hamilton Jenks describió como La Habana, hacia 1920, se había convertido en “el teatro de una actividad de carácter cosmopolita y moderno”.²⁷ Señaló como otro factor de crecimiento de la economía cubana, además de la prosperidad azucarera, el que los nuevos ricos estadounidenses, que habían amasado sus fortunas con la guerra —“millonarios de guerra” los llamó— encontraron en la isla un espacio para invertir sus capitales y obtener jugosas ganancias. Jenks agregó que, la “Ley *Volstead* (la ley seca)”, una de las pocas “reformas” sociales animadas por la guerra en los Estados Unidos, originó, sobre todo durante los primeros meses de su aplicación, una desbandada frenética de norteamericanos hacia las regiones tropicales, ante cuyas fronteras se detenía. La Habana sufrió una inundación de turistas estadounidenses.²⁸

El autor puso como ejemplo el caso de James M. Bowman, propietario de hoteles en Estados Unidos, quien formó una corporación que compró el Hotel Sevilla y lo convirtió en el Sevilla-Biltmore, “con jardines colgantes y accesorios cosmopolitas.” Bowman y compañía tomó parte activa en la reorganización del *Jockey Club* de La Habana, “que estaba hundido por las deudas”. Otro ejemplo, lo encontró en el caso de algunos deportistas “yanquis” —de quienes no tenemos mayor información por el momento— que en Marianao construyeron un casino con restaurante, salón de baile “y otros ornatos que hicieran respetable la sala de juego sin quitarle su atractivo.” Según Jenks, las autoridades cubanas se

²⁶ José Vega Suñol, “La colonización norteamericana en el territorio nororiental de Cuba, 1898-1933” en *Anales del Caribe*, Núm. 10, La Habana, 1990, pp. 211-229.

corrompieron ante este fenómeno de inversión de capitales y por ello se suspendió “convenientemente” una legislación cubana hostil al juego. Además, la ley seca en Estados Unidos volcó una considerable cantidad de inversiones norteamericanas a la industria del ron cubano, por ejemplo, en la *Cuba Distilling Company*, subsidiaria de la *United States Industrial Alcohol Company* y la *National Sugar Refining Company*.

La información que Jenks daba acerca de la presencia de ciudadanos estadounidenses en Cuba, en particular en La Habana, y sus actividades económicas, hace pensar en una *invasión* que en el corto plazo modificó el panorama urbano. La aparente expectativa de la comunidad estadounidense de encontrar en Cuba un ambiente relajado, social y legal, se materializó en un ámbito concerniente al espectáculo y el juego, dentro de los rápidos cambios urbanos: hoteles lujosos, grandes casinos y centros nocturnos –de hecho el casino es un espacio de la modernidad. Las ideas de Jenks hacen reparar en el problema que la presencia norteamericana suscitó, relativo a un sentimiento anti norteamericano que iba en aumento en Cuba, y que en su acumulación temporal se manifestaría de manera más agresiva, tanto en las políticas oficiales como por la opinión opositora a los regímenes cubanos. La fachada fastuosa de esta presencia extranjera, que poco tuvo que ver con la vida del cubano promedio e incluso con la de otros grupos migratorios, colocó al norteamericano en el punto de contraste. “Lo yanqui” a partir de estos años sería, al igual que lo había sido “lo español” durante los años de dominio colonial, el opuesto más claro al intentar

²⁷ Jenks, *op. cit.*, p. 228.

²⁸ *Ibid.*, p. 229.

definir “lo propio”. Un elemento sin el cual no podría comprenderse esta historia de búsquedas introspectivas por definir la identidad cubana. Más adelante lo veremos de manera breve al hablar del teatro bufo cubano.

Leland Hamilton Jenks opinó también acerca de lo que para un estadounidense podía significar el viaje al trópico cubano. En la siguiente cita evocó el tránsito de la objetividad a la subjetividad, tránsito que radicaba en el cambio de latitudes. Su perspectiva nos permite viajar de la mirada de afuera a la mirada de dentro –aunque ciertamente éstas se confunden,

De Nueva York a La Habana apenas hay tres días de viaje a vapor. Pero el tapiz mágico de los trópicos puede transportar al periodista desde un ambiente que podría juzgar con espíritu crítico a otro en que todas las cosas parecen igualmente extrañas e igualmente creíbles. La fantasía se desarrolla exuberante bajo la influencia del sol habanero y de ese maravilloso *cocktail* que, tal vez en honor del desembarco yanqui en 1898, se ha bautizado con el nombre de daiquirí. Hay en el ambiente de La Habana un miasma que se desprende de un charloteo incesante y contra cuyo veneno están inmunizados los antiguos residentes, pero que merece pasar la cuarentena en los puertos de Norteamérica aun cuando viaje en valija diplomática. En un investigador lento que no puede recordar más de media docena de escándalos fácilmente comprobables antes del segundo *cocktail*; pues si saca conclusiones de ellos está perdido. Cuba se ha desarrollado políticamente en los últimos veinticinco años. He aquí un hecho esencialísimo que no deben perder de vista los que se propongan estudiar los asuntos cubanos. En él está la explicación de las mezquinas banderías y los vulgares egoísmos que tanto han destacado en la historia administrativa de la isla. Los cubanos no están avergonzados de su historial político y en los últimos años se han propuesto reformarse con vigor, inteligencia y tenacidad. Han progresado más hacia la nacionalidad que Estados Unidos en los primeros veinticinco años de su historia.²⁹

La objetividad que se pierde en la magia del ambiente habanero. El “espíritu crítico” evaporándose bajo los efectos del daiquirí. El territorio en el que la razón se detiene e inicia el rito hacia una fantasía exuberante y peligrosa, era el trópico cubano...

²⁹ Jenks, *op. cit.*, pp. 299-300.

Capítulo 2 ESCRITURA Y MEDIOS: ARTÍFICES DE “LO CUBANO”

Durante las décadas de 1920 a 1940, el debate regionalista y universalista en torno a la identidad cubana tomó como elementos de análisis los temas de “lo español”, “lo criollo” y “lo negro”, mismos que fueron entendidos en sentidos cruzados y yuxtapuestos. Este proceso tuvo gran impacto en la producción intelectual cubana, lo que encaminó a una profunda interpretación de los símbolos culturales: al final, la construcción de una cartografía identitaria.

La insularidad y el mestizaje fueron condiciones, ambas, que al volverse temas de reflexión general se integraron como elementos simbólicos de la narrativa cubana. Ser isla pareció posibilitar una lectura y una representación más compacta y acertada de lo acontecido en el interior. Así, Fernando Ortiz señalaría en los años cuarenta que,

Cuba no es sólo una isla o un archipiélago. Es también una expresión de sentido internacional que no siempre ha sido aceptada como coincidente con su sentido geográfico [...] Acaso nos aproximemos al concepto de la cubanidad reconociendo que Cuba es a la vez una tierra y un pueblo; y que lo cubano es lo propio de este país y de su gente.³⁰

La primera preocupación de Ortiz sería la de rearmar la tierra, después la de reconstruir “lo propio” de su contenido. Así la insularidad cubana preludió un proceso intelectual que profundizó en el conocimiento de las formas culturales existentes, definiéndolas y divulgándolas al exterior; formas que posteriormente se combinaron con códigos identitarios extranjeros.

El mestizaje, que fuera tema central de los nacionalismos latinoamericanos, en Cuba estuvo identificado, durante las décadas señaladas, con una reflexión

que incluyó la herencia española y barroca, la herencia negra, y los indicios de las costumbres estadounidenses. Encontramos múltiples referencias e intentos por resolver este problema que para algunos autores -literatos, ensayistas y dramaturgos- sería eje de los debates étnico-sociales cubanos y para otros, la base de una construcción cultural renovada. Las opiniones expresadas por éstos nos parecen valiosas al mirarlas desde la perspectiva del relato compartido en medio de una atmósfera cultural específica, así como desde la lectura del que analiza la alteridad.

Alejo Carpentier y “lo cubano”

Alejo Carpentier descubrió a su regreso a La Habana, en 1935 y después de 11 años de autoexilio, la tela tropical, el plátano frito y el ajíaco, la arquitectura del más “puro” estilo colonial cubano, los cafés al aire libre, en fin, “lo criollo” y “lo mestizo”. A decir del mismo, todo aquello que había permanecido sepultado, durante los proyectos urbanizadores impulsados durante el gobierno de Gerardo Machado y que hicieron parecer a La Habana una “réplica de la vida en Miami Beach.” Asumiendo su mirada de turista, Carpentier describió “su” ciudad,

Algo tiene que llamar poderosamente la atención del cubano que, como yo, ha estado alejado de la patria durante más de dos lustros: la generalización de una cierta curiosidad por las cosas de afuera, unida a una evidente revalorización de lo cubano dentro de las costumbres. Me explico: hace once años lo norteamericano disfrutaba en nuestra tierra de un prestigio absolutamente exagerado. [...] Eran aquellos tiempos en que los escritores franceses venidos para asistir al Congreso de la Prensa Latina oyeron esta respuesta inverosímil, al preguntar dónde podían escuchar los ritmos de una rumba. -“¿La rumba? [...] ¡Baile de otros tiempos! [...] ¡Ya no existe en Cuba!”³¹

³⁰ Fernando Ortiz, “Los factores humanos de la cubanidad” en *Etnia y Sociedad*, sel. notas y prólogo de Isaac Barreal, La Habana, Edit. Ciencias Sociales, 1993 (Pensamiento cubano), pp. 1-2.

³¹ Alejo Carpentier, “La Habana vista por un turista cubano” en *El amor a la ciudad*, México, Alfaguara, 1996, pp. 34-35.

El viaje interiorizado del autor al espacio urbano entrañable, retrata la mirada nostálgica de quien al establecer los cortes temporales de la historia habanera, *decide* qué época fue mejor. Lo que posibilita el contraste, para destacar la virtud del mestizaje como mosaico de la cultura cubana, es la referencia a la persistencia de "lo típico".³²

Por ese "golfo en miniatura" que fuera para Carpentier la verdadera entrada a La Habana, el escritor vería edificarse de muy diferentes maneras la sustitución del "provincialismo" por la modernidad,³³ que se respiraba en casi todas las esferas de la vida habanera. Al respecto diría,

Quando me marché a Europa, hace once años, La Habana era todavía una ciudad provinciana, o sea: *de espíritu eminentemente provinciano* [...] La más grata sorpresa que ha recibido el turista cubano que firma esta crónica es la de observar que todas las manifestaciones de aquel espíritu provinciano habanero han desaparecido de nuestras costumbres [...] Por esto tiene La Habana de hoy atmósfera y palpitación de gran capital moderna.³⁴

El viajero-novelistas, como lo llama Antonio Benítez Rojo, se posicionó fuera de la escena al denominarse a sí mismo: *turista cubano*.³⁵ Viajero que observó desde una aparente distancia el propio espacio de representación intelectual. Atmósfera no ya de la capital moderna, sino de la modernidad, Carpentier la

³² En algunos textos encontramos perspectivas de análisis importantes relativas a la relación entre la producción intelectual de las elites creadoras, durante las primeras décadas del siglo XX, y el discurso o los discursos de revaloración de la cultura popular como espejo de "lo propio" nacional. La discusión teórica al respecto no es un tema ni mucho menos cerrado. Vid Bollème, *El pueblo por escrito*, op. cit. *La cultura popular vista por las élites. (Antología de artículos publicados entre 1920 y 1952)*, Introducción y selección de Irene Vázquez Valle, UNAM, México, 1989. Pérez Montfort, "Historia, literatura y folklore, 1920-1940. El nacionalismo cultural de Rubén M. Campos, Fernando Ramírez de Agullar e Higinio Vázquez Santa Ana", op. cit. Rodolfo Stavenhagen, "La cultura popular y la creación intelectual" en *La cultura popular*, comp. Adolfo Colombres, Ediciones Coyoacán, México, 1997 (Diálogo abierto).

³³ "Es provinciana la ciudad cuyos habitantes llevan, por el imperativo de prejuicios ambientes, una vida idéntica a la del vecino; aquella en que ciertas manifestaciones de una actividad colectiva se repiten cada día, a la misma hora, con desesperante monotonía; aquella en que una persona honesta no se atreve a realizar ciertos actos perfectamente morales y lícitos, para no contrariar tradiciones sin fundamento lógico [...]", Carpentier, "La Habana vista por un turista cubano" en op. cit., p. 30.

³⁴ *Ibid.*, pp. 30-32. Las cursivas son del autor.

³⁵ Benítez Rojo, *The repeated island*, op. cit., p. 178.

consideró como parámetro y punto de partida en la inserción de La Habana al movimiento progresista del mundo.

Si el espíritu provinciano desapareció de las costumbres, no sucedió lo mismo con el folklore, que encerraba razones más universales; costumbre y tradición no serían para el escritor dos procesos sincrónicos. Carpentier diría que,

En aquellos tiempos, nuestra máxima manifestación de espíritu provinciano era aquel inacabable, monótono y giratorio paseo en automóvil por Prado y Malecón, que cobraba cada día categoría de actividad trascendental. Manifestaciones de provincialismo, el hecho de que fuese *preferible* ir al cine los *días de moda*; el hecho de que una *persona decente* no pudiese comer en fonda de chinos. La importancia concedida a la llegada anual del Circo Pubillones, las tertulias de hombres en la barbería de Donato Milanés, el terror a las corbatas y camisas de color, la imposibilidad para una mujer de concurrir a ciertos cafés, las aglomeraciones de *pepillos* en la Esquina del Pecado, el miedo a usar cualquier prenda de vestir susceptible de provocar choteo ajeno, la subestimación de lo criollo -en cocina o música-; el prurito de ocultar ciertas auténticas manifestaciones de nuestro folklore a los extranjeros [...] todo ello constituía otras tantas manifestaciones de provincialismo habanero [...]³⁶

Lo costumbrista-provinciano fue como una capa superficial que cubrió a la tradición: la posibilidad de mostrar el folklore cubano a los extranjeros eliminó dicho estrato y nos remite a esta posición del que intentó extrapolar, al describir, "lo verdaderamente popular" a la vida moderna. Aquí comenzó el viaje de quien intentaría rescatar "lo propio" de la cultura cubana, de la cubanidad habanera, a través de la escritura. Inició el proceso hermenéutico que Genèvieve Bollème describe bien al indicar que, "el discurso que concierne al pueblo no es más que este movimiento hacia la universalidad; sacando su razón de ser del pueblo, no hace otra cosa que reconocerlo [...]".³⁷

El viaje al interior de la cultura cubana implicó para este autor, como para muchos otros de sus contemporáneos, una exploración acuciosa de los rasgos

³⁶ Carpentier, "La Habana vista por un turista cubano" en *loc. cit.*

³⁷ Bollème, *op. cit.*, p. 45.

que consideró distintivos. Sólo desarmando las producciones culturales podría otorgársele validez a una representación concreta de "lo cubano". El arte popular, arte "populachero", como lo denominó Carpentier, sería uno de los temas sobre los cuales enfocó su lente este turista cubano,

Desde hace muchos años, los viajeros europeos y americanos han aprendido a sentir lo popular. Hoy, los barquitos contruidos dentro de botellas lacradas por marineros ociosos (cosa que se vendía en los puertos de Bretaña por unos francos) se ha vuelto el adorno obligado de todos los estudios de París. Se paga muy caro por tales objetos, que son, además, absolutamente encantadores [...] Las fachadas de las pulquerías, en México, consideradas antaño como mamarrachos pictóricos, han sido el objeto de estudios, artículos y folletos [...] Lo mismo ha ocurrido con las tallas pueblerinas, objetos policromados, frescos arrabaleros, muestras de tiendas, tablas pintadas, etcétera, que se nos revelan a veces como verdaderas obras maestras de ingenuidad, cuya enseñanza no despreciaron los pintores modernos... Pues bien: en La Habana ese arte popular o populachero se nos hace tangible a cada paso. La técnica de los barcos contruidos en las botellas existe... También existen tallas en madera y bajorrelieves admirables, de varios metros de ancho. Y también, a condición de desear pinturas falsamente eruditas, hay pinturas murales superiores a las que los turistas cazan con sus cámaras en los puertos mediterráneos... Y no hablemos de los altares cándidos, que están floreciendo actualmente en ciertos barrios, con una prodigiosidad increíble [...]³⁸

El tema de "lo popular" caracterizó esta sucinta reflexión; perspectiva o valoración introducida por un grupo de artistas europeos y regada en Latinoamérica. "Lo popular" se reconoció no por el detalle de las formas impresas en un arte antaño rechazado, sino por ser una "esencia" que, para Carpentier, debía sentirse. La calle y el barrio, la técnica carente de academicismos, fueron ventanas que vincularon al transeúnte, extranjero y no, con la candidez y los prodigios de ese arte callejero y, por ende, con la naturaleza del pueblo cubano encerrado en el mismo. El lenguaje de ese pueblo-niño no permaneció intangible gracias a estos objetos que le permitieron pronunciarse, hacerse manifiesto.

³⁸ Carpentier, "La Habana vista por un turista cubano" en *op. cit.*, pp. 39-40.

Son más los momentos simbólicos que cristalizaron la experiencia de reconocimiento de “lo propio” para Carpentier. Una caminata por el puerto habanero pudo ser el itinerario de un paseo interior a la cultura, que permanecía censurado por las formas, por la moral. Según narró el autor,

Andar por los muelles, de noche, era algo que entrañaba una cierta claudicación de honorabilidad. Se hacía, a veces, por complacer a un turista, a un forastero de paso, por aquello de que el extranjero quiere verlo todo y no tiene por qué preocuparse de la opinión ajena. Pero una persona “honesta” se hubiera sentido avergonzada de que un conocido la sorprendiera tomando un inofensivo refresco o en algún café de esa zona desacreditada. Por suerte, los tiempos han cambiado, y son muchos los que ahora descubren la maravilla, siempre renovada, que es el puerto de La Habana.³⁹

La invitación a visitar ese espacio que era prohibido, ahora apreciado desde la ventana de una mentalidad moderna, tuvo que ver también con lo que este espacio contenía. Aquella moral que impedía su valoración hizo las veces de protectora de “lo propio” ya que “[...] a la sombra de casas silenciosas, prestigiadas por la más noble arquitectura, se encuentran tipos extraordinarios que rara vez se aventuran fuera de lo que sigue siendo, espiritualmente, el *intramuros*.”⁴⁰ “Lo moral” es lo que apela a la esencia. Reconocimiento y viaje introspectivo, viaje al espíritu, fue lo que sumergió a este cubano en un recuento breve de sus “raíces” identitarias.

Desde esa ventana que mira hacia el interior, hacia los intramuros, pretendió sublimar aquellos aspectos de la personalidad de los cubanos que revelaran la presencia inamovible del pasado. En esta ocasión fueron los hombres en sus oficios populares, en su acontecer cotidiano, los vehículos de su análisis:

[...] el pregón callejero o los accesorios que sirven para anunciar sonoramente una actividad o tipo de comercio se cuentan entre las cosas más misteriosas que pueden atraer la atención de un hombre. Hay oscuras supervivencias, tradiciones de origen

³⁹ Carpentier, “Los muelles de La Habana” (1944) en *ibid.*, p. 81.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 82.

remoto, hábitos seculares, en esos anuncios vocales, en esos instrumentos primitivos de que se vale el profesional o vendedor ambulante para señalar su presencia. En Cuba, por ejemplo, tenemos el amolador de tijeras: generalmente el amolador se anuncia por medio de un caramillo. Ese caramillo, instrumento de abolengo mitológico, flauta de Pan, origen del órgano, subsiste en toda la cuenca mediterránea como compañero inseparable de la piedra de amolar. [...] Hay también un tipo de pregón que cobra su forma definitiva por proceso de síntesis. Durante largo tiempo he observado la rara modificación del pregón tamalero. Su canto inicial era: "Con picante y sin picante los tamales". Poco a poco en el transcurso de varios meses, el pregón se fue apretando por eliminación de valores. La fórmula primera se transformó en "pican y no pican", y finalmente en "piiiiiican". Actualmente, el digno comerciante se contenta con producir con los labios una explosión brevísima, que evoca un pizzicato de cuerdas: pic... pic... pic...⁴¹

A pesar de las transformaciones inevitables que precipitaron al pregón, la voz del que ejerce su oficio, a un proceso de adaptación, la supervivencia de la actividad humana fue apreciada por su intérprete, ya no sólo en su carácter de expresión tradicional, sino en su modalidad de recipiente histórico cuyo origen colonial nos devolvía al barroquismo. Como si se buscara su significado antropológico, estos hombres transportaron una experiencia secular, a ojos de quien sigue buscando en su andar por las calles habaneras todos los pretextos posibles para explicar lo que es de Cuba y no ha sido visto, lo que está en Cuba y no ha sido apreciado.

No sólo los vendedores de tamales, sino también los tenedores de libros y la vida que se agitaba en los alrededores de sus puestos fueron un referente a estos hábitos interiorizados en los que nuestro turista apreció, con la misma nostalgia, las voces coloniales de la identidad,

En los días de mi infancia era todavía La Habana una ciudad muy marcada por los hábitos de la Colonia. A las seis de la mañana, encaramados en altos taburetes, iniciaban su jornada los tenedores de libros de la calle de la Muralla, en tanto que las plazas, aún desconocedoras del asfalto, eran invadidas por pregones alborotosos, sabedores de canciones que evocaban los charoles de la Benemérita de San Fernando: "Qué bigotes tiene Gil -Parece un guardia civil". Del tiempo de España [...]⁴²

⁴¹ Carpentier, "Pregones habaneros" (1944) en *ibid.*, pp. 85-87.

⁴² Carpentier, "Una jubilosa Habana" (1959) en *ibid.*, pp. 93-94.

Pregones y oficios populares, en su capacidad de provocar algarabía y ambientes festivos, fueron sus referentes para comparar a la ciudad "tradicional" con la ciudad afectada por las consecuencias internacionales del período entreguerras. Los cambios políticos y económicos mundiales, las decisiones durante el Machadato, probablemente introdujeron nuevos vicios y opacado viejos valores, pero la permanencia de estos últimos, la trascendencia de "lo español" en la cultura cubana, posibilitaron, según la lectura de nuestro intérprete, la salida victoriosa de "lo típico" insular.

Este proceso de valoración es mejor apreciado en las reflexiones de Carpentier en torno de la arquitectura cubana. Sería en este ámbito, así como en sus análisis al respecto de la música en Cuba, donde el autor encontró quizás los mejores ejemplos para explicarse a sí mismo y hacer explícita su propia visión de "lo cubano". En cuanto a la arquitectura planteó:

No es nuestro propósito -y temprano debemos advertirlo- hacer un bosquejo histórico de la arquitectura cubana, obra que requeriría todo un aparato erudito, sino llevar al lector, de la mano, hacia algunas *constantes* que han contribuido a comunicar un estilo propio, inconfundible, a la ciudad aparentemente *sin estilo* (si nos atenemos a las nociones académicas que al estilo se refieren) que es La Habana, para pasar luego a la visión de constantes que pueden ser consideradas como específicamente cubanas, en todo lo que significa el ámbito de la Isla.⁴³

Su intención fue, a partir del material de análisis que le ofreció la arquitectura en La Habana, la de reparar en el centralismo habanero; proceso mediante el cual se impusieron patrones al resto del territorio insular, pretendiendo unificar el desarrollo de la construcción de identidad: cómo desde La Habana se veía lo que era la provincia. Esto mismo sucedió en el caso de la ciudad de México

⁴³ Carpentier, *La ciudad de las columnas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 20.

y el resto de las regiones mexicanas: "la dinámica cultural impuesta desde el centro".⁴⁴ La constante, la continuidad, de los signos en las edificaciones remitía a ese espacio intelectual que tantas veces funcionó como el parámetro para estimar la vigencia de los comportamientos ancestrales.

Las calles, los grandes edificios públicos, pero también aquellos puntos de desenvolvimiento de la vida privada inventados por la arquitectura colonial, fueron apreciados por Carpentier en múltiples referencias. Al describir ambos ámbitos y confrontarlos, lo que hizo fue sublimar la capacidad creativa de aquellos diseñadores que con el paso del tiempo crearon una frontera interna entre la vida pública y la vida privada,

Así como los alarifes españoles quisieron, en los días de la temprana colonia, que las urbes de esta llave y antesala del Nuevo Mundo tuviesen el mayor número posible de esquinas de fraile -hasta el punto de anhelar el imposible de que todas lo fuesen, y para ello, recurrieron, más de una vez, al ardid de la encrucijada de cinco calles-, el interior de la casa cubana fue durante siglos, tradicionalmente, guardador de penumbras e invitación a la brisa con un juicioso aprovechamiento de sus rumbos.⁴⁵

De la calle a la casa había dos formas de ser del cubano que durante siglos se mantuvieron. Es esta una dualidad que arma el engranaje de la vida cotidiana habanera y cubana.

Al mostrar primero las partes, edificios y actividad humana, y luego juntarlas, el autor pretendió dibujar todo aquello que en síntesis resumiría la cubanidad,

En todos los tiempos fue la calle cubana bulliciosa y parlera, con resposos de pregones, de buhoneros entrometidos, sus dulceros anunciados por campanas mayores que el propio tablado de las pulpas, sus carros de frutas, empenachados de palmeras como procesión en Domingo de Ramos, sus vendedores de cuanta cosa pudieron hallar los hombres, todo en una atmósfera de sainete a lo Ramón de la Cruz

⁴⁴ Vid el sugerente ensayo de Pérez Montfort, "Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional, 1921-1937" en *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, 2ª edición, México, CIESAS, CIDHEM, 2003, pp. 121-148.

⁴⁵ Carpentier, *op. cit.*, p. 59.

antes de que las mismas ciudades engendraran sus arquetipos criollos, tan atractivos ayer en los escenarios bufos, como, más tarde, en la vasta imaginería -mitología- de mulatas barrocas en genio y figura, negras ocurrentes y comadres presumidas, pintiparadas, culiparadas, trabadas en regateos de lucimiento con el viandero de las cestas, el carbonero de carros entoldados a la manera goyesca, el heladero que no trae sorbete de fresa el día en que sobran los mangos, o aquel otro que eleva, como el Santísimo, un mástil erizado de caramelos verdes y rojos para cambiarlos por botellas. Y, por lo mismo que la calle cubana es parlera, indiscreta y fisgona, la casa cubana multiplicó los medios de aislarse, de defender, en lo posible, la intimidad de sus moradores. La casa criolla tradicional -y esto es más visible aún en las provincias- es una casa cerrada sobre sus propias penumbras, como la casa andaluza, árabe, de donde mucho procede. Al portón claveteado sólo asoma el semblante llamado por la mano del aldadón. Rara vez aparecen abiertas -entornadas, siquiera- las ventanas que dan a la calle. Y, para guardar mayores distancias, la reja afirma su presencia, con increíble prodigalidad, en la arquitectura cubana.⁴⁶

El bullicio, la indiscreción y la fiesta, formaron parte de los estereotipos criollos, lugares intelectuales elaborados ante la presencia inequívoca de los símbolos culturales en los espacios públicos, mismos que fueron registrados por Carpentier. La intimidad y el recogimiento de la casa, la moral-morada que permite resguardar "lo tradicional", serían nuevamente parámetros de la búsqueda esencialista del autor.

Volver a admirar en La Habana el mestizaje de las formas españolas y cubanas, fue para Carpentier un respiro. Si por sobre los techos, cubiertos de las tejas tan gustadas por los norteamericanos, podía verse la entrada de los barcos a la bahía, los techos mismos, las ventanas, "las columnas" y la piedra en las calles, que evocaban el espíritu parlero de la vida que por ellas transitaba, era suficiente para saber que,

La vieja ciudad, antaño llamada de intramuros, es ciudad en sombras, hecha para la explotación de las sombras -sombra, ella misma- cuando se la piensa en contraste con todo lo que fue germinando, hacia el Oeste, desde los comienzos de este siglo, en que la superposición de estilos, buenos y malos, más malos que buenos, fueron creando a La Habana ese estilo sin estilo que a la larga, por proceso de simbiosis, de amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los comportamientos urbanísticos. Porque, poco a poco, de lo abigarrado,

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 37-42.

de lo entremezclado, de lo encajado entre realidades distintas, han ido surgiendo las constantes de un empaque general que distingue a La Habana de otras ciudades del continente.⁴⁷

Carpentier concebiría al mestizaje como una superposición de formas de entender al mundo, una forma de cohabitar en la historia. Sus objetos de reflexión fueron apreciaciones de símbolos que se ocultaban detrás de las formas. Es decir, para el hombre que de regreso a La Habana encontró una combinación del gusto extraordinario de la vida colonial, con el extravagante de la vida de los “yanquis”, se hizo necesario recuperar el sentido implícito de “lo propiamente cubano”: y qué mejor espacio que el del mestizaje. Éste fue para él, un símbolo del comportamiento cotidiano, de los rastros resignificados, que no serían atemporales ni incoherentes. La comida, el vestir, el andar de la gente y el mar, pertenecieron todos por igual a una tradición permeada por los cambios acontecidos en la isla desde su situación colonial. El mestizaje es en sí un símbolo ya que encierra una síntesis novedosa de su forma y una compleja invención de su contenido.

Nicolás Guillén y la cubanidad

El movimiento de reivindicación de “lo negro” en la cultura cubana contemporánea tuvo en la poesía a algunos de sus más conocidos portavoces. Alfred Melon amplía el espacio de este fenómeno al estudiar los antecedentes de la “poesía negra” de Nicolás Guillén y ubicarlos en el contexto del Caribe hispano.⁴⁸ Además la negritud fue un movimiento intelectual y político que se desarrolló en el conjunto

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁴⁸ Alfred Melon, “Sobre algunos antecedentes caribeños de la poesía “negra” de Nicolás Guillén” en *Anales del Caribe*, La Habana, Casa de las Américas, No. 12, 1992, pp. 169-181.

de las Antillas, así como en Estados Unidos. Acerca de la denominada como "poesía negra", Emilio Ballagas escribió, en 1937, una crítica acerca de las limitaciones de esta definición. Al respecto escribió, "Poesía social o poesía negra han de ser caras diferentes que el arte ilimitado nos ofrece, nunca fronteras delimitadoras, es decir, las mil formas en que el Proteo de la poesía se muestra a nuestros sentidos."⁴⁹ De esta manera, podemos decir que Ballagas, contemporáneo de Guillén, se integró al terreno del debate acerca de la desracialización de la cultura cubana, en el que más adelante ahondaremos al hablar de la obra de Fernando Ortiz.

Elegimos una serie de escritos de Nicolás Guillén, expuestos aquí de manera cronológica, para ejemplificar la temática del arquetipo de "lo negro" en las letras de la Cuba contemporánea. Este poeta encontró en el tema de "lo negro" un espacio de análisis similar al que Carpentier encontró en el del urbanismo insular y la música cubana. En sus artículos periodísticos y en su poesía –parte de la cual se hizo pública gracias al teatro– de 1929 a 1940, Guillén exploraría la realidad social a la que se enfrentaron los negros desde la independencia cubana. Con una mirada que pretendió ser todo menos científica, rastreó los comportamientos de la población insular, que fueron para él dejando una huella discriminatoria difícil de ignorar en la propia cultura nacional. Creyó ver en esta actitud la posibilidad de que en el futuro la separación de blancos y negros, en sectores en los que

⁴⁹ Emilio Ballagas, "Poesía negra liberada" en *Revista Universidad: mensual de cultura popular*, México, tomo IV, julio de 1937, p. 2.

deberían de permanecer unidos, conduciría a la conformación de "barrios negros" en cada población cubana, a la manera de Estados Unidos.⁵⁰

A pesar de apreciar en la timidez y la vanidad del negro cubano los más grandes enemigos del mismo, el camino más efectivo hacia la marginalidad, su crítica estuvo encaminada a la necesidad de que la población -blanca y negra- se integrara en una misma línea cultural, que reconociera su fuerza en la unidad. Es así que se preguntó, en 1929,

¿Qué hacer pues? ¿Cómo resolver entonces todos nuestros pequeños problemas de negros de cultura media, que no hemos fundado un sistema filosófico, ni escrito Fausto, ni siquiera cruzado la vasta llanura del Atlántico en un modesto "Espíritu de San Luis"? Yo opino que, ante todo, importa echarnos un poco a la espalda esa vanidad, que es a veces nuestro peor enemigo, y hacer acto de presencia en todos los sitios públicos donde sepamos que habremos de sorprender a los blancos, porque nuestra misma timidez nos ha ido acostumbrarnos a no vernos. ¿A pelear? De ninguna manera. A recordarles que somos de verdad sus hermanos. A decirles que deben contar con nosotros. A hacerles presente que vivimos en la República de Cuba y no en una sureña plantación de Estados Unidos.⁵¹

Nicolás Guillén deja ver una vertiente del nacionalismo cubano; vertiente que a su vez se insertaría en los procesos nacionalistas latinoamericanos. Recreó con estas palabras la representación de uno de los aspectos que produjeron parte del simbolismo en torno a "lo negro", incluso desde la lectura continental, que sería la posición-política de razas en el Caribe. En primer lugar, propuso la revisión de una serie de actitudes que hacían del negro libre, en una República constituida con base en el derecho, un ciudadano discriminado; en segundo, prestar atención hacia la actitud de los blancos cubanos, situados en el centro de la actividad política, cuya vida parecía desfilarse por el camino del no reconocimiento de "lo negro" como parte intrínseca y diferenciada de su cultura y, por último, la reciente

⁵⁰Nicolás Guillén, "El camino de Harlem", Diario de la Marina, 21 de abril de 1929 en *Prosa de prisa. 1929-1972*, prólogo de Ángel Augier, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1975, t. I, p. 6.

evaluación de los trazos y huellas dejadas por el protectorado estadounidense en la isla, en la cultura cubana.

Para Guillén, el debate en torno del “problema del negro en Cuba” fue un núcleo en el que centraría sus inquietudes políticas acerca de la discriminación racial. Opinó, en un artículo publicado en el *Diario de la Marina*, en junio de 1929,

[...] que el problema del negro en Cuba es *de hecho* y no *de derecho*. Nuestras luchas emancipadoras pudieron dar término a un estado de cosas que dividía la población cubana en dos grandes núcleos, legalmente distintos, uno colocado encima del otro: el de los negros, esclavos y manumitidos, presa de todas las injusticias y el de los blancos dominadores, amos de un conglomerado de personas que les eran semejantes, arrancadas al ardor del África natal. El gran gesto de Céspedes, que dio tono a la Guerra Grande y perfiló su fisonomía, tuvo al cabo, y mediante dolorosas concesiones del espíritu reaccionario, su definitiva consagración en nuestra Carta fundamental, al reconocerse la igualdad de todos los cubanos ante la ley. Teóricamente, pues, en nuestra patria, no hay problemas de razas, o si el lector quiere, de colores. Bajo el ala amorosa de una legislación prudente y liberal se abrazan enternecidos, derramando lágrimas de felicidad, el negro y el blanco, igualados por fin en lo que ellos quieren de fundamental y común.⁵²

Este problema “*de hecho* y no *de derecho*” entre los negros y los blancos en Cuba, fue una especie de paradoja republicana, como se lee entre líneas en esta afirmación de Guillén, debido a la propia historia insular. En la teoría, en el papel de la legislación, la igualdad de las razas no podía sino ser una realidad superficial, ya que una novedosa fisonomía jurídica no podría suplantar el esquema de amos-blancos y esclavos-negros que dibujó el perfil de las relaciones sociales en el pasado.

Más que poeta, periodista, proyectó en 1930 una severa crítica a los negros que denigraban las creaciones culturales “vernáculos”, por tener éstas mucho de “negro”. El llamado a valorar “lo propio-negro”, como un conglomerado de significados y riquezas seculares ocultas, lo llevaron a expresar que,

⁵¹ Guillén, “La conquista del blanco”, *Diario de la Marina*, 5 de mayo de 1929, en *ibid.*, p. 9.

[...] rechazamos lo vernáculo con una ingenuidad conmovedora. Nada que no haya venido de París, o por lo menos de Nueva York, de donde, desdichadamente, nos viene todo, desde los zapatos hasta el frío, tiene para nosotros interés. Nuestros artículos de consumo, tanto espiritual como material han de ofrecernos la breve dificultad de una etiqueta extraña para que despierten nuestra voluntad. El negro cubano -para constreñir más nuestro pensamiento- vive al margen de su propia belleza. Siempre que tenga quien lo oiga, abomina del son, que tanto tiene de negro; denigra la rumba, en cuyo ritmo cálido bosteza el mediodía africano, y cierra los ojos, como para que no le descubran un destello de comprensión frente al profundo requerimiento del bongó, con su voz grave de abuelo. Parece que existe el miedo de ser negro. Con el alma abierta a todos los vientos de una civilización que, siendo vieja, constituye un descubrimiento para él, el hombre oscuro se esfuerza cómicamente en olvidar lo que es más suyo, lo que con más duros relieves lo acusa ante la mirada del mundo, cuando tan fácil le sería mezclar en su espíritu ambas corrientes en un abrazo de océanos, como en la fractura de un istmo interior. Cuando, hace unos meses, el señor Eliseo Grenet ofreció en La Habana un espectáculo en que se estilizaban muchos motivos negros, el escándalo fue mayúsculo. ¡Aquello era -se dijo- revivir un pasado bochomoso que debe extinguirse para siempre! En realidad, la exhibición era bella. pero venía a perturbar, bajo la tiesura del esmoquin, la incipiente digestión de una cultura acabada de engullir.⁵³

“El negro vive al margen de su propia belleza”, rechazando “lo vernáculo”, rechazando lo que de negro hay en el son, a lo que recordará, como en la rumba, lo que de africano yace dormido, despreciando “lo suyo”, despreciándose a sí mismo. El autor esbozó lo que le parecía una ideología perturbadora, acoplada a los cánones culturales marcados por Nueva York y París, llamando nuevamente al “hombre oscuro” a despojarse de comportamientos cuya ceguera aislaba esa entraña de la que no podría huir. Apreciar, admirar, reunir, abrazar, en su crítica, son los verbos que ofreció como alternativa para la reunión de la cultura contemporánea cubana. Desde la actitud de los negros y de los blancos hacia “lo propio”, visualizó la reconciliación racial y el despliegue de una alegoría implícita en esta.

Si la denuncia política y la crítica social fueron vías para señalar la problemática del negro en Cuba, la ficción fue el recurso que con mayor fuerza

⁵² Guillén, “El blanco: he ahí el problema” en *Diario de la Marina*, 9 de junio de 1929, en *op. cit.*, p. 10.

resaltó las ideas que Nicolás Guillén expresó al respecto. En un retrato que en la actualidad se ha convertido en una forma de identificar, mediante el humor, este supuesto *deber ser* del cubano, ritmo y baile, que brota del propio diálogo, Guillén contaría,

Era un grupo de negros enemigos del son. Temían que esa música llegara a constituir una deshonra "para la raza" y decidieron celebrar una asamblea, a fin de adoptar orientaciones salvadoras frente al problema. El día de la junta, el presidente les explicó a los reunidos cuál era el motivo de aquel acto. "Señores -dijo con voz punteada por la emoción- para nadie es un secreto que el son está tomando demasiado incremento entre nosotros; y aunque sé que una gran parte repudia esa manifestación de atraso, es nuestro deber interesarnos por los infelices entregados a tal desenfreno y a tal ignominia. ¡Abajo el son, y mueran sus bailaradores!" Aquella exclamación produjo el efecto deseado. Un "muera" seco, apretado, fuerte, coreó las últimas palabras del presidente, que exclamó en seguida: "Muy bien; así me gusta. ¡Ahora mismo voy a redactar un manifiesto al país, explicándole nuestra actitud!" Sin embargo, un espíritu previsor que había entre los reunidos, entendió que era preciso comprobar por modo efectivo si todos estaban de acuerdo en que el son desapareciera, por lo que pidió, tímidamente, que se efectuara una votación nominal. Accedió la junta, y el presidente llevó a cabo el escrutinio. A cada uno fue preguntando si deseaba la suspensión del baile maldito: "¿Usted está conforme?", "Sí, señor.", "¿Usted está conforme?", "Sí, señor..." Así fue desenvolviéndose la votación, pero cuando la cosa llegó al último negro, los demás habían "levantado" un son formidable, en coro unánime y caliente: "¿Uté ta conformme?", "Sí, señó", "¿Uté ta conformme?", "Sí, señó", "¿Uté ta conformme", "Sí, señó..." ¡Afortunadamente, aquellos desdichados no habían podido desmentirse".⁵⁴

La naturaleza del son pareciera manifestarse en la atmósfera de una asamblea política. Se crea, como los pasos marcados por los bongóes, por una naturaleza que resuena, mediante la cual se afirma la identidad y se desplaza a las pseudo ideologías.

Así es como llegamos a "La canción del bongó" con la que el poeta describió el impulso de esa "sangre" y "alma" negras, que encontrarían un camino para su representación a través de la percusión. En este poema, "lo negro" contemporáneo quedó enmarcado por la referencia al mestizaje que daba cauce a

⁵³ Guillén, "Rosendo Ruiz" en *Diario de la Marina*, 26 de enero de 1930, en *ibid.*, p. 12.

⁵⁴ Guillén, "Sones y soneros" en *Diario de la Marina*, 15 de junio de 1930, en *ibid.*, pp. 21-22.

lo oculto en la sangre. La alegoría al bongó posibilitó la metáfora de "lo mulato" y remitió a la piel debajo de la piel,

Ésta es la canción del bongó:
--Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo.
Unos dicen: Ahora mismo,
otros dicen: Allá voy.
Pero mi repique bronco,
pero mi profunda voz,
convoca al negro y al blanco,
que bailan el mismo son,
cuaripardos y almprietos
más de sangre que de sol,
pues quien por fuera no es de noche,
por dentro ya oscureció.
Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo.

En esta tierra, mulata
de africano y español
(Santa Bárbara de un lado,
del otro lado, Changó),
siempre falta algún abuelo,
cuando no sobra algún Don
y hay títulos de Castilla,
con parientes en Bondó;
vale más callarse, amigos,
y no menear la cuestión,
porque venimos de lejos,
y andamos de dos en dos.

Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo.

Habrá quien llegue a insultarme,
pero no de corazón;
habrá quien me escupa en público,
cuando a solas me besó...
A ese le digo:
-Compadre,
ya me pedirás perdón,
ya comerás de mi ajiaco,
ya me darás la razón,
ya me golpearás el cuero,
ya bailarás a mi voz,
ya pasearemos del brazo,
ya estarás donde yo estoy:

ya vendrás de abajo a arriba,
¡que aquí el más alto soy yo!⁵⁵

La percusión representaba al mestizaje. En los versos, para cada referencia negra existe una española; para las simulaciones de esta mezcla, hay un producto mestizo que ofrecer. Este instrumento convoca a ese redescubrimiento, siendo éste una herencia señera, un cuerpo que se ensancha y con su ritmo posibilita la revelación, así como también amenaza.

La alegoría del cuerpo mulato es la danza, el paso del bongó a la rumba. Este paso a la danza es la puerta de entrada a lo erótico declarado. Resulta el momento en el que "lo negro" se desliza a la frontera del erotismo. Momento también en el que la poética de "lo mulato" queda presa del cuerpo femenino. La "Rumba" de Guillén permite ejemplificar el *deber ser* del estereotipo de la mulata,

La rumba
revuelve su música espesa
con un palo.
Jengibre y canela...
¡Malo!
Malo, porque ahora vendrá el negro chulo
con Fela.

Pimienta de la cadera,
grupa flexible y dorada:
rumbera buena,
rumbera mala.

En el agua de tu bata
todas mis ansias navegan:
rumbera buena,
rumbera mala.

Anhelo el de naufragar
en ese mar tibio y hondo:
¡fondo,
del mar!

⁵⁵ Guillén, "La canción del bongó" (citado en Presencia en el Lyceum. Conferencia pronunciada en la sociedad femenina Lyceum, de La Habana, el 20 de febrero de 1932, en *ibid.*, pp. 39-40.

Trenza tu pie con la música
el nudo que más me aprieta:
resaca de tela blanca
sobre tu carne trigueña.
Locura del bajo vientre,
aliento de boca seca;
el ron que se te ha espantado,
y el pañuelo como riendas.

Ya te cogeré domada,
ya te veré bien sujeta,
cuando como ahora huyes,
hacia mi ternura vengas,
rumbera
buena;
o hacia mi temura vayas,
rumbera
mala.
No ha de ser larga la espera,
rumbera
buena;
ni será eterna la bacha,
rumbera
mala;
te dolerá la cadera,
rumbera
buena;
cadera dura y sudada,
rumbera
mala [...] ⁵⁶

La rumba fue representada como ansiedad que toca el fondo del mar, sudor, confrontación de la bondad y la maldad; caderas sueltas y a la vez sujetas que van mojando los pasos de esta danza fronteriza. En este cuerpo de versos, Guillén plasmó la relación intelectual entre "lo negro" y "lo erótico". Su composición nos sumerge en esa guerra entre los sexos, misma que los acerca y los separa. Batalla que es enmarcada por esta danza mulata, a la que se identifica dando

⁵⁶ Guillén, "Rumba" (citado en Presencia en el Lyceum. Conferencia pronunciada en la sociedad femenina Lyceum, de La Habana), el 20 de febrero de 1932, *ibid.*, pp. 41-43.

rienda suelta a los instintos. Además resalta la idea de “lo primitivo” que hace ver a la mulata como una mujer más instintiva que la blanca.⁵⁷

Mediante la alegoría a la insularidad del trópico, que identificaba a Cuba con el resto del archipiélago antillano, este autor recreó los elementos que una vez más nos remiten a esta imagen plástica de la naturaleza estereotípica a la que alude,

Trópico,
tu dura hoguera
tuesta las nubes altas
y el cielo profundo ceñido por el arco del Mediodía.
Tú secas en la piel de los árboles
la angustia del lagarto.
Tú engrasas las ruedas de los vientos
para asustar a las palmeras.
Tú atraviesas
con una gran flecha roja
el corazón de las selvas
y la carne de los ríos.

Te veo venir por los caminos ardorosos,
Trópico,
con tu cesta de mangos,
tus cañas limosneras,
y tus caimitos, morados como el sexo de las negras [...]

Aquí,
en medio del mar,
retozando en las aguas con mis Antillas desnudas,
yo te saludo, Trópico.
Saludo deportivo,
primaveral,
que se me escapa del pulmón salao
a través de estas islas escandalosas hijas tuyas. [...]⁵⁸

El Trópico es aquí un sujeto cuyo calor arde y en ocasiones seca, sujeto que posibilita la libertad de un viento que dobla el escenario de palmeras, sujeto que regala sus frutos, así como su fauna; sujeto, al fin, que retoza en las Antillas y

⁵⁷ Acerca del primitivismo vid Peter Winch, *Comprender una sociedad primitiva*, introducción de Salvador Giner, España, Paidós-ICE-UAB, 1994.

⁵⁸ Guillén, “Palabras en el trópico” en *op. cit.*, pp. 47-49.

que como una omnipresencia las cubre y las describe. Esta representación estereotípica de la naturaleza tropical fue recreada en los ámbitos narrativos y gráficos de la cultura cubana, durante la primera mitad del siglo XX.

En lo que se refiere al mestizaje, el autor intentó rastrear la forma como se fue dando la mezcla de las razas negra y blanca. Le respondió así a Ramiro Cabrera, "aficionado a los estudios de sociología cubana", quien señaló en alguna ocasión que la raza negra no había influido en la blanca,

La penetración psicológica negra se efectuó, ciertamente, en más de una ocasión, por modo que llamaríamos maternal, ya que la dulce negra esclava sustituía con mucha frecuencia el papel de la madre, a quien unas veces las exigencias sociales de su belleza, y otros serios quebrantos de salud, separaban del recién nacido. Éste se formaba, crecía, se educaba casi siempre entre negros; y más de una vez, imitando el ejemplo del padre, cuando era hombre, buscaba entre las negras de la dotación la amante ardorosa y resignada de cuyo vientre habría de salir, andando el tiempo, la semilla del futuro -del actual- mestizaje en la Isla.⁵⁹

Así como en el poema "Rumba", en este caso el autor plasmó ciertas características designando con ello los comportamientos y dibujando la representación estereotípica de la negra dulce, bella, ardiente, resignada.

No sólo en el espacio ofrecido por la prensa, Nicolás Guillén hizo presente su preocupación por el problema del mestizaje. En el teatro se incluyeron poemas suyos, siendo así que su voz encontró un lugar desde el cual difundir, ante un público más vasto, la temática de la mezcla de las razas. Paco Alfonso, dramaturgo destacado dentro de la historia del teatro cubano por su afán de difundir a través del mismo temas de carácter social, político e histórico, incluyó en su obra titulada *Hierba Hedionda*, escrita en 1951 y descrita por Natividad González Freire como "espectáculo experimental sobre la discriminación racial en

⁵⁹ Guillén, "Racismo y cubanidad", *Mediodía*, 15 de enero de 1937 en *ibid.*, pp. 65-66.

Cuba”, algunos versos de Guillén.⁶⁰ Estos desenmascararían el entendido como dolor de una población que no terminaba por aceptar la mezcla de tradiciones que llevaban en su cultura. Al ritmo de un tambor en escena, se interpretaron los siguientes versos,

- Una voz. Rompiendo la noche negra
nació una estrella sin luz;
¡La luz se quedó en la sombra
de los clavos de su cruz!
- Coro. ¡Suenan negra
que repiquen
tus maracas
en un son:
que tu llanto
es y ha sido
fiesta negra
en un son!
- Una voz. ¡La madre siguió llorando
al hijo que ya nació;
dicen que llorando sigue
por aquel blanco que amó!⁶¹

Fiesta y llanto, en una paradoja, se unieron en la emergencia de “lo mulato”. Esa festividad dolorosa con la que se aludió al nacimiento del mestizaje cubano, marcó el sentido poético de toda una generación. Las reflexiones recurrentes en torno a los temas de la insularidad y el mestizaje, durante los años que van de 1920 a 1940, nos hacen pensar en una suerte de “retorno” de “lo *propio* caribeño” a Cuba. Idea que hace parecer que hasta que no se llevó a cabo el reconocimiento letrado, en este sentido, había una cultura sumergida bajo las costumbres de la vida estadounidense en la isla. Localismo, regionalismo y universalismo, fueron así tres pasos que desplegaron su fuerza analítica en las letras cubanas -fue la literatura una vía para la toma de conciencia del “sí mismo”

⁶⁰ González Freire, *op. cit.*, p. 52.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 53-54.

latinoamericano- lo que se recreó de manera sugerente en sus equivalentes continentales.

Fernando Ortiz y una utopía: la “desracialización”

Como parte de una corriente latinoamericana enfocada a los estudios del folklóre,⁶² en 1929 arrancó en Cuba la publicación titulada *Archivos del folklóre cubano*, bajo la dirección de Fernando Ortiz y auspiciada por la Sociedad del Folklóre Cubano. La revista recuperó más de una década de investigaciones relativas a la cultura popular en la isla, llevadas a cabo por estudiosos cubanos, así como por extranjeros. Aunque breve, la vida de esta publicación ejemplifica el interés académico y universitario por la temática señalada y también lo que vendría siendo una primera etapa de proyección del análisis contemporáneo acerca de los parámetros de “lo cubano”. Asimismo, forma parte de las manifestaciones de la cultura popular vista por las elites.

La inquietud por explicar “científicamente” las manifestaciones culturales populares cubanas tuvo como principal promotor a Ortiz. Ya en 1907 había escrito su tesis de doctorado en Derecho Público, defendida en la Universidad de La Habana y titulada *Los factores políticos del pueblo cubano*.⁶³ En ella esbozó, en términos jurídicos, una diversidad de ideas que mantuvo a lo largo de toda su obra: una de las más relevantes, para este trabajo, es la de los “factores” sociales del mestizaje cubano.⁶⁴ De entre los cientos de artículos, ensayos y, por supuesto,

⁶² Vid Pérez Montfort, “Folklóre e identidad. Reflexiones sobre una herencia nacionalista en América” en *Avatares*, op. cit., pp. 15-34.

⁶³ Ortiz, *El pueblo cubano*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1997 (Pensamiento cubano).

⁶⁴ Vid el capítulo III: “Los factores antropológicos”, en donde habló del mosaico racial en Cuba y el capítulo V: “El alma cubana (caracteres sensitivos)”, en donde describió las “características” propias del

libros del mismo, que lo han colocado con justicia en un primer plano entre los intelectuales del siglo XX latinoamericano, seleccionamos su escrito *Los factores humanos de la cubanidad*, publicado en 1940. En éste se resumen aquellos planteamientos esbozados con anterioridad, relativos al mestizaje en la Gran Antilla, y madurados por el paso de los años. Mismos que lo harían sumergirse, a lo largo de su vida, en distintas áreas de la cultura negra como el teatro, la música, la religión, las festividades, el lenguaje. Tal ha sido la importancia de Ortiz que hasta la fecha las líneas de estudio abordadas por él y su perspectiva teórica, difícilmente superadas, han dado origen a instituciones, como la Casa de Altos Estudios Don Fernando Ortiz y la Fundación Fernando Ortiz en La Habana, el Centro Cultural Africano Fernando Ortiz en Santiago de Cuba, abocadas al estudio de la cultura popular cubana.

Producto de una conferencia dictada a los estudiantes de la fraternidad “Iota-Zeta”, de la Universidad de La Habana, en noviembre de 1939, *Los factores humanos de la cubanidad* viene siendo una especie de síntesis de una temática local abordada desde muy distintos escenarios: la identidad cubana y sus fronteras. Si Carpentier, en el reconocimiento de La Habana, buscó retratar y recuperar lo que para él eran los *signos* del mestizaje, y Guillén plasmó, en el conflicto racial y la sublimación de “lo negro” y “lo tropical”, los *signos* del mismo, Ortiz transitó al paradigma de la identidad social, intentando con esto encontrar una nominación –de “lo cubano” a la cubanidad- con la cual proyectar la mezcla de *signos* a un plano universal. Es así que expresó,

cubano, como la pereza, la vagancia, el militarismo, la guapería, el sentido caballeresco, la indisciplina, en *ibid.*

¿Qué es la *cubanidad*? Parece sencilla la respuesta. *Cubanidad* es “la calidad de lo cubano”, o sea su manera de ser, su carácter, su índole, su condición distintiva, su individuación dentro de lo universal. Muy bien, esto es en lo abstracto del lenguaje. Pero vamos a lo concreto. Si la *cubanidad* es la peculiaridad adjetiva de un sustantivo humano, ¿qué es lo cubano? [...] Cuba es a la vez una tierra y un pueblo; y que lo cubano es lo propio de este país y de su gente [...] La *cubanidad* no puede entenderse como una tendencia ni como un rasgo, sino, diciéndolo a la moda presente, como un complejo de condición o calidad, como una específica cualidad de cubano.⁶⁵

El autor dio inicio a una disertación en la que sintetizó los aspectos relativos al *deber ser* cubano. Mediante la compleja definición de esta temática, en su discurso expuso una geografía interior de “lo cubano” que fue no sólo una disección, sino la exposición de una posición ética. Este examen esencialista lo llevó ¿de lo abstracto a lo concreto?, del adjetivo al sustantivo, del territorio a lo humano que lo habita, del *ser* contenido al comportamiento.

Vale la pena un breve paréntesis para reforzar estos conceptos. El historiador Ricardo Pérez Montfort es un pionero en la definición del *deber ser* en los nacionalismos latinoamericanos. Al estudiar los componentes que integraron la revaloración de la cultura popular llevada a cabo por las elites intelectuales y artísticas, durante la primera mitad del siglo XX, Pérez Montfort identifica y propone una veta de análisis que traduce el discurso esencialista y ético que “contribuyó no sólo a la invención de tradiciones –tan caras para el discurso nacionalista- sino al establecimiento o a la consolidación de estereotipos regionales primero y después nacionales, que se propagaron a diestra y siniestra”.⁶⁶

En este sentido, y volviendo a *Los factores humanos de la cubanidad*, Ortiz agregaría que,

⁶⁵ Ortiz, “Los factores humanos de la cubanidad”, *Etnia y sociedad*, op. cit., pp. 6-7.

La cubanidad es principalmente la peculiar calidad de una cultura, la de Cuba. Dicho en términos corrientes, la cubanidad es condición del alma, es complejo de sentimientos, ideas y actitudes. Pero todavía hay una cubanidad más plena, diríase que sale de la entraña patria y nos envuelve como el vaho de creación que brota de nuestra Madre Tierra después de fecundada por la lluvia que le manda el Padre Sol; algo que nos languidece al amor de nuestras brisas y nos arrebata al vértigo de nuestros huracanes; algo que nos atrae y nos enamora como hembra que es para nosotros a la vez una y trina; madre, esposa e hija. Misterio de trinidad cubana, que de ella nacimos, a ella nos damos, a ella poseemos y en ella hemos de sobrevivir.⁶⁷

La definición parece imposible por la "omnipresencia" de un sentimiento colectivo al que sólo puede aludirse mediante "lo moral". Porque para concebir la cubanidad, según el autor, no hacía falta sólo ser cubano sino "tener conciencia de ser cubano y la voluntad de quererlo ser".⁶⁸

Sin embargo, la tentación de perderse en la relación entre la patria y el sentimiento colectivo, remitiéndose a los arquetipos religiosos, parece haber sido grande, de ahí que Ortiz resolviera este esquema discursivo inventando una de sus metáforas más importantes: *Cuba es un ajjaco*,⁶⁹ aludiendo a "lo local" y "lo popular" vía un platillo representativo de la vida insular. Del terreno amplio y especulativo de la religión patriótica al terreno probatorio del conocimiento histórico, con esta metáfora remitió –salvándose casi– a la mezcla racial en la Gran Antilla; aunque era el *ají*, condimento popular, el que denominaría a la misma. Más adelante, en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, publicado en 1940, expuso otra de sus relaciones entre naturaleza y cultura. El

⁶⁸ Pérez Montfort, "Los estereotipos nacionales y la educación post revolucionaria en México" en *Avatares*, op.cit., p. 42.

⁶⁷ Ortiz, op. cit., p. 9.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁹ *Loc. cit.* El ajjaco es un caldo elaborado con carne de puerco o de res y con viandas como: yuca, malanga, ñame, boniato, calabaza, plátano y otras, sazonado con ají (condimento que llene un sabor picoso por lo que para describirlo los cubanos lo identifican con el chile), tomate, naranja agria, orégano y otras especias.

tabaco devino en representación de la naturaleza salvaje del trópico y el azúcar, producto industrializado, en espejo de la civilización.⁷⁰

Los factores humanos de la cubanidad fueron aquellas migraciones seculares de las cuales daba cuenta la fisonomía y la cultura del cubano contemporáneo, por lo que, a decir del autor,

Pocos países habrá como el cubano donde en un espacio tan reducido, en un tiempo tan breve y en concurrencias inmigratorias tan constantes y caudalosas, se hayan cruzado razas más dispares y donde sus abrazos amorosos hayan sido más frecuentes, más complejos, más tolerados y más augurales de una paz universal de las sangres; no de una llamada "raza cósmica", que es pura paradoja, sino de una posible, deseable y futura desracialización de la humanidad.⁷¹

El Ortiz utópico ahondó, tras esta referencia, a "lo universal" en las tradiciones heredadas por la cultura taína, habitante prehispánico del archipiélago antillano. Aunque reconoció la falta de evidencia científica acerca de los taínos en la isla de Cuba, sí llegó a mencionar que muy probablemente en aquellos indios existió una "rudimentaria cubanidad nacida de la solidaridad social de su grupo humano, de su arraigo en el territorio, de la cohesiva identidad de su peculiar cultura y de la conciencia de su unidad ancestral."⁷² En esta cita vemos también la visión latinoamericana de una época, los años veinte y treinta del siglo XX, en la que los sincretismos culturales fueron una vía para plantear la disolución de las fronteras raciales y la unidad cultural. Aquí Ortiz parecía debatir –si no es que proyectó una abierta crítica– a José Vasconcelos y la idea que éste intelectual mexicano plasmó al hablar de "la raza cósmica".

⁷⁰ Ortiz, "Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar" en *Órbita de Fernando Ortiz*, sel. y prólogo de Julio Le Riverend, La Habana, Unión de Escritores y Artistas, 1973 (Colección Órbita), p. 159.

⁷¹ Ortiz, "Los factores humanos", *op.cit.*, p. 14.

⁷² *Ibid.*, p. 20.

En la secuencia de los *factores humanos* Ortiz procedió a hablar de los primeros grupos de españoles que llegaron a América. Señaló que al llegar éstos habían sido hombres sometidos en España, convirtiéndose en dominadores en el Nuevo Mundo. A estos conquistadores les encontró también su vena cubana al afirmar que,

Todo español por sólo llegar a Cuba ya era distinto de lo que había sido; ya no era español de España sino un español indiano. Esa inquietud constante, esa impulsividad tomadiza, esa provisionalidad de actitudes, fueron las inspiraciones primarias de nuestro carácter colectivo, amigo del impulso y la aventura, del embullo y de la suerte, del juego, del logro y de la esperanza alburera.⁷³

Del indio al español al negro, el caldo se complementó con el doloroso trance por el que tuvieron que atravesar los numerosos grupos de esclavos que llegaron procedentes del reino español, en primer lugar, y luego del continente africano. Ortiz señalaría que,

Con ellos trajeron sus diversas culturas, unas selváticas como la de los ciboneyes, otras de avanzada barbarie como la de los taínos, y algunos de más complejidad económica y social, como los mandingas, yolofes, hausas, dahomeyanos y yorubas, ya con agricultura, esclavos, moneda, mercados, comercio forastero y gobiernos centralizados y efectivos sobre territorios y poblaciones tan grandes como Cuba; culturas intermedias entre la taína y la azteca; ya con metales, pero aún sin escritura. **Los negros trajeron con sus cuerpos sus espíritus** (¡mal negocio para los hacendados!), pero no sus instituciones ni su instrumentario. Vinieron multitud de negros con multitud de procedencias, razas, lenguajes, culturas, clases, sexos y edades, confundidos en los barcos y barracones de la trata y socialmente igualados en un mismo régimen de esclavitud. Llegaron arrancados, heridos y trozados como las cañas en el ingenio y como éstas fueron molidos y estrujados para sacarles el jugo de trabajo.⁷⁴

Ejemplificando nuevamente la visión de una época el autor planteó en este momento del discurso, el tema de "lo negro", que fue una vez más llevado al terreno de la presencia intangible de un espíritu que demostraba, en la supervivencia de la esclavitud, la energía del "impulso evolucionario", la negación

⁷³ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 23. Las negritas son nuestras.

a morir. Además de la fuerza e integridad de los negros, según se aprecia en lo expuesto por Ortiz, estarían también “el romanticismo, las elegantes modas y las exquisiteces de la cultura francesa”, que llegaron con los haitianos al Oriente cubano. La “internacionalidad mercantil de La Habana, el monetarismo, la sensibilidad musical, la tonalidad idealista y mesiánica del patriotismo” judío. “La pasión por el juego, las costumbres exóticas, la tendencia a la minucia y a la finura en el detalle y la frialdad ejecutiva”, de la aportación oriental. Así como la presencia de los forasteros que se llevaron la “dulzura” cubana, los hijos del Tío Sam. Este estudio de los componentes de la cultura cubana contemporánea, proporcionados por las migraciones internacionales a la isla, hace pensar en la revaloración de Cuba por medio de la conciencia de la cubanidad.⁷⁵

La metáfora del ajiaco resumió un recorrido intelectual importante en el que se dio el reconocimiento de una mezcla racial mucho más compleja que la que refiriera el mestizaje indígena-español-negro, en este territorio caribeño. Además de este enfoque analítico, compartido por contemporáneos cubanos y extranjeros del mismo Ortiz, llaman la atención otros aspectos relativos a la invención del *deber ser* del cubano contemporáneo. Al remitirse a las características espirituales, es decir, “culturales”, de los migrantes que conformaron esta mixtura, Fernando Ortiz elaboró un primer esquema psichistórico de la cultura cubana contemporánea.⁷⁶ Con ello le confirió una especie de fisonomía a lo que era “propio” de la misma. La utopía de la desracialización, enmarcada en el contexto de las ideas latinoamericanas, fue el camino elegido por este intelectual cubano

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 27-29.

para precisar los elementos ideológicos que definirían la cubanidad. Estos elementos, explorados también por Alejo Carpentier y Nicolás Guillén, funcionaron como medidas del *deber ser* y fueron parteaguas en la definición de los estereotipos cubanos; siendo clara su adscripción a los procesos de los nacionalismos en América Latina según la perspectiva de análisis, señalada con anterioridad, de Ricardo Pérez Montfort.

⁷⁶ Temática ampliada por Jorge Ibarra en su libro *Un análisis psicosocial del cubano: 1898-1925*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1985.

Capítulo 3
ESTEREOTIPOS Y SÍMBOLOS
MULTIPLICADOS EN EL TEATRO POPULAR CUBANO, 1890-1930

Alejo Carpentier describió cómo fue el teatro la escuela que impulsaría el desarrollo de la música y la danza en Cuba. Como partes del todo que estimularía la magia escénica, el discurso, la sonoridad y el movimiento atomizaron el gusto por cierto tipo de representaciones de “lo cubano”.⁷⁷

Desde el teatro popular cubano se pretendió crear un género nacional que expresara, a decir de Rine Leal, “el sentir del pueblo”. Leal es quizá quien de manera más amplia ha recreado los contextos en los cuales este teatro encontró cabida a lo largo de la isla y en los territorios de exilio, que fueron alojamientos constantes de artistas y grupos, desde mediados hasta finales del siglo XIX. Los vaivenes políticos a los que correspondió y por los que el teatro se vio atacado en múltiples ocasiones, por cuestiones políticas o morales, hicieron del mismo, en su vertiente popular –bufo y de variedades-- un objeto de controversia social. Como todo teatro popular, este objeto cultural puede ser estimado como una expresión que respondió a las resonancias de las coyunturas políticas y que permaneció articulado a toda expresión artística que implicara el acercamiento, la crítica y la observación del momento contemporáneo. Tanto en el teatro bufo, así como en algunas de las creaciones de teatro académico o universitario, muchos de los argumentos fueron producto de preocupaciones de tipo social y político. La

⁷⁷ Carpentier, *La Música en Cuba*, 2a. ed. México, FCE, 1971 (Colección popular), p. 176.

apuesta en ambos casos fue la de crear un teatro *nacional*, siempre teniendo en mente la necesidad de insertarse en el contexto de la modernidad dramática.⁷⁸

La relación de quienes figuraron en el terreno de la actividad teatral, tanto los académicos como los creadores populares, fue colindante y en algunos casos hasta estrecha, llegando a circular publicaciones o a organizar asociaciones en las que personalidades y grupos, convivieron y expresaron cada uno sus propias opiniones. Este es el caso de grupos como la revista *Avance* (1927), la *Revista Bimestre Cubana* (1935), *La Cueva* (1936), el *Patronato del Teatro* (1942).

La historia del teatro popular cubano ha sido documentada por Eduardo Robreño,⁷⁹ quien fuera hijo, sobrino y nieto de productores, escritores y actores relacionados con el mismo, desde fines el siglo XIX hasta las primeras décadas del XX. El autor cataloga las puestas en escena que adquirieron gran popularidad, y cuya temática iba y venía de la representación de hechos del pasado y del presente, entre estos, la actuación de los gobernantes en turno, asuntos internacionales, parodias de obras conocidas, problemas del “bajo mundo”. Todas éstas formaron el núcleo de lo que fue conocido como teatro bufo.

Robreño las clasifica, según la temática referida, en sainetes costumbristas, en los que se representaban escenas de la vida cotidiana; sainetes del solar, en

⁷⁸ Vid González Freire, *Teatro cubano*, op. cit. Roberto Fernández Retamar, *La poesía contemporánea en Cuba, 1927-1953*, op. cit. Raimundo Lazo, *Historia de la literatura cubana*, op. cit. *Teatro cubano contemporáneo. Antología*, coord. Carlos Espinoza Domínguez, México, FCE, 1992. José Rivero Muñiz, *Bibliografía del teatro cubano*, prólogo de Lilia Castro de Morales, La Habana, Publicaciones de la Biblioteca, 1957. Algunos ejemplos, citados en estos libros, son las obras tituladas: *Alma Guajira* (1928), *La tierra...tierra...tierra...* (1928), *El mulato* (1940) de Marcelo Salinas, *Chano* (1937), *La sequía* (1938) de José Montes López, *To'él mundo al desfile* (1940), *Demandas del Pueblo* (1939), *Mambises y guerrilleros* (1942), *Sabanimar* (1943), de Paco Alfonso; y las obras de teatro de variedades representadas en el renombrado Teatro Alhambra de La Habana. No conocemos los textos de las obras mencionadas aquí.

⁷⁹ Eduardo Robreño, *Historia del teatro popular cubano*, La Habana, oficina del historiador, 1961. También Álvaro López, en el estudio complementario al texto *Teatro Alhambra. Antología*, selección, prólogo y notas de Eduardo Robreño, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979, realiza una semblanza del teatro popular, similar a la hecha anteriormente por Eduardo Robreño.

los que se trataban temas sexuales con un alto contenido erótico; sainetes políticos; sainetes de revista de actualidad, cuyo montaje escenográfico contaba con un gran aparato técnico, y operetas y zarzuelas cubanas.⁸⁰ Esta clasificación posibilita el reconocimiento de una tradición de teatro popular en Cuba, hasta las décadas estudiadas. Entre los distintos tipos de puesta en escena, hay la noticia de unas 2000 obras.

La vida del campesino, de la campesina, del negro y la negra, hombres y mujeres representativos del “verdadero” pueblo cubano, constituirían un tema central que exteriorizaría una de las funciones más destacadas de este tipo de dramaturgia: la puesta en escena de la realidad social y política en la isla, desde el punto de vista de los autores.

Este tipo de temática, junto con la invención de nuevos tipos teatrales –el campesino, el soldado, la mestiza-- y la continuidad de algunos contruidos a lo largo del siglo XIX –el negrito, el gallego, la mulata, el yanqui,⁸¹ permiten una aproximación al contenido de los mismos, durante las décadas de 1920 a 1940. Si bien en la puesta en escena los tipos populares mantuvieron las mismas características físicas y psicológicas que los representados en el siglo XIX, los temas relativos a la vida en el campo y a una nueva experiencia de la vida social en la Cuba republicana les dieron un sentido simbólico que no poseían. Esto es, entre los estereotipos y su contenido se originó una multiplicación temática que reflejó una nueva situación de convivencia en las relaciones intercomunitarias,

⁸⁰ Robreño, *Historia*, op. cit., pp. 53-56.

⁸¹ Vid Rine Leal, *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia. (Historia del teatro cubano de 1868 a 1902)*, La Habana, Edit. Arte y Literatura, 1982. Otros libros de la autora son: *Teatro bufo (siglo XIX)*, una antología en dos tomos y *Comedias cubanas. Siglo XIX*. También el reciente artículo de Laurie Aleen Frederik,

interraciales y de género. La discriminación perpetrada por los blancos cubanos hacia los negros cubanos, la reivindicación de la campesina, la humildad y honestidad del campesino, reflejan los rastros de la vida colonial y su tránsito en la novedad republicana.

El teatro bufo y los tipos populares

En el teatro bufo, la vida social de la Gran Antilla encontraría un espacio para volcarse, para retratar “lo propio”, según sus historiadores. Al respecto del mismo, Rine Leal explica que,

a partir de los bufos la escena se transforma en un fenómeno diario y vital, lejos de las bibliotecas y análisis literario. [...] Lanzarse a la aventura teatral con un grupo de aficionados sin experiencia alguna; no poseer otro capital que el entusiasmo ilimitado y una buena dosis de confianza; retar a la ópera italiana y a la zarzuela; rechazar un repertorio seguro y escoger piezas nacionales en un país donde la dramática era una débil rama de la literatura, utilizar la guaracha como agente catalizador a pesar de su mestizaje nada grato a los salones elegantes; dirigirse a un público cubano en momentos en que la nación se encontraba en vísperas de una guerra de independencia; pintar los tipos del país, parodiar, burlarse y ridiculizarlos; terminar la temporada sin tiempo determinado porque se carecía de obras y recursos; en definitiva, hacer teatro cubano con actores cubanos, sin relación alguna con los moldes de expresión foránea, tal es, en síntesis, la tarea gigantesca que llevarían a cabo los bufos en apenas ocho meses (1868).⁸²

Esta experiencia teatral tuvo una suerte de antecedente en las representaciones de negros de Francisco Covarrubias, en las primeras décadas del siglo XIX. De hecho, a Covarrubias se le considera el precursor de este género teatral en la isla. Desde 1838, se conocen sus actuaciones, según Robreño, como “actor genérico”, pues lo mismo cultivaba cualquier modalidad del teatro español, que, gran observador, interpretaba tipos populares como los borrachos callejeros

⁸² “The Contestation of Cuba’s Public Sphere in National Theatre and The Transformation from Teatro Bufo to Teatro Nuevo or What Happens when El Negro, El Gallego and La Mulata Meets El Hombre Nuevo?”, *op.cit.*

⁸² Leal, *op. cit.*, pp. 10-15.

(llamados masca-vidrios) [...]”.⁸³ Alejo Carpentier se refirió a Covarrubias como “el caricato habanero”. Haciendo una breve semblanza de este personaje, Carpentier le atribuyó la paternidad del teatro bufo cubano, destacando la fusión que hizo de los géneros peninsulares y las creaciones culturales en la Gran Antilla, tanto las musicales como las narrativas. Fue Covarrubias, según Carpentier, quien intercambió a los “majos y chisteros, catalanes, gallegas, payos, gitanas, moros y mendigos” del teatro ligero español, por tipos populares de la isla; estableciendo la relación que Rine Leal niega, en la cita anterior, con los moldes teatrales españoles.⁸⁴

Una de las características más destacadas del teatro bufo, una vez constituido como género, en la década de 1860, fue la de haber propiciado la invención de tipos populares, como eran llamados, cuya vigencia se mantuvo hasta el quehacer teatral de las primeras décadas del siglo XX. Estos fueron el negrito, la mulata y el gallego. Carpentier describió también las aportaciones de otro creador de teatro bufo cubano, Bartolomé Crespo y Borbón, quien en 1864, llevó a la escena un sainete titulado *Debajo del tamarindo*. En este, a decir de Carpentier, los personajes del teatro popular español habrían desaparecido por completo. Ocupando su lugar mulatos, negros, campesinos, chinos y “un timbalero mexicano.”⁸⁵

El negro y el español fueron dos de los primeros tipos que se exploraron en la escena popular cubana. Al haber asimilado las influencias tanto de los bufos madrileños, promovidos por el español Francisco Arderius, desde 1864, como de

⁸³ Robreño, *Historia*, op. cit., p. 18.

⁸⁴ Carpentier, *La música en Cuba*, op. cit., p. 177.

los *minstrels* estadounidenses, de la misma época, el espectáculo popular cubano fue refinando sus recursos escénicos. Los coros en parodia que ridiculizaban hechos concretos, aportados por el bufo madrileño, y las representaciones que en los *minstrels* se hicieran de los negros, “al pintar su rostro y ofrecer su versión del negro domesticado”, fueron una influencia determinante en las representaciones bufas cubanas. El *minstrel*, por cierto, fue el primer género teatral popular norteamericano. Para los años veinte del siglo XX, éste fue considerado como “género nacional” en Estados Unidos. Los actores se pintaban los rostros de negro y crearon estereotipos como el dandy urbano, “Zip Coon”, y el esclavo pícaro de las plantaciones, “Jim Crow”. El comediante inglés Charles Matthews incorporó la música afroamericana en *sketches* de sus obras, desde 1822.⁸⁶

Cristóbal Díaz Ayala y Rine Leal mencionan el paso por Cuba de las compañías de *minstrels* norteamericanos entre 1860 y 1865, con motivo de la Guerra de Secesión en Estados Unidos.⁸⁷ Díaz Ayala hace breve referencia al paso por La Habana de la compañía de *minstrels* norteamericanos de Campbell, Christie y Webb.⁸⁸ Leal señala que fue debido a esta presencia que se conservó en La Habana el calificativo de “espectáculos minstrélicos”. Menciona el caso de una compañía “bufo-*minstrel*” cubana, primera referencia a un grupo teatral de negros en Cuba, que debutó el 21 de julio de 1868 en el Teatro Variedades de La Habana, con las obras *Don Juan Tenorio* y *Los dos compadres o Verdugo* y

⁸⁵ *Ibid.*, p. 180.

⁸⁶ Moore, *op. cit.*, pp. 41-45.

⁸⁷ Díaz Ayala, *Música cubana. Del Areyto a la Nueva Trova*, Puerto Rico, Cubanacán, 1981, p. 63. Leal, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁸⁸ Díaz Ayala, *op. cit.*

sepulturero; así como el surgimiento de otra compañía, de la que no da más datos, el 1 de agosto del mismo año.⁸⁹

Los negros catedráticos de Francisco Fernández, que debutaron por primera vez el 1 de junio de 1868 en la capital cubana, es un ejemplo de esta adaptación.⁹⁰ Según reconstruye Rine Leal, los bufos ridiculizaron tanto al inmigrante español como a los negros libres. En este sentido, el juego de los tipos populares fue el de confrontar a estos personajes –los tipos- como el juego de “los unos” frente a “los otros”. Esto constituyó una alternativa para diferenciar a “lo español” de su opuesto, “lo negro”. Da como referencia la apropiación popular que se hiciera de la guaracha *El negro bueno*, composición de Francisco Valdés Ramírez, introducida por los bufos el 17 de junio de 1867, y mantenida en la “mitología de arrabal”, aún durante el posterior exilio de las compañías bufas. Con esta guaracha se integró al negrito Candela al repertorio de tipos cubanos,

Aquí ha llegado Candela
Negrito de rompe y raja,
Que con el cuchillo vuela,
Y corta con la navaja [...]

Donde se planta Candela
No hay negra que se resista;
Y si algún rival la cela.
Al momento vende lista,
Candela no se rebaja
A ningún negro valiente;
En sacando la navaja,
No hay nadie que se presente.⁹¹

Candela fue sólo uno de los personajes que mantuvieron el ánimo del público hacia los bufos, hasta 1880. El comportamiento de Candela, a quien no se

⁸⁹ Leal, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 23-24

⁹¹ *Ibid.*, pp. 17-18.

le resistía negra alguna ni se rebajaba ante ningún rival, sería un molde para otros negros que aparecieron en el repertorio bufo.

El teatro bufo padeció la censura y la persecución. Por ejemplo, el 1 de enero de 1869, el popular actor Jacinto Valdés, al interpretar la guaracha “El negro bueno” gritó una ovación para Carlos Manuel de Céspedes. Tras este suceso Valdés fue despedido y exiliado, y los bufos se vieron censurados gradualmente, en particular a través de la prensa.

Otro acontecimiento que ejemplifica esta problemática sucedió el 22 de enero de 1869, cuando la compañía conocida como Caricatos presentó en el Circo Teatro Villanueva de La Habana, entre otras variedades, la pieza titulada *Perro huevero aunque le quemén el hocico*, que hacía burla al general Domingo Dulce y Garay, quien ejercía por segunda ocasión el cargo de gobernador de la isla. Valga aclarar que *Perro huevero* había sido estrenada desde el 26 de agosto de 1868, y publicada el mismo año “sin que las autoridades y la censura descubrieran las “ocultas” intenciones del autor”.

La noche del estreno, en enero de 1869, se colocaron banderas norteamericanas y cubanas en el edificio, y el público se vistió con los colores azul, rojo y blanco, convirtiendo la representación “en un abierto desafío al poder colonial”. Con ello comenzó el evento conocido como “Los sucesos del Villanueva” y que marca el “antes” y “después” del quehacer teatral bufo. En principio, los versos de una guaracha incluidos en dicha obra, transcritos por Rine Leal, y que hablan de la manigua cubana, han sido interpretados como “revolucionarios”. En una de las escenas el actor José Sigarroa, en el papel del personaje Matías, expresó una frase alusiva al grito de Yara: “No tiene vergüenza ni buena ni regular

ni mala quien no diga conmigo: ¡Viva la tierra que produce caña!". Al grito se unieron los coros del público que gritó vivas a Céspedes y a Cuba libre, y mueras a España. Dentro del teatro se generó un dramático altercado en el que se confundieron las ovaciones del público y los tiros de los militares, siendo muchas las víctimas. Tras este contratiempo las representaciones de las compañías de teatro bufo quedaron suspendidas y sus integrantes se exiliaron en México, República Dominicana y Venezuela, hasta que se firmó la Paz de Zanjón, en 1878, y los teatreros reiniciaron sus actividades en la isla, dos años después.⁹²

Sin embargo, antes de este exilio el género bufo ya se habría constituido en el teatro popular por excelencia. A sus representaciones acudían familias enteras de españoles y cubanos de todos los sectores. En esta primera etapa se consolidó el gusto por las recreaciones de la vida cotidiana. La escena "amulatada" que lo originó, es una respuesta en la que Leal encuentra una supuesta "sensibilidad vernácula". A su vez, entre actos, la música que se tocaba y los coros comenzaron a proliferar. Fue en estas representaciones en donde los acordes primeros de la famosa rumba y la contradanza habanera se escucharon con beneplácito y aceptación pública; estas redundarían en el danzón.⁹³ La alegoría política tendría también una considerable aceptación, insertada en las parodias de zarzuelas españolas famosas y de óperas como serían las de Verdi, Rossini y Donizetti. Mediante los tipos populares, las alusiones políticas del momento y los *sketches* musicales, se confeccionó la mezcla que sería este género popular.

⁹² A este acontecimiento se le conoce como "los sucesos del (Circo de) Villanueva". Así lo nombra Leal quien realiza una espléndida reconstrucción en su texto *ibid.*, pp. 59-63 y Robreño, quien cita también la frase alusiva al Grito de Yara transcrita aquí con algunas variaciones poco importantes, en *Historia*, *op. cit.*, pp. 24-27.

⁹³ Leal, *op. cit.*, pp. 31-32. Las negritas son mías.

También en esta etapa, la guaracha se consolidó como el género musical de entreactos. Es importante destacarlo, ya que es en la representación de las tonadas, “que eran tan contagiosas que el público las tarareaba como parte de su vida cotidiana”, en la que aparecen los primeros asomos de lo que será el perfil estilizado de las mulatas y rumberas: los vestidos con olanes, que dejaban ver partes del cuerpo al desnudo, los pañuelos o tocados en la cabeza, el comportamiento coqueto, los movimientos eróticos en los bailes. Por medio de las guarachas se divulgó el repertorio de tipos teatrales: “mulatas de fuego y azúcar, desafiantes negros, dichosos guajiros, chinos de Cantón, rumbas del Manglar, ñañigos en su fambá, frutas y comidas criollas, vividores y beatas, ninfas trigueñas y niñas encantadoras, todo visto y comentado con excelente humor y picardía.”⁹⁴ Leal sugiere que la referencia a “lo local” que encierra este género, quedó enfatizada por el número de tipos y de símbolos independentistas que integraron los bufos al retorno de sus exilios.

Durante la década de los años ochenta del siglo XIX, y hasta la guerra de independencia, se inauguró la que será conocida como la segunda temporada de bufos o los bufos de Salas, por llamarse Miguel Salas el empresario que revitalizó el género. La Compañía de Bufos de Salas realizó representaciones durante el exilio antes aludido. Según Robreño, serían estos bufos quienes introducirían el danzón a México, recién creado por Miguel Faílde en Matanzas.⁹⁵

A lo largo de los años que abarcan esta segunda temporada surgen personalidades que seguirán transitando por los escenarios teatrales, hasta las

⁹⁴ *Ibid.*, p. 20. Los indicios acerca de las guarachas callejeras, la adopción del término “mitología del arrabal” y la clasificación de los tipos populares Leal la retoma de Carpentier en *La música en Cuba*, *op. cit.*, p.

primeras décadas del siglo XX: empresarios como Arquímedes Pous y Regino López; escritores como Federico Villoch y Gustavo Robreño; músicos como Jorge Anckermann y Eliseo Grenet; actores como el mismo Regino López y los hermanos Robreño y actrices como Rita Montaner, Luz Gil, Eloísa Trías. Más adelante estos mismos actores y músicos serían contratados por las empresas radiofónicas o se trasladarían al extranjero para trabajar en el cine y en los centros nocturnos, hecho que tuvo que ver en parte con la decadencia del género en el Teatro Alhambra, que mencionamos a continuación.⁹⁶

Entre los diez teatros más famosos de La Habana, llama la atención la historia del Teatro Alhambra por dos razones: la primera, por haber adoptado al género bufo como base del teatro de variedades, que ahí se gestó. La segunda, por haberse inventado un nuevo género que será conocido como el "alhambresco" y en el que se pretendía que, a diferencia de los cuadros costumbristas propios del teatro bufo, la acción de la puesta en escena estuviera centrada en la improvisación de los actores. Eduardo Robreño, en su prólogo al texto *Teatro Alhambra. Antología*, argumenta que, "los rectores de este espectáculo, que irrumpía en la escena criolla el primer año del actual siglo, proponíanse hacer un género que recogiese, al igual que el bufo, los tipos y costumbres de nuestra sociedad; aunque a diferencia de éste, en que la sobreactuación era su principal característica, los que salieran a la escena alhambresca lo harían, teniendo la naturalidad como su principal arma."⁹⁷ Si bien con los tipos populares, en los bufos, se había iniciado la tradición del teatro popular, no será sino hasta la

181.

⁹⁶ Robreño, *Historia*, op. cit., pp. 26-27.

aparición del género alhambresco, en 1891 y que tiene su auge de 1900 a 1935, que se da una etapa ininterrumpida de representaciones. Es entonces cuando los tipos populares en el teatro sintetizaron el diseño de sus disfraces, mismo que se extendió de tal manera que fueron adoptados por otras industrias culturales, como la prensa, la radio y la cinematografía.

En el Teatro Alhambra se presentaron obras como *Los Cheverones*, *Don Centén*, *Los Hijos de Thalia*, *La casita criolla* y *La isla de las cotorras*, a las que más adelante haremos referencia, que acogieron a los estereotipos del género bufo. Cuenta Eduardo Robreño que, hacia 1908, el actor Arquímedes Pous haría sus presentaciones en los intermedios de las tandas junto con alguna actriz secundaria, que haría la caracterización de una mulata, intercambiando diálogos con frases populares que terminaban en una rumba. Las actuaciones de Pous le dieron un éxito considerable al Alhambra.⁹⁶ Los negros, gallegos y mulatas, aparecieron en escena con un contenido cualitativamente distinto. Se diversificaron los estereotipos en un mosaico nuevo en el que el negro no sería únicamente, como lo fuera en tiempos pasados, la alegoría a la raza esclavizada, sino que, tomando como parámetro la abolición de la esclavitud, aparecerá formando parte de un discurso que cuestionaba la discriminación racial y ofrecía arquetipos que irían mostrando “lo bueno” y “lo malo” de “lo negro”. Así se representaron al negro o la negra, viejos y sabios, que aludían a su ascendencia africana en la búsqueda de verdades morales, el negro fuerte y bonachón, y el negro vividor que sería considerado como una “lacr social”.

⁹⁶ Díaz Ayala, *op. cit.*, pp. 96-100.

⁹⁷ Robreño, *Teatro Alhambra, op. cit.*, p. 9.

En el caso del gallego, personaje simplón, sucedió algo parecido. Se amplió el horizonte de “lo español” y se rescataron otros tipos. Así encontramos al gallego, al asturiano, al catalán y al andaluz, destacando de entre la generalidad de “lo español”, criterio que se consolidó a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX. En *Don Centén* se observan ambos, al negro y este mosaico español, lo que veremos en la revisión de los textos más adelante.

La mulata no se quedará atrás. Si bien la esencia mestiza de la cultura cubana tuvo su primer discurso en la representación de “lo mulato”, será en los años posteriores a la independencia cuando se consolidó no sólo la imagen de la mezcla racial sino la representación de los orígenes negros, exóticos y subterráneos, en un cuerpo mestizo que revelará el erotismo subyacente en la “mujer cubana”. La mulata será: la mujer recatada que esconde bajo su mirada una energía erótica, y la mujer coqueta, alegre y desparpajada, liberada sexualmente. La obra *Los Hijos de Thalía o bufos de fin de siglo*, representada por la compañía del Alhambra en 1896, que veremos también a continuación, es un buen espejo de esto. Con las mulatas y el derroche de frases alusivas a la sexualidad, el Alhambra inauguró una época que será conocida como “teatro para hombres”, por ser éstos quienes frecuentaban este teatro “subido de tono”. Otros tipos harán su incursión en la escena cubana, aunque su presencia cualitativa no tuvo la fuerza como la que tuvieron los hasta aquí descritos, como fue el caso particular de los chinos.

En las obras de teatro bufo se muestra constantemente “lo propio” frente a “lo ajeno”. A continuación veremos esto y el desenvolvimiento de los estereotipos

⁹⁸ Robreño, *Historia*, op. cit., p. 38.

cubanos en una selección de seis obras de teatro popular, elegidas por haber sido representadas en el Teatro Alhambra, mencionadas en estos últimos párrafos: “Los Cheverones”, “Don Centén”, “Los hijos de Thalía o bufos de fin de siglo”, “La casita criolla” y “La isla de las cotorras”.

Recorrido por los textos del teatro bufo: “Los Cheverones” de José Barreiro, 1890

En *Los Cheverones*, de José Barreiro, estrenada en 1890, ingresemos a un barrio habanero.⁹⁹ Dos mulatas, María y Rosa, se insultan en una disputa acalorada al interior de la vecindad en la que habitan. Una de ellas baja del piso alto y pelean forcejeando. Mientras Don Jaime, un catalán que es el arrendatario del lugar, pregunta qué sucede,

- María: He aquí quien presume de ser muy guapa.
Rosa: Y alguna envidiosa desprestigiada.
Jaime: Reden moyas, acaben las guaperías.
Coro: Si las dos están celosas hoy se tienen que fajar.
Las dos: Yo te juro que esta noche me las tienes que pagar. Esta sinvergüenza me la ha de pagar, esta misma noche la voy a matar.
Jaime: Si van a la rumba las dos a bailar, como están celosas se habrán de fajar.¹⁰⁰

En el acto Don Jaime se encuentra con Lucía, una negra que le atrae sexualmente, con quien comenta el lío armado por las mulatas. Aprovecha entonces para declarar-le abiertamente el deseo que siente por ella,

- Jaime: La pelota, Lucía, que me tienes como un guaguancho pasado por la sartén.
Lucía: (Aparte) (A éste le tranco yo el alquiler del cuarto).
Jaime: Correspóndeme, morena, y todo lo del noy estará a tu disposición.

⁹⁹ Álvaro López hace una muy interesante referencia a la relación tipo-ambiente, como recurso escénico. Destacan tres en los que se desarrollarían las representaciones, ambientes relativos a la vida habanera: el barrio, la religión y la familia, agregando que será el primero el más explotado. *Vid* López, “Estudio complementario. Los teatros de variedades en La Habana durante los primeros años de la república neocolonial” en *Teatro Alhambra, op. cit.*, pp. 696-701.

¹⁰⁰ “Los Cheverones. Sainete Bufo Lírico. Original de José Barreiro. Música del maestro Rafael Palau. (Archivo de Andrés Marzán), 1890” en *Teatro bufo. Siete obras*, Las Villas, Universidad Central de Las Villas, Dirección de Publicaciones, 1961, tomo I, pp. 16-17.

Lucía: Vamos, don Jaime, déjese de jaranitas porque los chiqueos traen malos resultados.

Jaime: Si estas no son jaranas, negra; es que te quiero de verdad; una, porque me gustas un puñado, y otra, porque tienes una cintura redeu que...

Lucía: Vamos, vamos, no sea relambío...

Jaime: ¡Ay, prieta!

Lucía: ¿Qué hay don Jaime?

Jaime: Munchetas con butifarras en la fonda de mi paisano.

Lucía: Y que deben estar sabrosas, ¿verdad?

Jaime: Ya lo creo; cuatro platos me metí en el buche y estoy que reviento.

Lucía: Tenga cuidado, no vaya a haber una explosión.

Jaime: Una, no habrá dos.

Lucía: No comprendo.

Jaime: Te diré, la explosión más fuerte será cuando reviente la pelota que tengo por ti.

Lucía: ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Qué picaro es usted!

Jaime: Vaya, te voy a traer el recibo del cuarto, para que veas que te quiero de verdad.

Lucía: (Aparte) (Ya se salvaron dos monedas)

Jaime: ¿Tú irás a la rumba de esta noche?

Lucía: Sí señor y con la comparsa de mi barrio. ¿Qué sabe como va?

Jaime: ¡Cogiendo pajaritos! ¿No?

Lucía: Echando candela por los cuatro costaos; embúllese usted también, ande.

Jaime: Si me prometes bailar algunos cedazos conmigo, voy.

Lucía: Ya lo creo, ¡no faltaba más! ¡Y que le voy a botar par de infanzones nuevos que son la puntilla!

Jaime: Vaya, que si me la darás morena, como que no hay ni esperanza.

Lucía: ¡Arriba la barraqueta!

Jaime: Echa saranda para la cocó prieta.

Lucía: Así me gustan los hombres. Rumberos toda la vida [...] ¹⁰¹

Vía el lenguaje, ambos personajes dejan ver algunas de sus propiedades estereotípicas. Cada uno utiliza palabras que caracterizan sus propios orígenes raciales. Aquí desciframos el deseo que Lucía le provoca a Jaime, así como el interés de la negra en aceptar la proposición del catalán. Entre tanto se revela que el pleito que traen las mulatas es porque una desea al hombre de la otra. Consiguen con este enfrentamiento “prender la candela” a sus mulatos para que en la noche de rumba éstos se peleen, y ellas puedan tener así la oportunidad de quedarse con él que desean.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 18-20.

Esta comedia de enredos va mostrando nuevos nudos en los que la negra Lucía resulta cortejada también por el gallego Zacarías, quien espera huir con ella en la noche. El esposo de la misma, el negro Manengue, quiere pagar la renta a don Jaime y se desarrolla otro diálogo central de la obra,

Jaime: No tengas apuro Manengue, lo mismo da hoy que mañana.
 Manengue: No, señor; a mí me gusta cumplir con mis compromisos; porque yo soy muy hombre.
 Jaime: Ya lo se (Redén éste me afrijola si se entera de mi llo con la morena).
 Manengue: Yo no permito que las mujeres entren en ciertas cosas, porque para eso llevo un jierro en la cintura.
 Jaime: Sí, ya se que eres de la yaya, noy.
 Manengue: Y que llevo siete de la parte de allá y el otro está en la puerta.
 Jaime: (Aparte) (Que no sea yo, voto va deu)
 Manengue: Porque usted sabe que algunos hombres y algunas mujeres entran en ciertos choteos; y que yo no consiento, porque no me da la gana.
 Jaime: Sí, ya lo se, Manengue...
 Manengue: Y yo... Soy Manengue el bueno, y me gusta pagar las deudas porque para guapo yo...
 Jaime: Y que lo tienes probado, noy...
 Manengue: Como que no hay ni esperanza y el que mire con malos ojos a esa negrita que se prepare para dar un viaje en la Lechuza.
 Jaime: ¡Redeu!
 Manengue: Par de puñalás... y fuera.
 Jaime: Así me gustan a mí los inquilinos, noy, que sean hombres.
 Manengue: Como yo; y pierda usted cuidado, que se le pagará el cuarto.
 Jaime: Ya lo se Manengue; yo no tengo prisa ninguna, voto va deu.
 Manengue: Usted sabe que se le aprecia.
 Jaime: Gracias
 Manengue: Y cuando usted tenga algo, vamos, algún enemigo a quien quitar de encima, aquí estoy yo, es decir, Manengue el bueno.
 Jaime: Gracias noy.
 Manengue: Pues será hasta luego; voy a ver a mi negra.
 Jaime: Adiós Manengue. (Redeu en que llo me metí. No voy a la bachata aunque me emplumen; ese negro es capaz de desmondongarme y que dice que lleva siete del otro lado y el ocho en puerta; redeu ni por el chic de las barraquetas le hablo yo a la morena).¹⁰²

El negro *cheverón* no se entera que es por el trato entre Lucía y el catalán que este último no quiere cobrarle la renta. La fanfarronería con la que le expresa a don Jaime que con él nadie se pasa de listo, hace que el español renuncie por

¹⁰² *Ibid.*, pp. 28-30.

un momento a la idea de encontrarse con Lucía. Como ya mencionamos al hablar de las guarachas, una parte importante de los argumentos en las obras de teatro bufo se dirimían en diálogos musicalizados como éste, que retrata el conflicto entre las mulatas de la obra, en el que ellas mismas y los negros cantan,

Ellas: Por ese hombre
me mato yo.
Ellos: Esta noche en la rumba
la voy a armar
Porque a este saíao
Quiero matar.
Ellas: Cuando sola la vea
Yo la he de llamar
Porque a esa arrastrada
La quiero salar
Todos: Cada vez que la miro
Yo lo siento por Dios
Que me late de veras
El corazón.
¡Viva la alegría,
viva el amor
porque las penas se calman
con un danzón.¹⁰³

Al llegar la noche de rumba, se ve desfilar a todos los personajes. Por un lado, Manengue y Zacarías, el gallego, habiendo resuelto sus diferencias, y Jaime quien decide sí asistir para hacer realidad las promesas de la negra Lucía,

Jaime: Al fin me he embullado y voy a la rumba; la morena me gusta, y sea lo que Dios quiera. Ella me prometió bailar unos cedazos y botarme unos infanzones nuevos y como en cuestión de amores clásicos soy tan afortunado, allá voy hecho un veneno, a darle dulce a la pelotea. No sé por qué me gustarán tanto a mí las morenas, soy viudo lo menos siete veces y aunque ustedes me vean que no llevo luto, es porque lo llevo ya en vida de las noyas: la primera que tuve era...

Jaime: (Música)
La primera que yo tuve
era negra de nación,
muy hermosa y muy coqueta
y de mucha pretensión.
le gustaban los frijoles

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 30-31.

y los huevos con arroz
y a su lado por la noche
no podía estar ni Dios.

Tuve otra que era conga,
hija de carabalí,
que le gustaba el tasajo
todavía más que a mí.
y una vez de guacamolas tuvo tal indigestión
que si no le ayudo un poco
revienta del atracón.¹⁰⁴

Finalmente en la rumba nocturna se resuelven los desencuentros de *Los Cheverones* –como dice la guaracha arriba citada, “todas las penas se calman con un danzón”. Manengue, el negro cheverón, se enfrenta a Zacarías, el gallego, quien peleará con el negro por el amor de la negra Lucía. *Cheverón* será el hombre que enfrente sin temor cualquier afrenta del destino, listo para desenvainar el cuchillo, sin miedo. Las mulatas a su vez minan sus diferencias cada una quedándose con el hombre al que aman. Don Jaime, el catalán, huye con la sensual Lucía.

Esta obra es un buen ejemplo de los recursos con los que se integró el contenido de los estereotipos cubanos. Las tensiones de la vida en el solar urbano, en el barrio, se dirimen a través de las relaciones relajadas entre los sexos, en las que el motor es el deseo. La oscuridad y algarabía de la noche de rumba permiten representar el momento de la transgresión, en el que las mulatas intercambian hombres y Jaime, el catalán, huye con Lucía. Las mulatas y mulatos poseen una naturaleza que es orientada por el deseo y el instinto. Los negros, Manengue y Lucía, descubren las virtudes de su raza negra: astucia, valentía y sensualidad. El gallego, que no deja de ser un personaje simplón, al enfrentarse

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 35.

con Manengue, encuentra la posibilidad de posicionarse al mismo nivel que el negro, mostrando su asimilación al contexto que lo acoge. Es *cheverón* como Manengue, porque es valiente, y en él subyace una esencia erótica, la que le despierta la negra Lucía. El *cheverón* es aquel que mediante un comportamiento jactancioso se enfrenta con valentía a los obstáculos. El catalán, por otro lado, no consigue adaptarse del todo a este sistema de cosas, se atreve a transgredir un poco su naturaleza al insinuarle a Lucía su deseo, se limita cuando charla con Manengue, se adelanta para complacer a Lucía y a su propia voluntad, y termina huyendo con ella, comportándose como un personaje escurridizo. Los diálogos entre negros y blancos responden al estereotipo.

“Don Centén”, obra anónima, 1896

En *Don Centén*, obra anónima que fue representada por primera vez en 1896,¹⁰⁵ volvemos a la escena de un barrio habanero. Ricardo, un joven desempleado y parásito social, se queja de que no tiene ni un “centén” y está lleno de deudas. Comenta al público, mientras lustra sus zapatos: “Centenes y res mes –me dice el catalán de la fonda; dineriñu y lu demás son tortas –me dice el gallego de la casa. Y añade el andaluz de la sastrería... O me pagas o te saco las tripas”.¹⁰⁶ La suerte hace que este joven negro logre hacer creer a los negociantes y a la mulata de la obra, quien simbólicamente se llama América, que se sacó la lotería. Es entonces cuando se acercan a él con la intención de realizar una fiesta en su honor y, por supuesto, cobrarle las deudas. Don Buenaventura, el catalán; Don José, el

¹⁰⁵ “Don Centén. Entretenimiento cómico-lírico en un acto y dos cuadros por X. 1896” en *ibid.*, pp. 45-82.

¡Veinte mil pesos, mulata
qué gran tesoro
pero vales tú, mulata,
por todo el oro!
Como mi chiquita
Mentira, no hay otra
Es lo más bonita
Y es lo más graciosa.
¡Alza,
mulata!
Que tienés más azuquita
Que ningún cañaverá.
¡Alza,
mulata!
Mira que tu mulatico
Por ti se va a suicidar.
¡Qué retozona mi mulatona
cuando por la calle va!
Con su hermosura,
Con su cintura
Y su bata de percal.
¡Alza,
mulata!
Que tienes más azuquita
Que ningún cañaverá.
¡Alza,
mulata!
Mira que tu mulatico
Por ti se va a suicidar.¹⁰⁸

Los atributos corpóreos de la mulata son descritos en la lírica de esta guaracha, que es una notoria apelación a los sentidos. El estereotipo de la mulata quedará relacionado con la belleza, la sensualidad, el despertar del deseo. Por otro lado, ella es en sí, como quedó plasmada en la guaracha, la metáfora de la isla de Cuba, más rica que un cañaverá, erótica y deseada.

El argumento se resuelve al llegar un amigo de Ricardo, quien le había vendido el billete de lotería falso, acompañado por un guardia. Cuando se confiesa el enredo, se organiza un alboroto que termina con la repetición de la guaracha

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 79.

antes citada. Al igual que en *Los Cheverones*, el baile será el factor que disuelva las tensiones ocasionadas por las confusiones.

En *Don Centén*, de nuevo como en *Los Cheverones*, la diversidad de los estereotipos españoles amplía las posibilidades de su caracterización. Finalmente, catalanes y gallegos serán personajes que no consiguen comprender del todo el contexto de los comportamientos cubanos que los rodea; situación que se manifiesta frente a la astucia del negro. En las distintas formas de estas caracterizaciones de “lo hispano” –lenguaje, vestido, negocio– predomina el anhelo del enriquecimiento, que es motivo de choteo en esta pieza. La mulata resulta también engañada, por haberse dejado llevar por el interés. El negro es el ganador, quien consigue embaucar a los demás y obtener lo que necesita.

“Los hijos de Thalía o bufos de fin de siglo” de Benjamín Sánchez, 1896

Esta multiplicación de los tipos populares se refleja otra vez en la pieza cómica *Los hijos de Thalía o bufos de fin de siglo*, de Benjamín Sánchez Maldonado, puesta en escena en 1896.¹⁰⁹ En esta obra, el autor buscó recrear, en los acontecimientos casuales de una jornada de trabajo de los bufos, cómo se fue integrando el repertorio de este género teatral. Mulatas, mulatos, negras, negros, un blanco borracho, dos campesinos cubanos, mostrarán los atributos con los que se dotó a cada uno de los estereotipos.

Filomeno, mozo negro que trabaja para el empresario de una compañía de bufos, inicia el argumento diciendo,

Filomeno: Yo creo que mi amo se ha vuelto loco. Está chiflao por los cómicos y va a perder su dinero. El día menos pensao amanece liquidao. Y no es eso lo peor, sino que asegún andan diciendo malas lenguas, la Chucha (una mulata), su mujer, tiene la cabeza un poco ligera y le va a dar más de un disgusto. Yo me estoy figurando que cualquier día se va a armar un zipizape y alguno va a salir con el güiro roto o las ñatas apabullás de un galletazo de a folio [...]¹¹⁰

El lenguaje, como queda plasmado en este diálogo, sirve como apoyo del estereotipo del negro desenfadado. A lo largo de la primera parte de la obra se irán presentando cada uno de los personajes. Conocemos a Cañabrava, el borrachín; al negro Boniatillo, que es un barítono, "hombre callao, menos cuando lo pinchan"; Maruga es otro negro que "hace negros catedráticos, criollos, gallegos, catalanes, isleños, guajiros y no hace damas por respeto a las señoras"; el otro negro, Papagayo, es un antiguo tenor bufo desaparecido de la escena para dedicarse al campo. La mulata Mónica señala que prefiere "los papeles de mucho movimiento",

Mónica: Estruendosas ovaciones
Me hicieron en mi mulata.
Con mi pañuelo y mi bata
Conmoví corazones;
Mas a estas demostraciones
Nunca me han envanecido,
Porque siempre he creído
Que el que se eleva de un salto
Si desciende de lo alto
Se consume en el olvido.¹¹¹

A esta mulata que no se ha envanecido con el éxito, le seguirá Chucha, otra mulata quien dice odiar la "pornografía" y por ello hace un llamado a que persista

¹⁰⁹ "Los hijos de Thalia o bufos de fin de siglo. Desconcierto antiliterario, cómico-bufo-lírico burlesco y mamarrachero en verso y prosa en un acto y tres cuadros, original de Benjamín Sánchez Maldonado, música del maestro Don Rafael Palau, La Habana, 1896" en *ibid.*, pp. 217-255.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 219.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 226.

la dignidad de las artistas, al no acceder al tipo de representaciones pervertidas y alusivas a temas sexuales. El mulato Malanguita, por otro lado, cantará,

Malanguita: Soy un Tenorio
Soy un dandy
Soy un cupido de mucho chic.

A las hembritas
Hago tilin
Y todos los maridos
Huyen de mí.

Tengo un porte,
Y un aquél,
Y una gracia
¡ya ve usted!
El secreto
Para ser
Preferido de las damas
Yo me lo sé.¹¹²

Este mulato se describe a sí mismo como un hombre de atributos irresistibles para las damas. Además de su porte y elegancia, deja a la imaginación aquello que lo hace ser preferido del sexo femenino y asusta a los maridos. Mientras Malanguita baila, el resto de los actores ensayan sus papeles.

En otra escena aparecen Francisca y Ciriaco, dos negros campesinos de avanzada edad, que están buscando a su hijo Eulogio, quien se sumó a esta compañía de cómicos. Van a buscarlo porque consideran que no es un trabajo digno el del teatro. La comunicación entre estos guajiros está plagada de modismos; nuevamente el lenguaje es un recurso descriptivo. Al llegar al teatro se está llevando a cabo la obra. Descubren a Eulogio entre los actores y creen que la acción de la escena está sucediendo como parte de la vida real. Comienzan a

¹¹² *Ibid.*, pp. 235-236.

gritarle, se suben a la tramoya y crean tal confusión que la obra debe ser interrumpida. Todo termina solucionándose con una rumba.

En esta pieza que pretende plantear las aspiraciones de los bufos contemporáneos, conocemos el despliegue de las características contenidas en los distintos estereotipos. La multiplicación de estos en la diversidad de personajes, es un juego de espejos en el que negros, negras, mulatos y mulatas, irán mostrando sus posibilidades escénicas. "Lo negro" y "lo mulato" se muestran diversificados, Filomeno, Boniatillo, Maruga, Papagayo, Malanguita, Mónica, Chucha, Eulogio, Francisca y Ciriaco. Así, las síntesis que fueran estos dos criterios de análisis social –"lo negro" y "lo mulato"-- se proyectan en el plano pluridimensional que brinda el teatro mediante sus recursos escénicos, en este caso, en la versatilidad de sus personajes.

Ya se habían mencionado las alusiones sexuales con las que, en muchas ocasiones, los cómicos iniciaron enredos en las representaciones bufas. En *El hombre de la gallina*, escrita por José Guillermo Nuza y estrenada en 1892, encontramos un par de ejemplos relativos a esta temática. Un joven mozo gallego de nombre Vicente, malinterpreta las palabras de América –nombre simbólico, por cierto-, una adolescente que es hija de los dueños de la casa en la cual presta sus servicios,

Vicente: (Con plumero, sacudiendo los muebles) Yo no sé lo que le acontece a la señorita América, anoche desde mi cuarto oí que decía: "¡Qué pieza Señor!" "¡Pero qué pieza!". "¿Qué trabajo me cuesta?" ¡Y lo que más me ha llamado la atención es que ha mentado mi nombre por dos o tres veces muy acalorada! ¿Si sería que me llamaba a mí? Lo que es esta noche, a la primera cosita que le oiga que yo comprenda que pueda ser tocante a mí, me cuelo en su cuarto. Juro que desde anoche la tengo parada en mi imaginación. Fueron tantas las cosas que oí, que no me quedó más

remedio que hacerme una... cruz en la frente para que me espantara Dios los malos pensamientos que se agolpaban en mi cabeza. [...]¹¹³

En la segunda escena, entra la señorita América con un libro en la mano y se sienta junto a la mesa. Ignora por completo que Vicente la está escuchando cuando expresa,

América: ¡Ay, Dios mío! Me trae preocupada la dichosa pieza ésta. La cojo por la mañana, por la tarde y a todas horas y nada. ¡No hay modo! Si yo tuviera la práctica de mi madre que lo viene haciendo desde que era muy joven... ¡Pero no es posible; yo tengo el gusto que es natural de aquella persona que nunca lo ha hecho! Es la primera vez que voy a ponerme delante de un público para que juzgue mis facultades artísticas. (Hojea la comedia) Luego, si no fuera tan larga... En fin, veré si a fuerza de repasarla y ensayarla, logro introducir en mi cerebro el difícil papel que me han designado. Lo único que me alienta un poco es, que el apuntador es amigo mío, y me la apuntará con bastante cuidado. (Se pone a estudiar para sí).¹¹⁴

El doble sentido de estos diálogos son otra de las características de este teatro popular. La "ingenuidad" del gallego se verá trastocada nuevamente por la astucia que se refleja en las expresiones de la cubana. En estos diálogos se aprecia con claridad el problema del "otro" frente a "lo propio": los malentendidos se dan a partir de dos lenguajes, dos culturas, diferentes.

"La casita criolla" de Federico Villoch, 1912

De 1880 a 1935, surgen compañías de teatro bufo que se dieron a la tarea de recorrer las provincias cubanas en las conocidas carpas. Su labor nómada hizo que el discurso de la identidad cubana saliera de la urbe. Por otro lado, en las representaciones comenzarían a advertirse las características de otros tipos populares como será el de los campesinos-guajiros, difundándose el estereotipo

¹¹³ "El hombre de la gallina. Juguete cómico en un acto y prosa, por los señores Chacón y Nuza, 1892" en *Teatro bufo. Siete obras, ibid.*, p. 153. Obra atribuida a José Guillermo Nuza en Rine Leal, *La selva oscura, op. cit.*, p. 341.

del guajiro. A lo largo de los años que transcurrieron de 1920 a 1935, se representaron obras en las que se aludía directamente a la problemática política de la isla. Los argumentos de algunas de estas piezas teatrales se diferencian de aquellas que dieron inicio a la vida del Teatro Alhambra, en que los acontecimientos se sitúan en el campo y no en el solar urbano. Una suerte de complejidad radica en que algunos de sus personajes son objetos, el azúcar y el alcohol, o animales, como las garzas y los loros, concebidos como tipos escénicos.

La casita criolla, escrita por Federico Villoch y estrenada en el Teatro Tacón de La Habana, el 11 de julio de 1912, se desarrolla en el campo de la región oriental de la Gran Antilla: en la selva. Dos guajiros de avanzada edad, Nicolasa y Celedonio, conversan acerca de la llegada de don Hilario, quien dirige algunas obras públicas en esta zona y se acaba de casar en La Habana,

Celedonio: Yo lo siento por la señora de Don Hilario que no está acostumbrá a este ajeteo. Figúrete tú una habanera recién casá metía por estos barrancos, y subiendo y bajando la loma encima de un caballo cuando toa su vía ha estado acostumbrá a los salones y a las comodidades de La Habana.

Nicolasa: ¡Bueno, ay Dio!, ¿vea eso? ¿Y quién le tiene la culpa sino ellos mismos que se han metío en estos tropeles? Porque a la verdad que yo si viviera en La Habana, que dicen que es tan bonita como dicen, yo no dejaba La Habana pa venirme a meter en la manigua.

Celedonio: Oye, oye Nicolasa: ¡La Habana será como será porque yo no la he visto ni falta que me hace; pero te advierto a ti que a Oriente también hay que ponerle asunto!... Y vamos parando y no me hables mal de Oriente que tú sabes que soy oriental por encima de tó... y si no fuera por Oriente ya quisiera ver yo...¹¹⁵

La comparación entre la realidad urbana y aquella de la manigua, dio pie a una ficción en la que el estereotipo del guajiro ocupará el centro como recurso

¹¹⁴ Loc. cit.

escénico. Serán estos guajiros, cuya vida ha transcurrido rodeada por la naturaleza, quienes expongan el conflicto entre el otro y “lo propio”. A diferencia de las obras anteriores, esta analogía no se establece entre “lo extranjero” y “lo cubano”, sino entre “lo urbano” y “lo provinciano”. Comparación que atañe a la temática de la civilización *versus* la barbarie. El estereotipo del guajiro, con una ensoñación bucólica, describirá las virtudes de esa atmósfera que lo cobija,

Nicolasa: La casita criolla, limpiecita, pintaita, con su piso de hormigón y su caballete de guano; la pipa del agua ahí detrás de la salita, fresquita, con su jarro de hojalata al lao del boquete... seis taburetes, una mesa de pino, un tinajero de palitos pintaos de verde... y el perro durmiendo bajo la manta de güira; y las gallinas picoteando en el calabazar; y en medio de ellas el gallo, que después por la noche, y de hora en hora, ha de lanzar su cantío como diciéndole a los caminantes: “¡ki-ki-rikí!..: aquí hay una casita criolla metfa en el monte, en donde viven el Amor, la Felicidad y el Trabajo!”

Celedonio: ¡Demonio de Nicolasa, si casi me has hecho llorar!

Nicolasa: Esa es la casita de nosotros los guajiros; pero pa los habaneros...

También a diferencia de las obras anteriores cuya acción se desenvolvía en los barrios marginados de la urbe, *La casita criolla*, inmóvil y pulcra, introduce el ambiente del campo, como un estereotipo a su vez: la casita hecha de hormigón y guano, el pozo y hasta el cubo de lata con el que se extrae el agua, los muebles, el perro, el gallo, todo ello envuelto por las palabras amor, felicidad y trabajo, en mayúsculas. Adelantándonos, este discurso se transformó en imagen y transitó del escenario teatral al radiofónico, en melodramas como *El derecho de nacer* (1949) de Félix B. Caginet, y al cine en cintas como *Frente al pecado de ayer* (*Cuando se quiere de veras*), coproducción cubano-mexicana, dirigida por Juan José Ortega

¹¹⁵ “La casita criolla. Libreto: Federico Villoch, Música: Jorge Anckermann. Estrenada en el Teatro “Tacón” el 11 de julio de 1912” en *Teatro Alhambra, op. cit.*, p. 235.

en 1954 y filmada en Cuba, en donde la actriz Sarita Montiel representa a una honrada, pobre y muy hermosa guajira, que vive en una "casita criolla".

La historia en *La casita criolla*, casa cuya alusión a "lo típico" refiere al mestizaje campesino, transcurre con la llegada de los habaneros, don Hilario y su esposa Laureana. Don Hilario está encargado de llevar a cabo unas obras con las que se pretende modernizar a Oriente. Con ellos llega el negro Anatolio, que había marchado a la capital porque "el monte e pa los pájaro" y quien más adelante bailará una rumba al estilo habanero, que será imitada por su público guajiro.¹¹⁶ Aparecen en escena nuevos tipos urbanos: Alfredo, un joven habanero que está dispuesto a trabajar para labrarse un porvenir; Rodriguito, quien querrá hacerse rico en pocos meses y Cañita, el borracho, quien dirá no tener idea del por qué llegó hasta ahí.

Asimismo, objetos hechos sujetos, como el azúcar y el alcohol, entonarán sus cualidades en estos versos,

Azúcar: El asúca de refino
Ésa soy yo –la Mulata
Criolla, que tiene asúca
En el cuerpo y en el alma.
Dicharachera y rumbera
Y amiga de la jarana
El que me ve se disloca,
Y el que me sigue se mata;
Pero muere muy a gusto,
Pues tengo dentro del alma
La gracia de Andalucía
Y el fuego y el sol del África.
¿Qué por qué he venido aquí?
Salta a la vista la causa
Tratándose de una obrita
Bufo-lírica cubana
¿cómo es posible, señores,
que faltase la mulata? [...]

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 243 y 247.

Más si se escucha el bongó
Con voz de rumba y bachata
Gritándome "¡Ven, mulata!"
Yo contesto: "¡Aquí estoy yo!"
Y si en el ronco tambó
Las manos prenden candela
¡con ritmo de guaguancó!...¹¹⁷

La introducción del azúcar y el alcohol es un recurso claro de identificación de "lo típico". En estos versos se desglosa el *deber ser* del estereotipo de la mulata, ¡personaje que no podía faltar!. El azúcar, objeto que se iguala a la mulata juega un papel central en la obra relativo a la construcción de los estereotipos. La mulata-azúcar sintetiza el mestizaje que se manifiesta en la casita criolla y sus guajiros. Reunión de dos continentes en la insularidad del trópico, el azúcar en parte describe la historia de este encuentro: tiene la gracia de Andalucía y el fuego de África. Su instinto responde a la música, al eco de las tradiciones.

A lo largo del argumento, diversos personajes, entre ellos el alcohol, irán expresando sus críticas a personajes públicos de la política. Finalmente don Hilario, ese habanero progresista, reparará en la importancia de conservar "lo propio". Al respecto expresará, "¡Y ahora, a trabajar!... ¡A producir y a conservar siempre nuestra Casita Criolla!".¹¹⁸

Transportando la circunstancia bufa al campo, el autor consiguió ampliar los recursos escénicos de la temática republicana. *La casita criolla* no podía ser mejor escenario para referirse a "lo típico". Novedosa resulta la introducción del azúcar y el alcohol como sujetos. Así como lo será la introducción de nuevos tipos urbanos, como el del negro que se reencuentra con su lugar de origen, mismo con el que ya no se identifica. La complejidad de las relaciones entre los estereotipos y el

paisaje estereotípico, y entre los estereotipos mismos, hacen de ésta una obra sugerente.

“La isla de las cotorras” de Federico Villoch, 1923

En *La isla de las cotorras*, del mismo Federico Villoch y que fue representada en el Alhambra, el 28 de febrero de 1923, se aprecia una construcción dramática similar a la de *La casita criolla*.¹¹⁹ En ella el autor hizo una crítica severa a los gobiernos de Estrada Palma y de García Menocal, por la problemática de la Isla de Pinos que veremos a continuación. Los personajes que transitaron por esta pieza serían: negros, gallegos, jamaquinos, congos, chinos, guaracheros, rumberos, garzas, alcatraces y una cotorra.

En el primer acto se escucha a la orquesta interpretando los sonidos de una tempestad provocada por un ciclón. Es de noche, mientras la lluvia y el viento arrastran lo que encuentran a su paso. Al amanecer se descubre una playa por la que andan temerosos un negro, Tango, y un gallego, Muñeira. Ambos comentan los pormenores del acontecimiento recién vivido,

Tango: Oye, gallego, ¿tú viste el pajarraco ese que iba de un lado pa otro abriendo las alas así y echando fuego por los ojos?...

Muñeira: ¿Cómo que si lo vi? Si el muy salao pasó junto a mí y me miró como si me dijera: “Oye, gallego, ¿y a ti quién te ha llamado aquí? ¡Vete pá tu tierra!” [...] ¡Vaya si le contesté! Yo le dije: “Oiga usted, ájila, aura tiñosa, sopilote u lo que sea: los jallejos vamos a donde nos dé nuestra realísima gana; y sepa usted que de jalljos está lleno el jlobo terráqueo, desde el polo bureal antártico hasta... hasta el pueblo de Ramanjanábua, so sopilote.”¹²⁰

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 276-277.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 297.

¹¹⁹ “La isla de las cotorras. Libreto: Federico Villoch, Música: Jorge Anckermann. Estrenada en el Teatro Alhambra el 28 de febrero de 1923” en *ibid.*, pp. 299-372.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 304-305.

El pajarraco representa al presente político en la Gran Antilla. Tanto al negro como al gallego éste les pasa por encima, dejándolos vulnerables. Tango le dirá a Muñeira que se encuentran en la “isla de los ciclones”, haciendo alusión al momento político que se vive en Cuba. Al ver la cantidad de cotorras que están en los árboles, dirán que se encuentran en la “isla de las cotorras”. A su paso se topan con un “pescador cubano chinchorrero”, Asuquita, y con un chino de nombre Changulín, que es su ayudante. Las garzas y alcatraces cantarán la belleza idealizada de la naturaleza tropical. El negro, el gallego, el cubano y el chino, se dirigen camino a La Habana. Se toparán con jamaíquinos, congos, chinos, gallegos y guaracheros, los que interpretarán, cada grupo, canciones relativas al amor y al erotismo, con sus muy particulares estilos y lenguajes. Aquí citamos fragmentos de cada una, que forman parte del universo racial planteado en esta escena,

Congos y jamaíquinos: ¡Bembé, bembé, bembé!
 Lo congo mimo son.
 ¡Bembé, bembé, bembé!
 Lo congo mimo son.

Congo I: Baila, mi negrita, baila,
 El baile del cusubé
 Que la sangre se me enciende
 Y e candela pa güete.¹²¹

Chinos: Rosa del Tonkín
 Lirio del Cantón,
 Si mi amor te hace tilín,
 Te daré mi corazón.
 Y si logro al fin
 Calmar tanto afán,
 Nos iremos a Pekín
 Donde Buda y Chiva están.¹²²

Gallegos: ¡Ay, Maruxina, por Dios dame un bico!

¹²¹ *Ibid.*, p. 324.

¹²² *Ibid.*, p. 326.

¡Que fas á couga, ti sei catoleas!
Pois non me marcho sin que hoxe mo deas,
Mira que verro ten que queda las maus,
Yeu que pensando que ti me querias
Fixentia dona d'os meus pensamentos,
Pois si continúas con esos intentos,
Poida que corras d'este sitio á paus.
Que non xuramentos fia da muller,
Por lo quen ti vexo muy burro ha de ser
Xa qu ó meu amor le fai á no xar
Na vida do mundo volves á mi enganar
¡Ay, ti po lo visto as rapazas
que tes queres las promes mo queres os pes,
pois vaste con Dios, xa podes largar
e nunca me volvas n'a vida a falar!

Guaracheros: Aquí viene la mulatica,
 Aquí viene la mulatica
 Más hermosa y sandunguera.
 Aquí viene la mulatica,
 Aquí viene la mulatica
 Más hermosa y sandunguera.¹²³

El itinerario de ese camino a la capital resultará un recorrido hacia el interior de la propia cultura, hacia el interior de la vida social. Separando las partes, cada raza, cada grupo, reconocerá al otro que convive en si mismo. Esos "otros" que constituyen un mosaico cultural cubano y que mantienen la autonomía de sus orígenes étnicos por medio del lenguaje y de la música.

Después de la andanza musical y tras hacer alusión a la situación en Cuba, una cotorra les dirá a nuestros personajes,

Cotorra: Señores, voy a llevarlos
 A visitar una isla,
 Que teniéndola a dos pasos,
 Ni sospechan ni conocen
 Siendo un verdadero encanto;
 Y que por vuestro abandono
 Y por vuestro olvido ingrato
 Está a pique de perderse...
 ¡si no le tendéis la mano!¹²⁴

¹²³ *Ibid.*, pp. 329-330.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 338.

Dirigirán sus pasos a la Isla de Pinos, en la actualidad Isla de la Juventud -- ocupada de 1903 a 1925 por Estados Unidos, y recuperada mediante la gestión del gobierno de Gerardo Machado- en donde transcurre el desenlace de la historia.¹²⁵ Ahí las toronjas-sujetos cantarán la riqueza de los frutos del trópico cubano.

El argumento que plantea esta pieza bufa, refleja, por decirlo así, los cambios del género teatral popular, al incorporar un escenario completamente ficticio, plasmado de metáforas. Lo bufo consiste en el uso de los estereotipos como recursos escénicos a través de los cuales puede apreciarse el mosaico étnico que integraba la cultura cubana. El recorrido musical materializa los signos relativos a cada una de las corrientes migratorias que integran a la sociedad contemporánea. Dos lenguajes, la música y los modismos, serán mecanismos de reconocimiento. También los elementos relativos a "lo tropical", alcatraces, toronjas, cotorras, garzas y papagayos, serán convertidos en personajes que intervienen con diálogos en la acción escénica. Sus intervenciones estarán dotadas por una aparente sabiduría natural. Así, esta isla aquejada por la tempestad, se busca a sí misma y en el buscarse se encuentra. Con la llegada a la isla de Pinos, la metáfora parece aludir al recorrido por la isla interior, digamos la cultura, dentro de la insularidad geográfica.

¹²⁵ En el artículo VI de la Enmienda Platt se estipuló que la Isla de Pinos quedaba omitida de los límites de la Isla de Cuba, dejándose para futuros tratados la determinación de su pertenencia. En 1901, el empresario S. H. Percy de Nashville, Tennessee, quien fuera agente en La Habana de una casa constructora de vagones, "empezó a vender lotes en la isla de Pinos a clientes españoles y organizó la *Isle of Pines Company*, adquiriendo terrenos muy baratos. Al poco tiempo, según Jenks quien informó de todo esto, existían la *Santa Fe Land Company*, la *Isle of Pines and Developmnet Company*, la *Almarcigos Springs Land Company*, la *Fruit Culture Company*, la *Canadian Land and Fruit Company* y la *San José Company*. Según

Capítulo 4

LOS MEDIOS: APROPIACIÓN Y PROYECCIÓN DE LOS ESTEREOTIPOS CUBANOS, 1930-1950

El gobierno de Gerardo Machado ejerció una severa censura sobre el teatro popular. Si bien ya existía el cargo gubernamental de “censor”, que era el encargado de leer las obras y “corregirlas” antes de ser representadas ante el público, con la censura muchos escritores y artistas se vieron en la necesidad de exiliarse en México y Estados Unidos. Por ello se considera que el año de 1935, es el de la decadencia del género alhambresco. Además la introducción del cine en las salas de teatro y el apogeo de la radio y de la televisión, en las décadas de 1930 y 1950 respectivamente, provocó que muchos de los actores preferidos por el público acudieran a estos escenarios, abandonando la tramoya.

Desde 1915, los teatros en La Habana se adaptaron para convertirse, a ratos y como en otras partes del mundo, en salas de exhibición cinematográfica. Aunque no ahondaremos mucho en el caso del cine cubano, sí hay que señalar que su aceptación pública no sólo modificó el espacio físico del teatro en Cuba, sino también el de las calles, ya que había los cines al aire libre.¹²⁶ Siendo así que para la época había en La Habana cuarenta cines, así como otros trescientos a lo largo del territorio insular. En estas salas se exhibieron en un principio, según narra Cristóbal Díaz Ayala, películas silentes italianas, antes de que predominara la presentación de películas de Hollywood, destacando entre ellas las de Charles Chaplin. Desde sus inicios, las producciones cinematográficas cubanas

Jenks, para 1920, la Isla de Pinos era “una parte de Cuba completamente norteamericanizada”, *op. cit.*, pp. 155-156.

¹²⁶ Díaz Ayala, *op. cit.*, p. 101.

introdujeron nuevos tipos escénicos como serán el soldado o guerrillero y el dictador. Con las películas *El capitán Mambí* y *Libertadores o guerrilleros*, citadas y comentadas por Díaz Ayala, se hizo una crítica directa a las intervenciones militares estadounidenses y a la injerencia diplomática ejercida por el gobierno de Estados Unidos.

Los tipos que aparecieron en la cinta de plata fueron retomados de obras de teatro mambí que aludían a la presencia del ejército estadounidense y a los independentistas cubanos, durante la guerra del '98. En las historias de teatro cubano se destaca a este teatro como un género específico por la temática aludida. Según Rine Leal, "en comparación con los Diez Años, el repertorio de guerra, tanto cubano como español, fue menor, pero la irrupción de Estados Unidos proporcionó temas y títulos a los integristas, que pusieron su escena al servicio del poder colonial"; al finalizar la guerra de independencia estos títulos y temas aparecieron también como parte de los repertorios escénicos independentistas.¹²⁷ Así, el guerrillero-libertador se consolidó como uno de los estereotipos que aparecieron en la escena, hasta los años 1930.¹²⁸ A diferencia del teatro será en el cine en el que aparecerá, con mayor frecuencia, el tipo del yanqui intervencionista. La invención y desarrollo de estos tipos escénicos merece un trabajo aparte. No ahondaremos más en el asunto ya que, además de tratarse de una temática singular, para este texto no hemos podido ver las películas a las que se hace referencia.

¹²⁷ Leal, *op. cit.*, p. 400. Los últimos dos capítulos de su obra hacen referencia a las obras y autores de este teatro.

¹²⁸ *Vid* conclusiones de Frederik, *op. cit.*

Como mencionamos, hacia los años 1920 la vida cotidiana cubana, en especial la habanera, se vería modificada por la novedad que implicó la introducción de la cinematografía. Aunado a este proceso, el desarrollo entrecruzado de otros dos espacios culturales implicaría lo que para algunos autores significó una auténtica "revolución":¹²⁹ el auge de los conjuntos musicales -sextetos y septetos- intérpretes del *son* cubano y la expansión de la radio a lo largo de la isla.

La Habana, también capital musical

El papel del "afrocubanismo" en la cultura popular de la Gran Antilla, según analiza Robin D. Moore, tuvo todo que ver con el auge de los conjuntos que ejecutaron el *son*, de 1920 a 1940. Moore señala que el *son* puede ser visto como un género que vinculó la cultura marginal de los afrocubanos con la oficial.¹³⁰ En este sentido, revisa los casos de, por ejemplo, los miembros del Septeto Habanero, quienes al ejecutar las rumbas tradicionales y sumarse a las comparsas, introdujeron patrones rítmicos de las ceremonias santeras; menciona también la adscripción a las prácticas de la santería de soneros como Miguelito Valdés, Arsenio Rodríguez y la introducción de rituales yorubas que hiciera en sus repertorios musicales Antonio Machín; todos ellos vieron crecer su fama durante aquellos años.¹³¹ Al indicarlo, el autor alude, por supuesto, al largo y complejo proceso de aceptación, adopción, representación y comercialización de las

¹²⁹ Díaz Ayala, *op. cit.*, pp. 113-114 y Moore, *op. cit.*, pp. 97-113.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 93.

¹³¹ *Ibid.*, p. 95.

“raíces” africanas en Cuba, tema que examina de manera muy sugerente y con detenimiento a lo largo de su obra.

Una larga lista de sextetos y septetos incursionaron en el ambiente musical habanero durante los años mencionados, desplazando las orquestas típicas y las *Jazz Bands*. Díaz Ayala señala que esto tuvo también su razón económica, ya que nada más el violín de la orquesta típica costaba el total de los instrumentos de un sexteto: una guitarra, un tres, una botijuela, una marímbula, unos bongoes, unas maracas y unas claves. El primero que destacó fue el Sexteto Habanero, ampliación del cuarteto dirigido por Ricardo Martínez y Guillermo Castillo, desde 1918, y que contaba con las voces de Gerardo Martínez, Carlos Godínez y Felipe Neri. En 1925, ingresó al mismo Abelardo Barroso y, en 1927, se agregó una trompeta, convirtiéndose en Septeto. Nombres de otros sextetos fueron: Boloña, Agabama, Botón de Rosa, El Occidente de María Teresa Vera, el Septeto Nacional.¹³² Este último, fundado por el contrabajista Ignacio Piñeiro en 1927, quien desde 1906 había sido decimista de una agrupación de claves y guaguancó denominada El Timbre de Oro. Piñeiro habría formado ya el Sexteto Occidente con la cantante María Teresa Vera, siendo contratados por la Columbia para grabar en Nueva York. A su regreso fue cuando fundó el Septeto Nacional.¹³³

Estos también fueron los años en los que el Trío Matamoros adquirió una enorme popularidad en La Habana, tras haber debutado en Santiago de Cuba, de donde eran originarios, en 1925. Miguel Matamoros fue primera guitarra y voz del trío, integrado también por Siro –segunda voz y maracas o claves- y Rafael Cueto

¹³² Díaz Ayala, *op.cit.*, pp. 115-117. Moore incluye una lista de los sextetos en La Habana, de 1920 a 1940, organizándolos por barrios en *op. cit.*, pp. 233-235.

segunda guitarra y tercera voz. En 1928 se presentaron en el cine Campoamor de La Habana y ahí iniciaron un itinerario que duraría treinta y cinco años. A lo largo de su carrera viajaron por toda la isla de Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, México, Brasil, Uruguay, Argentina, Chile, Perú, Panamá, Nueva York, París, Lisboa, España... Entre otros avatares tuvieron que incorporar nuevos instrumentos transformándose así, en distintas épocas, en el Cuarteto Maisí, Septeto Matamoros, Conjunto Matamoros, Conjunto Baconao. Díaz Ayala advierte que la originalidad de este trío, que tuvo gran impacto hacia los años 1930, radicó en que a diferencia de los músicos de la época, Miguel Matamoros en vez de rasguear la guitarra, la punteaba; además los tres integrantes fueron compositores de sones y boleros interpretados por ellos mismos. Incorporada a la atmósfera reivindicatoria del son en La Habana, la música del Trío Matamoros fue valorada como salvaguarda del son oriental tradicional.¹³⁴

La radio cubana: proyección de los estereotipos nacionales

Estos fenómenos fueron mucho más complejos que lo expuesto hasta aquí. Al mencionarlos buscamos apuntalar la temática de los vínculos entre los medios de comunicación cubanos y latinoamericanos, y las posibilidades que estos ofrecen para estudiarlos como escenarios de proyección de las producciones culturales locales.

Fue definitiva la influencia que la radio tuvo en la proyección local y continental de los estereotipos cubanos. Las virtudes difusoras de este medio, así

¹³³ Díaz Ayala, *op. cit.*, p. 117.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 119-126.

como el gran desarrollo tecnológico y comercial “a gran escala” que hubo de adquirir, en la primera mitad del siglo XX, colocaron a la música cubana y a las radionovelas producidas en la isla, en un primer plano entre los públicos regionales.¹³⁵ Compositores e intérpretes como Sindo Garay, Manuel Corona, Alberto Villalón y Rosendo Ruiz, inaugurarían en los primeros años de la república, una etapa musical de “recuperación” de “lo negro”, a decir del mismo autor. Por otro lado, la proliferación de las *Jazz Bands* en las empresas teatrales cubanas implicó una influencia innegable en el acontecer musical de Cuba, entre otras cosas, por ser esta una influencia negra sobre “lo negro”.

Desde 1922 se inauguraron las transmisiones radiofónicas. Cristóbal Díaz Ayala reconstruye como el 10 de octubre de dicho año, la PWX, operada por la *Cuban Telephone Company*, transmitió un mensaje del presidente Alfredo Zayas desde el Palacio Presidencial, con la posterior ejecución del Himno Nacional por parte de Luis Casas Romero y la banda del Estado Mayor del Ejército. En aquella primera transmisión se escucharon también, entre otras, las canciones “Rosa y Violetas” y “Presentimiento”, interpretadas por la cantante y actriz Rita Montaner; un danzón de Luis Casas titulado “Princesita” y la criolla “Soy cubano”, del mismo Casas, interpretada por Mariano Meléndez. En 1923 se inauguraron: la 2MG, de los hermanos Guillermo y Manolo Salas; la CMBX de Alberto Álvarez; la 2AZ del Diario de la Marina –más adelante La Voz de las Antillas-; la CMW, Cadena Roja; la CMC, de Andrés Martínez; la CMCJ; la CMX y la CMCY. Para diciembre de 1923, comenta Díaz Ayala, “¡se habían expedido ya treinta y cuatro licencias para

¹³⁵ *Ibid.*, p. 81.

explotar las plantas, o sea, casi el mismo número de receptores que había aproximadamente un año antes!”¹³⁶

La radio comenzó a abarcar ya no sólo los espacios culturales habaneros, sino también los provinciales, por ejemplo, en Camagüey y Santa Clara. Reynaldo González señala que, “la hipertrofia de la actividad radiofónica cubana [...] se debe a la persistente y cambiante contienda política [...] Es el *boom* de la política local, hacia la mixtificación que atenúa paulatinamente las ínfulas de quienes se anuncian “diferentes” pero resultarán iguales [...] Cuando “la revolución del ‘30 se va a bolina”, ya la radio es un monstruo consolidado, que extiende sus tentáculos hacia zonas vírgenes.”¹³⁷

Rita Montaner y Antonio María Romeu fueron de los primeros artistas que se presentaron en estos foros. Éstos también fueron los años en que nació la CMQ, otra de las grandes empresas radiofónicas cubanas. Los “cazatalentos” de la RCA Víctor contribuyeron a la difusión de la música cubana. Así, la mancuerna empresa radial-RCA Víctor posibilitó, durante tres décadas, la inserción exitosa de producciones culturales que van de las creaciones del Trío Matamoros, desde 1928, a la interpretación de *jingles* comerciales por cantantes locales, algunos de los que adquirieron fama internacional, hacia los años cincuenta.¹³⁸

Enrique Jorrín, Los Guaracheros de Oriente, Jorge Anckermann, Benny Moré, Guillermo Portabales, Eusebio Delfín, Ernesto Lecuona, Bola de Nieve,

¹³⁶ *Ibid.*, p. 118.

¹³⁷ Reynaldo González, *Llorar es un placer*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988, pp. 104-105.

¹³⁸ Díaz Ayala, *op. cit.*, pp. 121-123. En los últimos años se han hecho recopilaciones de la música y los *jingles* promocionales transmitidos en vivo en aquellos años por la radio cubana. Por ejemplo, el CD *La Onda de la Alegría, 40-50* (transmitida por Radio Progreso), investigación, selección y compilación de Sonia Pérez Cassola, Cuba, Fondos Sonoros del Instituto Cubano de Radio y Televisión, 1997. Así como la colección de cuatro CD's titulada *Cuba es música. Colección*, investigación, selección y compilación de

entre muchos, muchos otros, fueron marcando sus itinerarios de los foros teatrales a los radiales, hasta que el género de variedades entró en franca decadencia. Para 1938, habiendo adoptado los modelos de programación estadounidenses, la CMQ creó un espectáculo conocido como "La Corte Suprema del Arte", que a decir de Díaz Ayala, fue "una verdadera incubadora de artistas", en donde se dieron a conocer intérpretes como Xiomara Fernández y Rosita Fornés.¹³⁹

También la década de 1930 fue la del auge de "productos literarios especialmente concebidos para la radio", a lo largo del continente americano.¹⁴⁰ Las radionovelas cubanas se convirtieron en ejemplares productos de exportación. Esto se vio reforzado por la competencia entre radiodifusoras, en particular, entre la RHC y la CMQ, incluso entre las radiodifusoras mexicanas como la XEW, que establecieron las marcas de la oferta y la demanda en sus contratos a escritores y artistas. *El derecho de nacer*, escrita por Félix B. Caignet, es analizado por Reynaldo González, como el mejor ejemplo de este fenómeno radial, que para los años cincuenta, ocuparía parte de las programaciones.¹⁴¹ El mismo autor señala en su análisis que, "en muchos países (desde 1951), los programas que alcanzaban los mejores *ratings* provienen de Cuba, donde han sido radiados: *Tamakún, El derecho de nacer, El enemigo, Lo que pasa en el mundo, Los Tres Villalobos, La mentira, Yo no creo en los hombres, El dolor de ser pobres.*"¹⁴²

Estos productos explotaron la temática dirigida a los públicos femeninos. Entre otros, la familia, la pobreza, la marginación del género, la belleza, las

Alejandro Blanco-Urbe y Lidia Bécquer Águila, *Fondos Sonoros de la Radio y la Televisión Cubana*, Colombia, RTV Comercial, 1996.

¹³⁹ Díaz Ayala, *op.cit.*, p. 147.

¹⁴⁰ González, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴¹ *Vid* el texto completo de *ibid.*

relaciones sexuales, las materias prohibidas como el erotismo, el adulterio, el aborto, el homicidio. Como en el teatro, las radionovelas estuvieron acompañadas con tonadillas con las que se les relacionaría directamente; por ejemplo, González reconstruye el caso de *La Guantanamera*.¹⁴³ Así también sucede con los estereotipos locales, como el caso de la negra Mamá Dolores en *El derecho de nacer*, quien es la nana, la madre, la mujer sumisa, la sabia.

A lo largo de los años 1930 y 1940 se generó un auge en la formación de tríos, cuartetos y orquestas cuya excelencia era medida por el termómetro de públicos mucho más amplios, que sintonizaron sus estaciones favoritas. En 1938, Antonio Arcaño introdujo la tumbadora a la parte movida del danzón enriqueciendo así las percusiones de su orquesta –Arcaño y sus Maravillas- y originándose una nueva modalidad de aquel género que se denominó como mambo. El 30 de mayo de 1948, la revista *Bohemia* le dedicó un artículo que llevó por título: “La revolución del mambo”. En 1949 el mambo se dio a conocer en México por el músico matancero Dámaso Pérez Prado, quien se había integrado como arreglista de la Orquesta Casino de la Playa, a comienzos de la década del cuarenta.¹⁴⁴

En el año de 1950 se inauguró la televisión cubana con el Canal 4-Unión Radio y más adelante con el Canal 6-CMQ. La relación entre las empresas televisivas y las radiales supuso un nuevo espacio para la música cubana, con programas como “Jueves de Partagás” y “Cabaret Regalías”, que cambió de nombre, en 1953, a “El Casino de la Alegría”.¹⁴⁵ No ahondaremos más en las transformaciones de estas industrias culturales, sin embargo, era importante

¹⁴² *Ibid.*, pp. 42-43.

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 161-164.

mencionar estas últimas referencias para destacar la trascendencia del fenómeno musical cubano en los medios. De estos pormenores, sin duda, aún falta mucho por decir.

Recapitulando, quisiéramos hacer énfasis en algunos asuntos que la narrativa cubana, así como el teatro bufo y los medios de comunicación, consolidaron. Los géneros que en ellos se promovieron y diversificaron resultaron mecanismos de expresión en los que se representaron algunos de los símbolos culturales que hemos destacado como elementos relacionados con “lo propio” cubano. Los estereotipos que sintetizaron estas características incidieron en la apropiación de un nivel cualitativo, advertido en las relaciones de los distintos sectores que constituyeron la sociedad cubana de aquellas décadas. Es decir, los tipos construidos en el teatro, como el negro, la mulata y el gallego, se desarrollaron de tal manera que sugieren el mosaico cultural que confirió a las relaciones sociales de la Cuba contemporánea una determinada complejidad. Los escenarios teatrales posibilitaron la traducción de una cultura que formó un gusto específico en el público latinoamericano. La narrativa mostró un contexto en el que se buscó definir la herencia y la tradición, y en el que se enfrentó la conciencia a una aceptación o a un rechazo de lo señalado como propio. Dramaturgos, ensayistas, poetas y músicos, se dieron a la tarea de analizar los problemas nacionales. Pasajes sucintos de la vida cotidiana escenificarían el producto de un mestizaje cultural derivado en otras formas de control social y político.

¹⁴⁴ *ibid.*, pp. 192-193.

¹⁴⁵ *ibid.*, pp. 206-209.

Los estereotipos pueden ser reconocidos en dos etapas: una, la de plantear la representación escénica como el espacio idóneo para describir las relaciones coloniales y la existencia del mestizaje, como una unidad cultural; y dos, la de plantear la representación escénica como una ventana a través de la cual se puede reconocer la diversidad cultural que muestra el mestizaje.¹⁴⁶ Fue con la práctica, en el ejercicio de la representación, en donde los estereotipos adquirieron una cierta proyección como estereotipos comerciales.

Actores y actrices, músicos, directores de escena y escenógrafos, cuya carrera en el ámbito de la representación comienza en el teatro popular contemporáneo, saldrán de Cuba para trabajar junto con grupos teatrales y empresas filmicas a lo largo del continente americano y en Europa. Empresas que explotaron los distintos estereotipos creando una versión de “lo cubano” en el extranjero, ya no únicamente en el foro teatral, sino en escenarios como los cabarets y los salones de baile. Artistas reconocidos, en la primera mitad del siglo XX, como Sindo Garay, los miembros del Trío Matamoros, Ernesto Lecuona, Ignacio Villa “Bola de Nieve”, Benny Moré, Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Carmen Montejo, Rosa Carmina, Amalia Aguilar y Juan Orol, por adelantar sólo algunos nombres, resultaron embajadores de una cultura de exportación cuyo gusto público fue producto de una enorme empresa comercial iniciada en el interior de la isla. Su tránsito nos invita a conocer los aspectos más cotidianos de la representación de “lo cubano” en los espacios continentales, sobre todo en

¹⁴⁶ Un ejemplo de la representación de las mulatas y negros en la plástica cubana es *El Triunfo de la Rumba* de Eduardo Abeia (1928) y en el dibujo, en las portadas de la *Revista Bohemia*, vid Apéndice iconográfico, ilus. 4-7.

aquellos posibilitados por el cine y que construirían, en parte, esta visión de “lo exótico” y “lo prohibido-marginal” de la cultura caribeña.

Los escenarios culturales cubanos, que destacan durante las décadas estudiadas, formaron parte del complejo proceso que implicó la construcción de una identidad nacional en prácticamente todos los países de América Latina – desde el siglo XIX. Su contenido simbólico resignificó la temática de “lo propio” e hizo hincapié en el mestizaje cultural como elemento central de la sociedad cubana contemporánea.

La multiplicación de los estereotipos, así como la multiplicación de los espacios de comunicación, fueron una señal de una nueva relación cultural en Cuba, que articuló los rastros coloniales con expresiones recién construidas en la conciencia nacional. Así, aquella ciudad de Carpentier hecha para las sombras, desplazó la sombra de un proceso de reconocimiento del ser nacional.

SEGUNDA PARTE

TRÁNSITO DE LOS ESTEREOTIPOS CUBANOS A MÉXICO

Capítulo 1

LOS CUBANOS Y SUS ESTEREOTIPOS RUMBO A LA CAPITAL MEXICANA

Una lista amplia de personalidades del medio del espectáculo cubano planearon sus itinerarios artísticos desde el malecón habanero a la ciudad de México, de 1920 a 1950, teniendo como sitios de paso casi obligados al puerto de Veracruz y/o Mérida. Sus recorridos, presentaciones, establecimientos o continuos retornos, los ubicaron entre los visitantes que influyeron de modo particular en la transformación de la vida cultural de ciertas regiones mexicanas, aunque no se encuentren entre las presencias extranjeras cuantitativamente más extensas. Esta presencia itinerante, que muchas veces se vio recompensada con las posibilidades que como trampolín artístico tuvo México, no ha sido estudiada como un fenómeno de conjunto. Algunos investigadores, como Bernardo García o Gonzalo Martré, recientemente han realizado estudios acerca de los artistas cubanos migrantes al puerto de Veracruz, como punto de llegada.¹

Moisés González Navarro señala que, a principios del siglo XX, habiéndose obtenido la independencia de Cuba, fueron más los cubanos que salieron de México (980), que los que llegaron (579). Agrega que los cubanos residieron en su mayoría en Yucatán, Veracruz y el Distrito Federal, aunque en comparación con la migración europea, ésta era exigua.² González Navarro cita también los comentarios, relativos a los cubanos, de Francisco Díaz Covarrubias, quien en su texto *Viaje de la comisión astronómica mexicana al Japón para observar el tránsito*

¹ Gonzalo Martré, *Rumberos de ayer: músicos cubanos en México, 1930-1950*, Veracruz, Instituto Veracruzano de la Cultura, 1997 (Colección Ciencia y Sociedad) fotos. Bernardo García, "Danzón y son, de Cuba a Veracruz" en *México y el Caribe. Vínculos, intereses, región*, coord. Laura Muñoz, México, Instituto Mora, CONACYT, 2002, v. 2.

² Moisés González Navarro, *Los extranjeros en México y los mexicanos en el extranjero, 1821-1970*, México, El Colegio de México, 1994, v. II, pp. 270-275.

de Venus por el disco del sol el 9 de diciembre de 1874, observó que en el camino México-Veracruz la población cubana estaba integrada por criollos, africanos y “diversas mezclas”. Esta diversidad “impediría”, a decir de Díaz Covarrubias, “durante mucho tiempo la formación de un cuerpo (comunidad) compacto (homogénea).”³

Las dificultades para apreciar la vida de los cubanos, en general, en México son muchas. No fueron, al final, una comunidad como lo sería, por ejemplo, la española, en la que constantemente se apeló a una nacionalidad, ni tampoco influyeron en el contexto de la vida económica, como sí de alguna manera lo hicieron las comunidades hispanocubanas a fines del siglo XIX.⁴ Tampoco es fácil entretejer las historias que por separado pueblan la memoria y los recuerdos de sus artífices, así como de aquellos que los vieron, conocieron, trabajaron con, bailaron a su son...

Un contexto posible para atender estas dificultades es el de los escenarios culturales que acogieron sus representaciones artísticas, mismos que asimilaron la representación de los estereotipos cubanos. Otro es el de la respuesta del público que les otorgó, en diversos momentos, una connotada popularidad, gestándose así un gusto o moda, que ha tenido distintas etapas de auge o descenso, en el México del siglo XX. Un último contexto es el de la construcción de los nacionalismos culturales contemporáneos, circunscritos a procesos de

³ *Ibid.*, p. 420.

⁴ María del Socorro Herrera Barreda, *Inmigrantes hispanocubanos en México durante el Porfiriato*, Tesis de Doctorado en Historia, Madrid, Instituto Universitario Ortega y Gasset, Universidad Complutense de Madrid, 2000, cuadros. También el estudio de Leticia Bobadilla, *Asociaciones políticas en México y Revolución de Cuba, 1895-1898*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2001, ilus. Yolanda Juárez ha estudiado las migraciones caribeñas decimonónicas al puerto de Veracruz y sus aportaciones a la cultura veracruzana, entre estas la cubana, uno de sus artículos más recientes es “Algunas consideraciones sobre la

modernización, en los que la inserción de "lo extranjero" planteó una forma de acceder a los recursos de una cultura "cosmopolita". Por supuesto, no necesariamente un aspecto excluye al otro.

Un teatro para el trópico cubano

Un ejemplo de la presencia de artistas cubanos en México, relativa al ámbito teatral, lo encontramos en la *Historia del Teatro Principal* de Manuel Mañón, en donde se registran algunas de las representaciones de las compañías cubanas en la ciudad de México, a fines del siglo XIX y durante los primeros años del XX. Comentó Mañón que el 23 de febrero de 1868, se llevó a cabo la representación de la "escena mímico burlesca de "Costumbres Africanas", cuyo desempeño figura ser por negros criollos, concluyendo con Una Danza Burlesca de Tipos Habaneros."⁵ También narró cómo, al presentarse en el Teatro Iturbide la Compañía cubana de zarzuela de José Albisu, en enero de 1869, el Teatro Principal se vio afectado por la falta de público.

Asimismo, Mañón habló de la presencia de otras compañías de zarzuela cubanas como la de Gatzambide, que presentó en el Teatro Nacional la obra *La Hija del Regimiento* o la creación de la agrupación encabezada por Florinda Camps, "hermosa artista cubana que llegó a México en 1869, con la Compañía de Bufos Cubanos y que actuó en el Teatro Iturbide y la no menos bella Pilar Pauret, que actuaba en el Teatro América."⁶ También hizo una muy breve referencia a la

influencia de las migraciones caribeñas a la cultura veracruzana" en *México y el Caribe. Vinculos, intereses, región*, coord. Laura Muñoz, México, Instituto Mora, CONACYT, 2002, v. 2.

⁵ Manuel Mañón, *Historia del Teatro Principal de México*, prólogo de Juan Sánchez Azcona, Editorial Cultura, México, 1932, p. 111.

⁶ *Ibid.*, pp. 113-114.

representación, en diciembre de 1876, de *El esclavo*, obra de Alfredo Zayas, exiliado cubano radicado en México.⁷ Aunque no tenemos más datos al respecto, mencionamos estos sólo como indicios del paso de las compañías teatrales cubanas en el México finisecular.

Hacia junio de 1884, se encontraba en la capital mexicana la Compañía de Bufos Cubanos de Miguel Salas, de quien hablamos en la primera parte de este trabajo. El programa de su repertorio teatral fue el siguiente:

Danzón por la orquesta habanera.

Pieza en un acto del género catedrático titulada *Retórica y Poética*.

La Guaracha: *Dame tu Amor* cantada por Ramírez, Calle, Prado y Valdés.

El juguete cómico en un acto *Artistas para los Palos*, original de Miguel Salas .

La Guaracha: *La Callejera* y la pieza *Un Baile por Fuera*.⁸

Esta compañía actuó hasta el 3 de agosto y, según el mismo Mañón, “no siempre con buen éxito artístico, pues de continuo había silbidos y pateos con que el público premiaba la labor de los célebres bufos, quienes representaron entre otras obras, las siguientes: *Los Espiritistas*, *Juan Liborio*,⁹ *La Plancha H*, *El Triunfo de la Má Rosario*, *Liberales y Conservadores*, *La Duquesa de Haití*, *El Perro Huevero* –mencionado con anterioridad, *Doña Clea* *La Adivina*, *El Bautizo de Herculino* y *Un Drama Viejo*.”¹⁰ Los bufos de Salas dejaron el Teatro Principal, en agosto de 1884.

Más adelante, la empresa mexicana de los Hermanos Guerra inició la temporada con una compañía traída de La Habana, “en la que figuraban las hermanas Mercedes y Rosario Viveros, a la que ingresó poco después la

⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁸ *Ibid.*, p. 135.

⁹ Personaje que se convirtió en un tipo popular clásico de la caricatura política republicana en Cuba. Vid Adelaida de Juan, *Caricatura de la República*, La Habana, Editorial Letras cubanas, 1982 (Colección Panorama), pp. 17-59.

mexicana Magdalena Padilla.”¹¹ A su vez, el grupo organizado por “la distinguidísima actriz cubana”, Luisa Martínez Casado, estrenó las obras mexicanas: *Una Tormenta en el Mar* y *Laureana* de José de Peón Contreras, *Maldecida* de Adolfo M. Obregón, *Preocupaciones* de Victoria González, *¡Sola!* de Juan de Dios Peza, *Entre la Ley y la Conciencia* de Ramón de la Portilla y A. Monteleone y *Don Tonibio* de Javier Sánchez, en abril de 1893.¹² Finalmente, el 12 de junio de 1919, debutó en el Teatro Principal la compañía cubana de Arquímedes Pous, con las zarzuelas cubanas: *El Tabaquero*, *Las Mulatas de Bambay* y *Molde para Suegras*, en las que figuró el dueto Pous-Llauradó. Según el citado autor, “esta compañía agradó bastante por los magníficos chistes de sus obras, en las que nunca faltaban los personajes de un gallego y un negro, por cierto los papeles más cómicos de ellas.” En esta referencia encontramos una de las pocas menciones claras del tránsito de los tipos populares –el negro y el gallego– al que hicimos mención antes. También se presentaron las obras: *El Negro Miguel*, *El Submarino Cubano*, *Mérida en Carnaval*, *La última Rumba*, *La Trancada del Gallego*, *Los Minstrels*, *Yucatán Souvenir*, *La Mulata Goyita*, *La Perla de las Antillas*, zarzuela mexicana de Arturo Ávila, el 24 de junio de 1919.¹³

Al igual que Mañón, Alejandro Cervera Andrade refiere las incursiones de artistas cubanos en Mérida, en un texto publicado en 1947 donde describió lo que fuera para él el origen del teatro regional yucateco, como “hijo del pueblo”,¹⁴

Nació como nacen las criaturas. Los recién nacidos no saben hablar aunque tengan lengua, ni saben caminar aunque tengan ples. Los “criticadores” no lo entendieron así.

¹⁰ Mañón, *op. cit.*

¹¹ *Ibid.*, pp. 142-145

¹² *Ibid.*, p. 155.

¹³ *Ibid.*, p. 386.

¹⁴ Alejandro Cervera Andrade, *El teatro regional yucateco*, Mérida, Imprenta Guerra, 1947, fotos.

Querían un niño peinando canas. Pues el nuestro nació, creció, aprendió a hablar y caminó, salió del solar yucateco y conoció otros horizontes [...] El teatro regional nació en una noche cualquiera, en un poblado sin importancia perdido en las selvas del sur, al pie de la serranía, y en un tablado improvisado en el corral de una casona vieja, el público saludó con aplausos las primeras representaciones del nuevo género teatral. Y por primera vez el *uinic* se vio a sí mismo en una fotografía animada, con su propio sombrero de huano y sus alpargatas, dialogando con su *xchupaíita* detrás de una alborrada (sic.). Cuatro o cinco escenas llenas de colorido y al final una jarana. El entremés fue su primera forma de vida. Después vinieron los sainetes, las zarzuelas y hasta las revistas. Con la modalidad *revisteril* se inició la decadencia. Decadencia en el sentido de negocio comercial. Los empresarios se dejaron llevar de espejismos. Luego vino el bataclán. El morbo bataclano cundió. Y sucedió lo que tenía que suceder. El público se aburrió del desnudo obscuro. Los teatros se transformaron en salas de cine.¹⁵

En esta exaltación regionalista del autor hay que destacar es el momento en que el teatro yucateco adoptó a la revista como el género más popular. Por otro lado, la sola reflexión del teatro como un "infante" en desarrollo, da pie a la visión del pueblo niño que coincide con la misma apreciación que, en la temática de "lo popular", se tuvo en el resto del territorio mexicano, en aquella época. Al destacarlo, el autor legitimó este proceso. Durante las primeras décadas del siglo XX, esta forma teatral se vio alimentada por la presencia de los bufos cubanos. El mismo Cervera narraría como,

A fines de abril de 1919, la Compañía Yucateca llegó a Mérida con la esperanza de seguir cosechando laureles y pesos, pero ningún empresario se atrevía a contratarla por temor a un fracaso. En el Teatro Olimpia (antes Salón Iris) la compañía de bufos de Arquímedes Pous daba sus últimas funciones. Talavera (empresario de la Compañía Yucateca) tuvo una oportunidad. En una función a beneficio de la Junta de Mejoras Materiales, la Compañía Yucateca representó en tercera tanda "Xchepitapiña", obteniendo un éxito colosal. Talavera tuvo buen cuidado de escoger una obra cómica para darse a conocer en Mérida en las condiciones que lo hizo, pues el público del Olimpia ya estaba acostumbrado al género bufo cubano [...] En las últimas funciones Pous llevó a escena, en colaboración con el maestro Eliseo Grenet, dos revistas para el público meridano: "Mérida Carnaval" y "Yucatán Souvenir", que gustaron mucho [...] Terminaron los cubanos su temporada dejando gratos recuerdos de su actuación y el Olimpia quedó disponible.¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, pp. 17-18.

¹⁶ *Ibid.*, p. 43.

Alberto Cervera Espejo, en su libro *Abriendo telones (ensayo en cinco actos, varios entremeses y algunos intermedios)*, publicado en 1947, da más noticias de Pepe Talavera, empresario teatral que adoptó la fórmula de la representación de tipos populares cubanos a los yucatecos, "transportados a regiones fantásticas, viajes imaginarios a China, Turquía, Italia, Francia, Cuba."¹⁷

Además de las actuaciones de Pous, la misma empresa del Teatro Olimpia contrató a la actriz cubana Chelita Criolla, "para hacer el "fin de fiesta" (el final con canto y baile de las representaciones teatrales) en sus funciones."¹⁸ En el Circo Teatro Yucateco debutaría Armando Bianchi, cantante cubano que se convertiría en esposo de la actriz cubana Rosita Fomés.¹⁹ Por otro lado, el intercambio frecuente entre México y Cuba, en este ámbito cultural, llevó a la Compañía de Revistas Mexicanas de Celia Montalbán a La Habana, en 1926. La empresaria contrató artistas yucatecos como parte del repertorio y, según el citado Cervera, "el espectáculo que llevó la simpática artista mexicana tuvo buena acogida. El público se entusiasmó con las notas del jarabe tapatío, la jarana yucateca y prodigó con profusión sus palmas a charros y mestizos."²⁰ Tras esta temporada contratada por el Teatro Payret de La Habana, durante cinco meses consecutivos y que llevó a cabo un recorrido por Camagüey, Cienfuegos, Pinar del Río y Santiago, fue cubierta periodísticamente por la revista *Carteles* de La Habana, cuyo director era Conrado W. Massaguer, "buen amigo de Yucatán".²¹

¹⁷ Alberto Cervera Espejo, *Abriendo telones (ensayo en cinco actos, varios entremeses y algunos intermedios)*, Mérida, Gobierno del Estado de Yucatán, 1979, p. 47.

¹⁸ Cervera Andrade, *El teatro regional yucateco*, op. cit., p. 49.

¹⁹ Ricardo Daumy, "El agonizante teatro regional" en *Diario de Yucatán*, 8 de octubre de 1993.

²⁰ Cervera Andrade, op. cit., p. 51.

²¹ *Ibid.*, p. 52.

La trascendencia de las noticias respecto de estos intercambios, para nuestra temática, radica en la posible influencia que el teatro bufo cubano ejerció en el teatro regional yucateco. Influencia que, aunque falta comprobar de manera más detallada, puede apreciarse en los cambios que tuvo el teatro popular en Yucatán a raíz de su contacto con los bufos cubanos, así como por la asimilación del danzón como género musical yucateco.

Fernando Muñoz, historiador del teatro regional, nos dice que Eudaldo A. Pérez es considerado precursor del teatro regional en Yucatán, "ya que en sus composiciones dramáticas presentaba a tipos conocidos de la sociedad [...] Esta influencia corresponde al teatro bufo cubano, cuyas compañías frecuentaban la península. El valor de este teatro fue el de haber sustituido los personajes del teatro ligero español por arquetipos populares de la isla."²² A su vez, Yolanda Moreno Rivas nos cuenta cómo,

la cercanía de la isla de Cuba con la península, ocasionó una estrecha relación y un juego de influencias de ida y vuelta que determinó no pocas de las formas y ritmos preferidos por los cancioneros y guitarristas de Yucatán. De La Habana llegaban con frecuencia compañías de revistas "bufo-cubanas", que traían en su repertorio danzones, guarachas, puntos cubanos, puntos guajiros y rumbas; también llegaron músicos cubanos que, deslumbrados por la buena acogida, terminaron por radicar en Mérida, ampliando y profundizando la impronta antillana. Ramón Gasque, llegado en 1843, una migración continua que culminó con la llegada del negro Benito Peñalver en 1890 y Cayetano de las Cuevas Balán en 1893. Peñalver imprimía las canciones de moda en hojas sueltas, enseñando de viva voz la tonada y además la hacía de solicitado trovador en serenatas. Gracias a estas influencias, sextetos y quintetos de inspiración cubana predominaron en las serenatas de la época.²³

En el mismo sentido, Ricardo Pérez Montfort señala que, "en un ambiente particularmente ligado a la bohemia, el teatro fue uno de los vehículos más

²² Fernando Muñoz, *El teatro regional de Yucatán*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1987 (Colección Esceonología), p. 63. Este fenómeno se dio en todas aquellas ciudades mexicanas en donde el teatro popular tuvo un importante desarrollo.

²³ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Editorial, CONACULTA, 1979, vol. 2, pp. 102-103.

conspicuos del intercambio cubano-yucateco [...] Tal parece que fue a través de estas compañías que las guarachas, los sones cubanos, los danzones y las rumbas se fueron colando en el gusto de los bohemios yucatecos que tenían también sus aficiones teatrales locales.”²⁴

Acerca de las relaciones y los intercambios entre la isla y la península yucateca, Victoria Novelo ha estudiado la presencia cubana en Yucatán y la mexicana en Cuba. En su artículo “ Atisbando vidas de migrantes. Yucatecos y mexicanos en Cuba. Notas etnográficas”, cita una descripción de la colonia mexicana en la isla en 1916 y menciona la visita constante de personajes destacados de la política en México. Por otro lado, también cita a Alejo Carpentier, quien relató que durante los años de la Revolución Mexicana cada vez que había un cambio de gabinete se recibían en Cuba, en calidad de exiliados, a los indeseables del gabinete anterior. Su ensayo integra un interesante trabajo de historia oral, destacando opiniones comunes como, “La Habana se parece mucho a Mérida” o viceversa. Agrega que, “ [...] es hasta el año 1950 que la península de Yucatán se une al centro de México por vía terrestre (carretera y ferrocarril) pues antes se viajaba por barco hasta Veracruz (lo que tomaba dos días, lo mismo que tardaba el viaje de Progreso a La Habana por mar) y de ahí a la capital del país por vía férrea. Desde la década del '30 había comunicación aérea que unía a Mérida con La Habana.”²⁵

²⁴ Pérez Montfort, “Ecos del Caribe en la cultura popular y en la bohemia yucateca, 1890-1920” en *El Caribe: región, frontera y relaciones internacionales*, coords. Johanna von Grafensteln y Laura Muñoz, México, Instituto Mora, CONACYT, 2000, pp. 160-186.

²⁵ Victoria Novelo, “Atisbando vidas de migrantes. Yucatecos y mexicanos en Cuba. Notas etnográficas”, CIESAS; s/f, Ms., p. 16.

Lo expuesto hasta aquí da una idea relativa de la presencia cubana en los escenarios teatrales de la ciudad de México y los yucatecos, a finales del siglo XIX y en la primera década del siglo XX.²⁶ Faltaría ahondar, por supuesto, en el fenómeno teatral del puerto de Veracruz. Sin embargo, consideramos que estas noticias valen como una suerte de punto de partida de los itinerarios artísticos, desde la Gran Antilla a territorio mexicano, así como de la diversidad de puntos de análisis en cuestión de intercambios.

Itinerarios musicales

La música y la danza fueron ámbitos indiscutibles de intercambio y de asimilación entre México y Cuba, destacando las modalidades veracruzana y yucateca. No ahondaremos en las historias que se entretajan en éstos, ya que ello comprende un tema amplio que hilvana a estos tres territorios -Yucatán, Veracruz y Cuba- en la reconstrucción de una cultura regional. Sin embargo, habría que mencionar, de manera un tanto fugaz quizás, los casos del danzón y el son, por ser los géneros que llegan a la ciudad de México insertándose en los escenarios culturales capitalinos y siendo interpretados muchas veces por orquestas cubanas o por grupos mexicanos que contaron con varios cubanos entre sus integrantes.²⁷

²⁶ El estudio de las influencias caribeñas en la cultura yucateca también es reciente, *Vid ibid.*, el autor señala como es en la trova yucateca de los años '20 y '30, el espacio cultural donde sí se reconoce desde antes la influencia. Respecto de esta temática está también el artículo de Juan Magaña Alonzo y Rodolfo Magaña Alonzo, "Influencias caribeñas en la trova yucateca" en *Cultura del Caribe: memoria del 2o. Festival Internacional de Cultura del Caribe*, presentación Miguel Borge Martín, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, Programa Cultural de las Fronteras, Gobierno del Estado de Quintana Roo, 1990, ius., plano, pp. 352-359.

²⁷ *Vid* los interesantes documentales *Apuntes de música popular mexicana. La música tropical*, 9 y 10, Guión y realización de Ricardo Pérez Montfort, Asistente de realización Francisco Montellano, Producción Liliana Herrera, Asistente Martha Ledesma, Foto Raúl Barajas, Investigación Elena Ortiz, Pedro Armendares, Eduardo Valenzuela, Francisco Montellano, Alberto Alazrakí, *Voz Alejandro Aura*, 1989, Versión VHS.

Para entender este recorrido hay que regresar muy brevemente al ambiente artístico habanero, durante los siglos XIX y XX. En su texto acerca de *La música en Cuba*, Alejo Carpentier hizo una semblanza de la incursión de la música popular cubana en la escena teatral bufa. Relató cómo en 1814, al estrenarse la obra titulada *Las tertulias de La Habana*, se incluyó “la melodía cubana” de *La Cirila*. En otra obra, *Los velorios de La Habana*, el antes mencionado Francisco Covarrubias cantó un éxito del día: “Tata, ven acá”. Carpentier encontró en la aclimatación del teatro popular español al ambiente teatral cubano, la razón por la que “los géneros tradicionales se despojaban de sus personajes hispánicos, perdiendo a la vez su lastre de seguidillas, boleras y villancicos, para dar entrada a la música popular del país.”²⁸ Durante las décadas que siguieron a este proceso de transformación se vería, según este intelectual cubano, la representación cada vez mayor de los géneros musicales cubanos,

la seguidilla, el villancico, el aña tonadillesca, han cedido su puesto a la guajira, la guaracha, la décima campesina, a la canción cubana, cuando no a ciertas composiciones más libres, que pretenden expresar el carácter de los negros *chechos*, horros o de nación, así como de los *negritos catedráticos*, erigidos en tipos tradicionales, equivalentes al *roto* chileno, al *pelado* mexicano.²⁹

Para 1870, quienes realizaban estas interpretaciones musicales en el teatro eran negros y mulatas. Los personajes urbanos de barrio eran retratados en las guarachas cantadas en la escena. También a partir de dicha década se vería edificarse al danzón como “género nacional” de la Gran Antilla. El origen de éste se ubica en Matanzas y tiene un primer momento de popularización insular con el estreno del danzón *Las Alturas del Simpson*, compuesto por Miguel Faílde, en 1879. Sin embargo, se considera que la edición de danzones previos a los de

²⁸ Carpentier, *La música en Cuba*, op. cit., p. 179.

Failde, que se confundieron con contradanzas, fueron el género del que heredó su base musical el danzón.³⁰ El danzón era, a decir de sus estudiosos, un baile de cuadros, "como las cuadrillas, minués y contradanzas anteriores, pero con figuras complicadas."³¹ Hasta los años veinte del siglo XX, narró Carpentier, no habría acontecimiento público que no fuese festejado con un danzón, la música nacional: actos presidenciales, fiestas populares, obras de teatro.

El danzón llegó a Yucatán y a Veracruz. Los avatares de su sincretismo musical han sido narrados por cronistas, como Jesús Flores y Escalante, así como por especialistas cubanos como Natalio Galán.³² Se conoce asimismo su recorrido por distintos sitios del Golfo de México, vía las compañías de teatro bufo, desde 1868.³³ Según reconstruye Yolanda Moreno Rivas,

la estrecha relación entre músicos cubanos y yucatecos se prestó a no pocas confusiones y expropiaciones: la canción *Ansias locas* del cubano Eusebio Delfín (1893), fue considerada por mucho tiempo como canción yucateca. Canciones de Sindo Garay (1866) como *Guarina* y *La tarde*, formaban parte del repertorio habitual de los cancioneros yucatecos.³⁴

Otro músico cubano, Ismael G. Amattón, llegó a la península de Yucatán en 1896 con la compañía Circo Orrín, y parte importante de su producción la desarrolló al quedarse a radicar en la península. Flores y Escalante describe cómo fue la recepción del danzón en Yucatán, en el año de 1879, señalando que se le

²⁹ *Ibid.*, p. 180.

³⁰ *Ibid.*, p. 184.

³¹ María Teresa Linares, *Introducción a Cuba: la música popular*, La Habana, Instituto de Libro, 1970 (Cuadernos populares), p. 53.

³² Jesús Flores y Escalante, *Hey... Familia... Así llegó el danzón*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1987. Del mismo autor, *Imágenes del danzón. Iconografía del danzón en México*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, Dirección General de Culturas Populares y Archivo Histórico Testimonial, 1994. Natalio Galán, *Cuba y sus sonos*, Valencia, Pre-textos, 1983.

³³ Leopoldo Gaytán señala que uno de los posibles recorridos fue: de Progreso a Campeche, por Champotón, al puerto de Veracruz y de ahí a Tuxpan y Tampico en *El mambo de Pérez Prado y el cine mexicano (1948-1953)*, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1996.

³⁴ Moreno Rivas, *Historia*, *op. cit.*, p. 103.

confundió con un “derivado “culto” de la habanera”. De 1895 a 1917, el danzón comenzó a tocarse en los escenarios atribuidos al espectáculo popular, reconociéndose como una diversión generalizada.³⁵ La proyección del danzón hacia los ambientes musicales de Mérida, Progreso y Valladolid, en la península, y al puerto veracruzano, fue inmediata a su creación, así como rápida fue su incorporación a los sitios de esparcimiento en la ciudad de México.³⁶

Antonio García de León nos dice que mientras la cultura francesa predominaba entre la aristocracia porfirista, en el puerto de Veracruz,

fuertemente relacionado con Barcelona, se enfrentaban en principio los peninsulares conservadores y los anarquistas catalanes.” La colonia española vivía, pues, sus contradicciones, mientras la ciudad saltaba a extramuros y se formaban los populares barrios de La Huaca y Caballo Muerto, con sus solares y “patios” en los que se hacinaban los migrantes del campo veracruzano y los jornaleros de la isla empleados en la ampliación del muelle o como torcedores de la hoja aromática, formando una mezcla explosiva en muchos sentidos. En esos patios se instaló el danzón, géneroailable y musical que daría identidad a una masa popular jalonada por una nueva crisis de crecimiento y modernidad.³⁷

El autor hace referencia a las primeras orquestas veracruzanas de danzón que surgen hacia 1880, la más antigua de éstas fue la orquesta de Juan *Cumbá* y Joseito Vueltiflor. Otras orquestas veracruzanas, como el grupo de Severiano Pacheco y Alberto Gómez –Albertico-, cubano, y la Orquesta de los Chinos Ramírez, incorporaron a otros músicos provenientes de la Gran Antilla, esto a fines del siglo XIX.³⁸ El danzón mantuvo su lugar de autoridad entre las manifestaciones musicales del puerto veracruzano. Tanto así que, desde 1919, se

³⁵ Flores y Escalante, *Imágenes del danzón*, op. cit., pp. 5-6.

³⁶ Miguel Falde Pérez habla ya dado a conocer sus danzones: “Las quejas”, “La ingratitud” y “El delirio” y “Las alturas de Simpson”, dos años antes de manera informal. García Díaz, “Danzón y son”, op. cit. Asimismo, Pérez Montfort, “Ecos”, op. cit., p. 184, señala cómo el danzón arraigó en Mérida, Valladolid y Progreso, “hasta bien entrada la presente centuria.”

³⁷ Antonio García de León, “Con la vida en un danzón: notas sobre el movimiento inquilinario de Veracruz en 1922” en *Actores sociales en un proceso de transformación: Veracruz en los años veinte*, coord. Manuel Reyna Muñoz, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1996, ilus., pp. 40-41.

organizaron los primeros concursos del baile en Villa del Mar, a donde acudieron pescadores, estibadores, ferrocarrileros, tabacaleros. Sin embargo, la nueva moda que supuso la llegada del son cubano a Veracruz, reanimaría, a decir de García de León, la música popular del puerto. Agrega que,

a pesar de que los tríos rumberos ya eran viejos en los teatros y salones, una nueva epidemia –para la que no había anticuerpos- se instaló desde 1927, quedando hasta hoy sus profundas huellas en La Huaca y los barrios bravos. Esta moda fue el son que vino nuevamente de Cuba con los peloteros isleños que se integraban al equipo Águilas y a las animadas tertulias.³⁹

El contexto más amplio de esta migración artística tuvo que ver con la llegada de trabajadores cubanos al puerto -como mano de obra- en el proceso de modernización del mismo, durante el porfiriato.⁴⁰

Volviendo al danzón, diversos cronistas urbanos y narradores de la época, como Dolores Roldán, Francisco L. Urquizo y Baltasar Dromundo, describieron, en parte, la atmósfera popular urbana en la que se adoptó al danzón entre sus diversiones más connotadas. Urquizo retrató la popularidad del cubano Tiburcio Hernández “Babuco”, quien interpretaba danzones en la Academia Metropolitana, hacia 1913, así como por aquellos años Dromundo dejó constancia de las melodías afrocubanas ejecutadas por el Negro Charles.⁴¹

³⁸ García de León, *ibid.*, García Díaz menciona las agrupaciones que surgen en el puerto de Veracruz en, *op cit.*, y Pérez Montfort habla de Ismael G. Amattón en *op. cit.*, p. 184.

³⁹ García de León, *op. cit.*, pp. 51-52.

⁴⁰ García Díaz, “El legado de la migración cubana” en *Veracruz. Puerto de llegada*, México, H. Ayuntamiento de Veracruz, 2000, p. 53-65. Acerca del proceso de modernización del puerto y los festejos populares *vid* Horacio Guadarrama, “Las fiestas de la modernización” en Veracruz. La elevación de un puerto, México, Secretaría de Comunicaciones y Transportes (Fomento Cultural de Veracruz), 2002, pp. 47-62; Priscilla Connolly, “Weetman Pearson: constructor del puerto” en *ibid.*, pp. 73-90 y García Díaz, “La construcción del puerto” en *ibid.*, pp. 91-106.

⁴¹ Flores y Escalante, *op. cit.*, pp. 8-10.

En los años veinte dos géneros musicales vinieron a renovar el repertorio de la isla en el continente: el son y el danzonete.⁴² Alejo Carpentier señaló que el son y el danzón poseían los mismos elementos constitutivos, aunque llegaron a diferenciarse por los espacios en los que se representaron: el primero como baile de salón, el segundo como baile callejero. Asimismo, agregó que el uso de la percusión le confirió al son una "garantía de originalidad". Antes de la segunda década del siglo pasado, las orquestas sólo utilizaron los timbales, el güiro, las claves y, en menor medida, las maracas. Más adelante se incluyeron en el repertorio instrumental: la marímbula, la quijada, el bongó, timbales criollos, *econes* o cencerros, la botijuela. A decir de Carpentier, de nuevo la gran revolución operada por la batería del son, "consistió en darnos el sentido de la polirritmia sometida a una unidad de tiempo."⁴³

La recepción que tuvo el son en el medio musical habanero propició la proliferación de un número considerable de sextetos: el Sexteto Habanero, el Septeto Nacional, conjunto formado por Ignacio Piñeiro, el Trío Matamoros o la Estudiantina Sonora Matancera, el Sexteto Boloña.⁴⁴ En Veracruz surgieron a su vez agrupaciones –cuartetos, sextetos y septetos– que adquirieron renombre,

⁴² Hay que considerar que esta es también la época en la que se empieza a gestar la reunión de músicos antillanos con músicos norteamericanos, en particular en Nueva York, donde se impulsaron y comercializaron las creaciones musicales populares de la Gran Antilla, desde los años 1920 hasta su auge en los años 1950. Un ejemplo, es la canción "El Manicero", interpretada por Antonio Machín. Otros músicos fueron Antonio María Romeu, Mario Bauzá, Tito Rodríguez y Tito Puente. "Conversación en La Catedral con Mario Bauzá, entrevista de Leonardo Padura Fuentes" en *Mamá yo quiero saber. Entrevistas a músicos cubanos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1999, Silvana Garriga Ed., pp. 10-12.

⁴³ Carpentier, *La música en Cuba*, op. cit., p. 190-191. María Teresa Linares describe la aparición del son montuno y la adopción que hiciera de este José Urfe, compositor de danzones, en 1910, en *Introducción a Cuba: la música popular*, op. cit., pp. 85-89.

⁴⁴ Vid "Lista de sextetos en La Habana entre 1925 y 1945, por barrio" en Moore, op. cit., pp. 233-235. ANC, Fondo Asociaciones, en donde puede ubicarse la documentación que legaliza sobre todo lo relativo a los derechos de autor, de la formación de estas agrupaciones musicales. Por ejemplo, la Sociedad de Autores, Editores, Compositores y Directores de Conjuntos, Fondo 54, Expediente 6960, Legajo 257, junio de 1940; de esta sociedad fueron presidentes Jorge Anckermann e Ignacio Piñeiro.

sobre todo en el puerto y en la capital mexicana: el Sexteto Arista, Sexteto Heroica, Son Árbol de Oro, Son Cuauhtémoc, Los Alvaradeños, Son Jarocho Veracruzano, Los Diablos del Trópico, Son Marabú, más adelante Son Clave de Oro y el Trío Caribe.⁴⁵ Robin D. Moore afirma que,

el son representa un número significativo de “primeros” en la historia cubana contemporánea: fue el primer género de música popular negra que se gana la aceptación nacional, el primero en ser interpretado comercialmente sin una excesiva alteración o transformación estilística, es uno de los primeros géneros –junto con la música guajira- de la clase trabajadora en ser grabados y difundidos por radio, y es el primero en presentar de manera prominente la improvisación musical y lírica, así como en incorporar el uso del tambor afrocubano (el bongó) interpretado con la palma de las manos. Por todas estas razones, así como por su presencia central en las formas musicales de años posteriores como el danzonete, mambo y salsa, la nacionalización del son representa un momento crucial en la cultura popular cubana.⁴⁶

La popularización y masificación del son al interior y exterior de la isla, y su tránsito y difusión vía el puerto de Veracruz, dio pie a un proceso que integró la cultura popular contemporánea de la Gran Antilla y el golfo de México; proceso que descubrió esta región cultural en un momento en el que la apelación a “lo local” cobró fuerza. A su vez, como bien señala Bernardo García Díaz, la propagación de estos ritmos estuvo marcada por el crecimiento de la industria discográfica y por el desarrollo de la radio, “lo que hacía que muchas veces los grupos musicales cubanos llegaran a territorio mexicano siendo recibidos por un público que podía ya identificarlos”. El mismo autor argumenta que “esta configuración de Cuba como capital musical tenía que ver con el auge económico que vivía la isla en esos años, con su vecindad con Estados Unidos, pero

⁴⁵ García Díaz, “Danzón y son” en *op. cit.*

⁴⁶ Moore, *op. cit.*, p. 89. La traducción es responsabilidad nuestra.

obviamente, sobre todo, con la calidad musical de los intérpretes y compositores de la mayor de las Antillas.”⁴⁷

Al auge del son en México se sumaría el de otros fenómenos como la propagación del jazz y la de los espectáculos musicales en Europa y los Estados Unidos, en donde triunfarían, hacia 1930, figuras del medio artístico cubano. La inserción de “lo caribeño” al espectáculo estadounidense y europeo se dio desde los años veinte. La llegada de intérpretes de la samba brasileña a los Estados Unidos, como Carmen Miranda, en 1930, popularizó este ritmo, así como impactaron también sus bailables. Ya en Brasil la samba había sido erigida en símbolo nacional con el gobierno de Getulio Vargas. Fueron los años en que comenzó a grabar, en el vecino país del norte, el Trío Matamoros. También en los años treinta, cubanos y puertorriqueños se trasladaron a Nueva York, en particular al barrio de *East Harlem*, en donde había clubes, salones de baile, teatros y restaurantes que los recibieron. La conga fue llevada a estos escenarios por Eliseo Grenet. La orquesta de Ernesto Lecuona recorrió aquellos sitios difundiendo la rumba y la conga. Hacia la década de 1950, proliferaron en el ambiente musical estadounidense el mambo y el cha cha chá.⁴⁸

Por último, debemos mencionar que no sólo fueron los salones de baile, centros nocturnos, teatros de variedades, carpas, radio y cine, los únicos escenarios por los que transitaban estos cubanos. El deporte, en particular el béisbol y el box, fue un espacio importante de inserción. Los deportistas cubanos

⁴⁷ García Díaz, *op. cit.* Ángel Quintero Rivera señala que, en los años 1930, el catálogo de música latinoamericana de la RCA-Victor contaría con trescientas grabaciones cubanas, mismas que sólo se verían superadas por las canciones de intérpretes argentinos y uruguayos, en *Salsa, sabor y control*, México, Siglo XXI, 1998, p. 303.

que llegan a México, durante la primera mitad del siglo XX, no sólo radicaron en Yucatán, Veracruz y la ciudad de México, sino que llegan a ser contratados también por equipos o empresas en el norte del país.⁴⁹ Es, por supuesto, otra tarea pendiente el estudio de su tránsito por México, análisis que no haremos aquí, aunque se trate de otro escenario cultural.

La ciudad de México: otro puerto para Cuba

Así llegamos al espacio capitalino post revolucionario y sus escenarios de diversión y entretenimiento "popular". La atmósfera que se respiró entonces en la cultura mexicana, en lo que respecta a la simbología nacional, tuvo que ver con un proceso similar al revisado para el caso cubano. A lo largo de los años veinte y treinta, los gobiernos post revolucionarios en México buscaron su legitimación apelando continuamente a "lo mexicano". Al referirse al "pueblo mexicano" se buscó unificar en el discurso a los sectores campesinos y urbanos marginales. Pérez Montfort indica cómo "a partir de 1920, ese "pueblo mexicano" reinició su tránsito hacia las referencias míticas y abstractas, de donde se había apartado para participar en la lucha armada".⁵⁰

A este "pueblo" se le identificó como actor principal del destino nacional, hasta los años cincuenta. Su apelación conceptual se tradujo en discursos de todo tipo. La esencia de la *mexicanidad* sería explorada por filósofos, literatos,

⁴⁸ Isabelle Leymarie, *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*, Barcelona, Gallimard, 1997, pp. 30-55.

⁴⁹ Citamos la mención que García de León hace de los peloteros que llegaron a jugar al equipo Águilas, *op. cit.* Vid también el artículo de Roberto González Echeverría, "Literatura, baile y béisbol" en *La Jornada Semanal*, No. 3, México, 26 de marzo de 1995.

⁵⁰ Pérez Montfort, "Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional, 1921-1937" en *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 1995, pp. 113-114.

dramaturgos, creadores de teatro popular, músicos, artistas plásticos, políticos y diplomáticos, creándose en torno de ella una mitología que quedó plasmada en el papel, la pauta, los lienzos y la tramoya, así como en los medios de comunicación -prensa, radio y cine. Si bien a José Vasconcelos se le reconoce la capacidad de conceptualizar las inquietudes relativas al nacionalismo cultural, no fue el único que manifestó esta percepción de la expresión cultural popular como elemento de definición de la nacionalidad. Así lo hicieron también otros políticos e intelectuales como Manuel Puig Casauranc y Moisés Sáenz.⁵¹ La maduración de esta atmósfera simbólica (madurez en el sentido de la capacidad estética desplegada en torno a los significados de "la nación mexicana") puede apreciarse a través de tres concepciones identificadas por Pérez Montfort: indigenismo, hispanismo y panamericanismo. Como él mismo ha estudiado, la exploración minuciosa que significaría la definición de "lo propio" dio como resultado una especie de enciclopedia gráfica de las regiones mexicanas. El jarocho, el huasteco, la tehuana, el yucateco, el norte de la República, el Bajío, fueron apareciendo como construcciones intelectuales con contenidos ideológicos y visuales mucho más complejos.⁵² Aunque triunfara, como emblema nacional, el *collage* iconográfico

⁵¹ Pérez Montfort, "Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940" en *Cultura e Identidad nacional*, Roberto Blancarte comp. México, CONACULTA, FCE, 1994, p. 345. Un resumen crítico y sugerente de Vasconcelos lo hace Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia general de México*, 4ª ed., México, El Colegio de México, 1994, vol. 2, pp. 1416-1420. Tania Carreño King argumenta que, "al agrupar a la inagotable multiformidad del país bajo la categoría de "pueblo mexicano", y el dotar a éste de símbolos pretendidamente válidos para todo el país, fue una de las expresiones de la aspiración de unidad del estado posrevolucionario" en *El charro: estereotipo nacional a través del cine, 1920-1940*, tesis de Licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1995, p. 146.

⁵² Pérez Montfort, "Historia, literatura y folklore, 1920-1940" en *op. cit.*, p. 89. El autor agrega que estos folcloristas mexicanos, "fueron quizá los que más contribuyeron a la formación de los estereotipos que, de una manera un tanto más silenciosa –historiográficamente hablando–, llegaron a un público más amplio", p. 91. Carreño King aborda esta problemática –de "lo regional" a "lo nacional" en *op. cit.*, pp. 163-164; a lo largo de todo su estudio se encuentra plasmada esta preocupación. *Vid* también Pérez Montfort "El estereotipo del indio en la expresión popular urbana (1920-1940)" en *Estampas*, *op. cit.*, pp. 161-176.

que implicaron el charro y la china poblana. La situación internacional, hacia los años treinta y cuarenta, posibilitó la inclusión y no ya la exclusión de “lo extranjero” en los discursos relativos a “lo local”, “lo regional” y “lo nacional”.⁵³ Esto se vio reflejado en las producciones artísticas; aunque la apelación a “lo propio” siguió vigente hasta entrada la siguiente década.

Los medios de comunicación tuvieron una participación destacada en todo este panorama. Con sus particularidades, en tanto edificadores de gustos colectivos, el teatro, la prensa, la radio y el cine, fueron espacios que recrearon a la *mexicanidad*.⁵⁴ Durante los años que van de 1920 a 1950, se consolidó en México una industria cultural que fue posibilitando la sofisticación de los recursos de imposición e inserción. A los años de pacificación post-revolucionaria y los del prevaeciente discurso de *unicidad* identitaria en la nación mexicana, le siguieron aquellos de la modernización alemanista, cuyas prioridades en materia económica fueron la inversión extranjera y el auge de una burguesía local lo que implicó, entre otras muchas cosas, la transformación de la ciudad de México. Este hecho planteó la posibilidad de “rivalizar”, en cuanto al espectáculo se refiere, con las grandes metrópolis europeas y estadounidenses.⁵⁵ Ello trascendió en la configuración de un *deber ser* urbano que incorporó mensajes “moralizantes” relativos a los comportamientos sociales en sus distintos niveles. Sin embargo, ya desde la década de 1920, la manifestación de intelectuales mexicanos y extranjeros, en el ámbito urbano, habría contribuido en la representación, por ejemplo, de un tipo de mujer –*femme fatale*– cuya mayor independencia creadora

⁵³ Pérez Montfort, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo” en *op. cit.*, p. 383.

⁵⁴ Monsiváis y Bonfil, *A través del espejo*, *op. cit.*, pp. 86-88.

en las áreas artística e intelectual, asentó la referencia de un “estilo de vida distinto”.⁵⁶

La radio y el cine sonoro fueron importantes vehículos de promoción, así como el teatro, los salones de baile y los centros nocturnos fueron espacios de ejecución de una serie de valores inventados en la urbe: entre lo permisivo y... lo prohibido. Visiones del mundo que no sólo recrearon las virtudes de la nación mexicana y las mismas de la civilización exterior, sino también, en contraste, articularon la representación de “lo exótico” a la interpretación de la cultura mexicana. Los semanarios en la ciudad de México, de 1930 a 1950, como *Revista de Revistas*, *Vea*, *El Universal Ilustrado*, incluyeron en sus páginas, unos más, otros menos, numerosos artículos a los lugares “remotos y exóticos” del Medio Oriente, África, las islas del Pacífico y las Antillas, principalmente. En el teatro de revista, desde los años 1920, se representaron escenas estereotipadas, magnificadas por la danza y las escenografías, de estos mundos lejanos (aunque los antillanos no sean tan lejanos para nosotros).⁵⁷

En México, cuyo “cuadro estereotípico nacional” —como lo denomina Pérez Montfort— se iba definiendo en esta época, y en el que, a medida que se industrializó el país, se desarrollaron múltiples mecanismos de difusión, también se fueron creando los criterios alusivos a “lo extranjero”, a “lo ajeno”. Criterios estos que, aprovechando los acentos lingüísticos en la radio y, las posibilidades visuales del *cómic* y el cine, inventaron recursos que posibilitaron la

⁵⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁷ Antonio Saboni, “Extraños en el paraíso. Artistas y amantes en la ciudad de México, 1920-1930” en *Cuidado con el corazón: los usos amorosos en el México moderno*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995 (Serie Antropología), p. 101.

representación de temas un tanto periféricos como serían "lo negro" y "lo tropical"; asunto que veremos más adelante cuando hablemos del cine y las rumberas.⁵⁸ Decimos periféricos porque mientras que algunos intelectuales folkloristas fueron interesándose cada vez más en la temática afro mexicana, esto no quería decir que hubiese una conciencia clara de "lo negro" entre los sectores urbanos de la sociedad mexicana.

Sin embargo, años antes, durante el Porfiriato, y como lo analiza brevemente Moisés González Navarro, ya se expresaban ciertas ideas en torno de los negros. Como ejemplo cita las opiniones vertidas en *El Monitor Republicano*, con respecto a la llegada de trabajadores negros a Tampico. Se insistía en que, "los negros eran ingratos, lascivos, ladrones, crueles, ebrios; en suma, "un ser inferior por sus condiciones morales y aun por su figura." También se hizo referencia al peligro que implicaba la naturaleza comunicativa del mexicano al entrar en contacto con el negro, ya que el mexicano podía ser "amigo de todos sin diferencia de color y de raza". Observa también como en la ideología yucateca y en el contexto de la atracción de migrantes a México, "fueron vistos como una verdadera calamidad en el seno de esta sociedad pacífica y en la cual generalmente no se cometen atentados contra la vida y los bienes ajenos." Cita la opinión de que,

México va a ser la tierra de promisión para esos sujetos que ningún pueblo apetece, y que por lo mismo vienen hacia nosotros haciendo pedazos sus fetiches para levantar altares al pulque y al tequila. Porque ya lo verán ustedes, van a hervir los negros

⁵⁷ Alberto Dallal, *La danza en México, tercera parte. La danza escénica popular, 1877-1930*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, fotos, ilus., p. 50.

⁵⁸ Vid, por ejemplo, "lo negro" en la historieta mexicana, *Almas de Niño* (1944) y *Mamín Pingüín* (1953) de Yolanda Vargas Dulche en Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros Cuentos. Historia de la historieta en México, 1874-1950*, México, CONACULTA, Museo Nacional de Culturas Populares, Grijalbo, 1988, vol. 3, pp. 373-391.

dentro de poco en las ciudades del país de Moctezuma, como hierven los pinacates en las covachas deshabitadas. Esto es ahora, dentro de pocos años, veremos en los barrios de nuestra populosa metrópoli, cómo bailan un tango con honores de jarabe los mulaticos, los cuarterones, los zambos y los huachinangos.⁵⁹

González Navarro también describe un altercado que se dio en la ciudad de México, en junio de 1895, al negársele la entrada al comedor del Hotel Iturbide a tres negros estadounidenses. Estos se quejaron con el propietario, aunque ciertos blancos de la misma nacionalidad que estuvieron presentes aprobaron la decisión. El periódico *El Tiempo* comentó el incidente criticando la discriminación racial que, como señaló el diario, en México era algo que no existía –aunque esta afirmación es falsa, siendo más bien que no se creía que se diera la discriminación. Añadiendo a esto la afirmación de que México “no hacía sino seguir el ejemplo de las grandes naciones latinas: no hay razas mejores ni privilegiadas, porque todas tienen sus defectos y sus cualidades”. Desde los ochenta, *La Libertad* manifestó una opinión semejante al comentar la discriminación negra: “nuestros primos no podrán negar que en este punto estamos mucho más civilizados que ellos”.⁶⁰ Las opiniones recogidas por González Navarro son una suerte de introducción a las ideas en torno a “lo negro” en México. Podemos apreciar, aunque superficialmente, que la temática resultó controvertida, ubicando las opiniones entre los polos de “lo salvaje” y “lo civilizado”, es decir, desde la percepción primitivista de “lo negro”.

Finalmente, volviendo a los medios de comunicación y a la primera mitad del siglo XX, las aportaciones de las industrias radiofónica y cinematográfica, tras la sonoridad, fueron muchas. La radio y el cine fueron vehículos del nacionalismo

⁵⁹ González Navarro, *Extranjeros en México*, op. cit., pp. 185-189.

⁶⁰ *Loc. cit.*

cultural.⁶¹ Se apropiaron y promovieron los criterios de análisis relativos a "lo mexicano". Incorporaron hábitos considerados como "modernos". Atrajeron una memoria colectiva, cuya sublimación se vio facilitada por las condiciones del crecimiento urbano. Antesalas de modas, comportamientos, costumbres, hábitos, relaciones, ideas, estas industrias masificaron la iconografía que serían los estereotipos nacionales. Así, también incrustaron *divertimentos* mediante los cuales las "paradojas de la vida cotidiana" adquirieron desenlaces, convirtiendo la realidad en ficción y viceversa.

Salones de baile y músicos: breve anecdotario cubano

La llegada de los artistas cubanos a la capital mexicana implicó una contribución al territorio en construcción pluri-identitaria que sería la ciudad de México, a fines de los años veinte y durante la siguiente década. Teniendo como ocupación principal la música, sus andanzas por las fiestas y los barrios, sus empleos más exitosos en los centros nocturnos, los teatros y el cine, recrean una relación que perdura en la idea que, como lugar común, tenemos de la vida popular en la metrópoli. De la persona al género musical, del género a la nación, el espectáculo que fuera el son, así como el danzón, fueron una parte de lo que sería una representación de más largo alcance, vía los medios visuales: la representación de "lo cubano".

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

⁶¹ Monsiváis y Bonfil, *op. cit.*, pp. 89-91. Estos autores hacen referencia al cine.

público urbano.⁶² La popularidad de este espacio entre ciertos sectores de la población metropolitana le concedió una especie de autoridad, cuya "intimidad" sería recreada, por ejemplo, en el celuloide. Según analiza Alberto Dallal, el *Salón México* representó un precedente 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, concursos de música y de bailes populares.⁶³

El *Salón México* fue un escenario de inserción de "lo cubano" 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.⁶⁴ En su concepción 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 un primer momento, durante los años veinte, al oaxaqueño Amador Pérez "Dimas", creador del famoso danzón

⁶² Alberto Dallal, *La danza en México, cuarta parte. El "dancing" mexicano*. 4ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, fotos, ilus., pp. 153-158. Otros autores que hablan del Salón México son Flores y Escalante, *op. cit.*, 82-84. Armando Jiménez, *Sitios de rompe y rasga de la Ciudad de México. Salones de baile, cabarets, billares y teatros*, México, Océano, 1998, pp. 18-23.

⁶³ Dallal, *op. cit.*, p. 157.

⁶⁴ Dallal deja ver, por otro lado, su gusto por el danzón al interpretar que, "la capacidad mexicana para asimilar el danzón representa, por extensión, la habilidad general de la población para sentir y saborear, para gozar la música afroantillana. Son estos ritmos latinoamericanos los frentes más efectivos de oposición a las actitudes colonizadas de vastos sectores de la burguesía y de la alta clase media. La práctica del baile en las bajas clases medias y el proletariado constituye una costumbre. Algo les hace falta a sus integrantes cuando en fiestas o en *dancings* no bailan danzón, rumba, boleros; tienen una necesidad, un mal sabor de boca, como si por largo tiempo hubiesen prescindido de ingerir su cuba, su tepache o su tequila; como si los clásicos del paladar mexicano (tacos, tortas, sopes, gamachas) se hubiese alejado de ellos y se negaran a brindarles esa satisfacción que apuntaba su personalidad." en *ibid.*, p. 233.

"Nereidas" y al cubano Consejo Valiente Roberts "Acerina", quien constituiría en el *Salón México* su orquesta *Acerina y su danzonera*, en 1937.

"Acerina" nació el 26 de abril de 1899, en Santiago de Cuba. Realizó su debut artístico en 1913 y en ese mismo año se trasladó a Mérida y más adelante a Veracruz, en donde vivió durante diez años. Llegó a la ciudad de México, según Gonzalo Martré, en 1925. Un año después se incorporó como músico a la orquesta de Juan de Dios Concha, en el *Salón México*, sitio en donde trabajó durante treinta años.⁶⁵

Bernardo García menciona el contexto, en el puerto veracruzano, al que se adscribió la vida de este personaje. A decir de este autor, "la estancia veracruzana de Acerina deja 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, "sonidos musicales del trópico". En las radiodifusoras veracruzanas, como la XEV- "El Eco de Sotavento y la XETF-La Voz de Veracruz, comenzaron por aquellos años –los treinta- sus carreras Toña La Negra y Moscovita.⁶⁶

⁶⁵ Martré, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁶ García Díaz, "Danzón y son", *op. cit.* 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. "Consejo Valiente Roberts, ¿es o no es Acerina?" 1983 y 1985" en Merry Mac Masters, *Recuerdos del son*, prólogo Manuel Blanco, México, CONACULTA, 1995, p. 29-36. Martré, *op. cit.*, pp. 15-16.

En 1983 y 1985, la periodista Merry Mac Masters entrevistó al músico. Esta y otras entrevistas que les hiciera a músicos jarochos y cubanos, contemporáneos de Acerina, poseen imprecisiones que no fueron examinadas por la entrevistadora al publicarlas, por lo que la fuente es poco precisa. Sin embargo, nos interesa mostrar algunas de las opiniones que estos músicos tuvieron acerca de la relación entre Cuba y México. Acerina, en este sentido y hablando 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?⁶⁷

La llegada del danzón a la ciudad de México implicó un primer momento de proyección de las creaciones cubanas en la gran urbe mexicana. La proliferación de los centros nocturnos, sobre todo en la colonia Guerrero y el centro capitalino, durante la segunda y la tercera décadas del siglo pasado, llevó este ritmo del *Salón México* al *Colonia*, al *California Dancing Club* y *Los Ángeles*. De entre los centros nocturnos, Flores y Escalante destaca al *Nereidas*, llamado así por la composición de Amador Pérez y el que abriría sus puertas en 1932.⁶⁸

Armando Jiménez, cronista, brinda una suerte de enciclopedia útil para iniciar el rastreo de estos salones. Utilizamos su memoria como fuente sólo por las menciones que hace de las creaciones cubanas. Describe cómo el *Salón Colonia*, “era feíto antes de 1937 –fue inaugurado en 1923, por los Hermanos Jara- y no muy limpio pues conquistó el apodo de “El Piojo”. Pero en ese año fue mejorado radicalmente: se agrandó y su salón principal fue decorado por el pintor “Audix” al estilo *art nouveau*, con cuadros que representaban tipos del folklore cubano del

danzón: bailarores y músicos.”⁶⁹ Agrega que ahí se bailó, en sus distintas épocas, el *swing*, el *boggie boggie*, la guaracha, el mambo, el guaguancó, el cha-cha-chá, los inicios del *rock and roll* y el danzón. “Acerina” llegó a tocar ahí no sólo el ritmo que le dio trascendencia, sino también, como timbalero del grupo de Juan de Dios Concha.⁷⁰ En 1950, se inauguró el “desveladero de categoría” *La Fuente*; en este hicieron sus presentaciones Lobo y Melón, Angelita Castany y la cantante cubana, Olga Guillot.⁷¹ Por otro lado, el *Club Imperio*, “centro nocturno trashumante, debido a la cantidad de veces que hubo de cambiar de dirección postal”, recibió a la actriz cubana María Antonieta Pons, a su llegada a la ciudad de México.⁷² Acerca de esta actriz hablaremos más adelante.

Volviendo a las noticias de los artistas cubanos que llegan a México, en los años veinte y treinta, habría que mencionar a Arturo Núñez, mejor conocido como El Caballero Antillano, quien coincidió con Acerina en el *Salón México*. Nació en La Habana en 1913. Realizó estudios en el Instituto de La Habana y en el Conservatorio Camier, de donde egresó como pianista y director de orquesta. Su debut fue en el Teatro Alhambra y formó parte de diversos conjuntos musicales de su país. Al trasladarse a México organizó su propia orquesta conocida como *Orquesta Antillana*. Según reconstruye Yolanda Moreno Rivas, de 1943 a 1962 había grabado 120 discos sencillos y seis de larga duración.⁷³

⁶⁷ Mac Masters, *op. cit.*

⁶⁸ Flores y Escalante, *op. cit.*, pp. 62-66.

⁶⁹ Jiménez, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 27-28.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 94-99.

⁷² *Ibid.*, p. 191.

⁷³ Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 250.

Otra referencia ubica la llegada del Son Cuba de Marianao, en 1928, traído de La Habana por el empresario José R. Campillo y que llevó a cabo sus primeras representaciones capitalinas en el *Teatro Esperanza Iris*.⁷⁴ Llegaron a México y se hospedaron cerca del *Salón México*.⁷⁵ En 1930, Arsenio Núñez Molina, guitarrista, y Eulalio Ruiz de Mantilla, trespista, ambos integrantes de esta agrupación, tomaron la decisión de quedarse en México.⁷⁶

Estos dos músicos recordaron la vida musical en La Habana, hacia los años veinte, resaltando la competencia que tuvo el son al llegar de Oriente con la guaracha, la rumba, el bolero y la música de Estados Unidos. Ya encaminados en el periplo mexicano, “el público veracruzano que nos vio llegar creyó que éramos peloteros”, platicó Ruiz de Mantilla, “Nos empezaron a gritar desde el muelle ‘oye, chico, ¿de dónde eres?, ¿con qué equipo juegas?, ¿quién es el pitcher?’ Dijimos, venimos a tocar nuestra música, el son”.⁷⁷ Agregaron que una vez en la capital, el dueño del *Café La Merced* los contrató. Después de la temporada en el *Variedades* de Veracruz regresaron a la capital donde realizaron representaciones en el *Teatro María Guerrero* y en el *Lírico*.⁷⁸ Arsenio Núñez trabajó durante treinta años con la Orquesta Antillana de Arturo Núñez.

Al parecer el Son Cuba de Marianao tocó en diferentes ocasiones para los presidentes Plutarco Elías Calles, Álvaro Obregón y “todos los jueves el grupo iba al Castillo de Chapultepec para divertir a los familiares de (Emilio) Portes Gil y un

⁷⁴ García Díaz, *op. cit.*

⁷⁵ *Loc. cit.*

⁷⁶ Mac Masters, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 22-23. También relatan cómo a un mes de su estancia mexicana, llegó el Son Oriental a Mérida. El Son Cuba de Marianao fue una “escuela para los soneros mexicanos: Pedro Domínguez Moscovita, José Macías El Tapatio, Luis Iturriaga.”

grupo selecto de invitados.⁷⁹ A través del veracruzano Manuel Peregrino, hermano de Toña La Negra, Eulalio Ruiz conoció y se incorporó al Son Marabú, que en aquel momento trabajaba para la XEW; más adelante formó parte del Son Clave de Oro. Las giras que esta agrupación realizó al lado de Toña La Negra, lo llevaron al norte del país. Ruiz permaneció en este conjunto hasta 1942, año en que regresó al puerto jarocho y participó en el surgimiento del Son Veracruz junto con los veracruzanos Manuel Peregrino y Raúl de la Rosa. Trabajó durante el año siguiente en el cabaret *Río Rosa*, en la ciudad de México, con la Orquesta Antillana.⁸⁰

En esos años, otros músicos cubanos llegaron a México. Es el caso de Ernesto Lecuona, Ignacio Villa "Bola de Nieve" y Rita Montaner, personajes ya afamados en el medio musical cubano desde la década de 1920, a quienes la llegada a la ciudad de México les implicó una proyección artística de otra índole, en comparación con la de los músicos arriba mencionados.

Lecuona nació en 1895, en Guanabacoa y comenzó a tocar el piano –según cuentan– desde los doce años en los cines habaneros Fedora, Belascoáin, San Miguel, y más adelante en el Parisien, Norma y Turín. En 1936, siendo ya un músico célebre, 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 por Juan Orol, también en el

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 27.

mismo año. Otras películas mexicanas 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 como intérpretes participaron Emilio Tuero e Issa Morante. Rita Montaner entonó las canciones del compositor en esta versión cinematográfica.⁸¹

Ignacio Villa y Fernández, "Bola de Nieve", nació, al igual que Lecuona, en Guanabacoa, el 11 de septiembre de 1911. Aprendió a tocar el piano en la Academia Municipal y comenzó a trabajar como pianista acompañante en los años veinte. Bola de Nieve llegó a México con Rita Montaner, en 1933, y se quedó acompañando como pianista al cantante mexicano Pedro Vargas. A raíz de su estancia mexicana, según analiza Díaz Ayala, "su vida fue un continuo peregrinar por el mundo": Buenos Aires, Perú, Brasil, Chile, Colombia, Venezuela, Nueva York, Madrid, París, Moscú. El 7 de diciembre de 1934, el semanario *Vea* ubicó a Ignacio Villa entre los diez artistas más reconocidos de la radio mexicana, junto con Agustín Lara, Toña la Negra, Luis Arcaez, Luis G. Roldán, Pedro Vargas, El Tío Polito, Maruca Pérez y Lucha Guzmán.⁸²

La actriz cubana Rita Montaner fue valorada en *El Primer Anuario Cinematográfico de Cuba*, editado el año de 1940, como "la verdadera creadora de un estilo interpretativo que ha revolucionado la música folklórica cubana, que

⁸¹ Jorge Calderón González, *Nosotros, la música y el cine*, prólogo de Helio Orovio, México, Universidad Veracruzana, 1997, fotos, pp. 21-23. Díaz Ayala, *op. cit.*, pp. 137-139.

en vano han tratado de imitar otras intérpretes de la canción afro-cubana.”⁸³ Contratada por el empresario de la Compañía de Revistas Mexicanas, José R. Campillo, llegó a la ciudad de México en 1933. Debutó con la Nueva Compañía de Revistas Originales en el *Teatro Esperanza Iris*, compartiendo mención en el reparto con, entre otros artistas, Gloria Marín y el actor cubano, Mario Martínez Casado.⁸⁴

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. Sin embargo, y a pesar de los rumores que envolvieron la rivalidad mencionada 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. Agustín Lara le prohibió interpretar sus canciones, al conocer las comparaciones de que fue objeto Toña La Negra con la Montaner en la prensa mexicana, y la decisión de Bola de Nieve de quedarse como pianista de Pedro Vargas, le hicieron tomar la resolución de volver a La Habana. Regresó de nuevo a México en 1935, contratada para actuar en teatro, para la Revista “Sol de México”.⁸⁵ 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 “Indio” Fernández, Chano Urueta, Tito Davidson. Sus intervenciones más

⁸² *Vea*, 7 de diciembre de 1934.

⁸³ *Primer Anuario Cinematográfico Cubano*, La Habana, 1940-1941, p. 108. Calderón González, *op. cit.*, pp. 34-36.

⁸⁴ Ramón Fajardo Estrada, “Hacia México, 1933” en *Del Caribe*, No. 20, 1993, pp. 100-101 y del mismo autor, *Rita Montaner. Testimonio de una época*, La Habana, Casa de las Américas, 1997, pp. 106-117.

destacadas, en lo que al cine mexicano se refiere, fueron en las películas: *Angelitos Negros* (1948) y *Al son del mambo* (1950).

Las carreras de casi todos los artistas cubanos que llegaron a México, en las décadas estudiadas, fueron exitosas. De entre la “fiebre sonera” que se desató en territorio mexicano, destacamos la creación de la agrupación Son Clave de Oro -integrada por músicos veracruzanos y cubanos- por sus incursiones en escenarios de la ciudad de México como fueron los centros nocturnos –como el cabaret Río Rosa, La Jungla y el Patio- la XEW y el cine. Según Roberto Romero, este 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, la gira que realizó Toña La Negra por el norte del país y durante la cual la acompañó el Son Clave de Oro, tuvo como representante al cubano Dagoberto Campos, de quien hasta el momento no tenemos más referencias.⁸⁶ A su vez, este conjunto supo incursionar en ciertas novedades rítmicas cuando incluyeron a la tumbadora en su repertorio instrumental.

Según José Macías “El Tapatío”, quien fuera director del grupo hacia los años cuarenta, “fue el Cuarteto Hatuey el que la trajo (la tumbadora) a México, en 1939, de ahí la copiaron los del Son Clave de Oro.”⁸⁷ Mientras El Tapa Macías estuvo al frente de esta empresa musical fueron contratados por empresarios de clubes nocturnos, por Emilio Azcárraga Milmo y por productores cinematográficos,

⁸⁵ *Vea*, 1 de marzo de 1935.

⁸⁶ “Roberto Romero [...]”, *Merry Mac Masters, op. cit.*, p. 39.

como los Hermanos Rodríguez y Emilio Fernández. Cuenta El Tapa 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", película producida por los Hermanos Rodríguez, en 1941. De ahí parte su trayectoria filmica, que cuenta con 16 películas en su haber, entre ellas, "Salón México", dirigida por Emilio "El Indio" Fernández en 1948, perdurando así en la memoria del público mexicano a lo largo de los años. Mantuvieron una relación estrecha con Las Mulatas de Fuego, bailarinas cubanas que fueron 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.⁸⁸

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.⁸⁹ 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 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

⁸⁷ "Pepe Macías El Tapatio, rumbero y bohemio", 1984, en *ibid.*, p. 57.

⁸⁸ *Ibid.*, 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.

⁸⁹ "Enrique Masselín, todo por la hermandad sonera", 1984 y 1987, en *ibid.*, p. 68.

con los sincretismos, sería un vehículo en la representación colectiva metropolitana de "lo cubano".⁹⁰

Fueron los propios intérpretes de esta música, sobre todo en el decenio de los años cuarenta, los que recordarán quiénes fueron los primeros soneros en ser escuchados en la capital. Manolo Güido, trompetista y titular del muy posterior grupo Yimbola Combo, cuenta que "había buena música en todos los cabarets de México en aquel entonces." Según él, "copias" de la Sonora Matancera cuyos cantantes fueron Daniel Santos, Bienvenido Granda, Carlos Argentino y Celia Cruz. También, según Güido, había grupos que se habían visto influidos por orquestas como los Jóvenes del Cayo, el Conjunto Casino, y Arcaño y sus Maravillas.⁹¹

El veracruzano Julio del Razo llegó a la ciudad de México en 1933, aunque desde 1928 había comenzado a tocar formando parte del Son Cuauhtémoc y después del Son Estibadores, sostenido por la Unión de Estibadores del Puerto. Se vino a México porque había oído hablar del Son Marabú que constituyó Agustín Lara y que tocaba en teatros como el *Politeama*, acompañando a Toña la Negra. Del Razo fue integrante del Son Clave de Oro,

Merry MacMasters: ¿Cómo fue que a la gente le empezó a gustar el son aquí en la capital?

Julio del Razo: Para mí que fue Daniel Santos, por medio de los discos que grabó con Pedro Flores, quien influyó mucho para que gustara aquí la música afroantillana [...] Muchos de estos discos llegaron a México a finales de la década de los treinta. Vinieron a renovar el repertorio viejo que teníamos años tocando. Cuando vieron que gustó, empezaron a llegar discos de otros grupos. Así fue como se cambió de repertorio.⁹²

⁹⁰ *Loc. cit.*

⁹¹ "Manolo Güido genial improvisador" en *ibid.*, p. 163.

⁹² "Julio del Razo, veterano del son", 1984, en *ibid.*, pp. 73-74.

Trabajó primero con el Son Clave de Oro y luego con el Son Marabú, en el cabaret *Teoçalli*. Más adelante se integró al de Moscovita y sus Guajiros, y como cantante entró al Son Cuba, "grupo de puros cubanos donde el único mexicano era él". El resto eran: Modesto Durán, Ramoncito Castro, Vicentico Valdés, Andresito López Montenegro, Óscar O'Farrill "Florecita", que vino con el Cuarteto Hatuey, Mariano Mercerón y Santos Carbó Gigí. Del Razo llama la atención al hecho de que,

Hubo una época en que el cubano entraba aquí como en su casa. Esto fue desde la década de los cuarenta hasta los cincuenta. La mayoría de estos cubanos no sabían tocar, nada más porque eran negritos la gente pensaba que sí. También llegaron muy buenos soneros que después usaron a México como trampolín para irse a Estados Unidos.⁹³

Este sonero comenta que aunque los cubanos que llegaban a México no supieran tocar, "sólo por ser negritos" la gente creía que sí. Por otro lado, menciona que los artistas cubanos vieron a México como un trampolín para pasar a Estados Unidos, en donde podrían obtener una proyección de mayor alcance.

Bartolomé Maximiliano Moré o Beny Moré, conocido como "El Bárbaro del Ritmo", llegó a México en 1945, acompañando al Conjunto Matamoros para cumplir un contrato con la XEW, y con los cabarets *Río Rosa* y *Montpamasse*. Chucho Rodríguez, pianista y director de orquesta, que conoció de cerca a Moré, relató cómo fue que El Bárbaro se incorporó al Trío Matamoros en La Habana poco antes de que esta agrupación se dirigiera a México. Chucho Rodríguez y Moré trabajaron juntos en la orquesta que dirigía el primero en el *Montpamasse*, en la que también participaron Tony Camargo, Alfredo Valdés, Kiko Mendive y Vicentico Valdés, como cantantes. Durante los tres años en que "El Bárbaro"

formó parte de este conjunto, recuerda su allegado, “tenía mucha idea para los arreglos aunque era lírico. Ideaba la base de un arreglo y yo lo copiaba musicalmente. También a Pérez Prado le dio ideas.”⁹⁴ Moré colaboró con Arturo Núñez y su Orquesta Antillana, así como con Luis Ángel Silva “Melón”, en el *Salón Brasil*, a principios de 1950; fue en México también donde conoció a Dámaso Pérez Prado. Señala Ernesto Márquez que, “México fue el país donde se forjó y proyectó internacionalmente la carrera de Beny Moré.”⁹⁵ Permaneció en México hasta 1953. Valdría la pena ahondar en la memoria de la gente que lo vio ejecutar sus ritmos en salones de baile y cabarets, así como aquellos que lo conocieron en sus andanzas nocturnas por la metrópoli.⁹⁶

Memoria del mambo

El mambo implicó una renovada invitación al trópico imaginario. Al parecer, su aceptación en la ciudad de México resultó un acontecimiento público *sui generis*.

Cachao respondió, en una entrevista que le hizo Leonardo Padura Fuentes, que,

Leonardo Padura: ¿A qué se debe que un ritmo cubano como el mambo haya tenido su gran éxito en México?

Cachao: Creo que se debe a que los mexicanos son muy buenos músicos, y Pérez Prado quería encontrar músicos con buenos “labios”, capaces de hacer aquellas notas agudas que él exigía. El trompeta líder de Pérez Prado, cuando tocaba en vivo, muchas veces pasaba de primer trompeta a quinto, porque ya no podía más, no podía seguir en la exigencia de la música suya... Y también se debe a que en México, antes del furor del mambo, ya existía una tradición de bailar danzones, y el danzón es el padre natural del mambo.⁹⁷

⁹³ *Ibid.*, p. 76.

⁹⁴ “Beny Moré, ritmo, sabor y sentimiento” en *ibid.*, p. 112.

⁹⁵ Ernesto Márquez, “Beny Moré I”, columna Tumbando Caña en *La Jornada de Enmedio*, 24 de febrero de 2003, p. 9a.

⁹⁶ “Beny Moré, ritmo, sabor y sentimiento” en Mac Masters, *op. cit.*, pp. 111-118. Calderón González, *op. cit.*, pp. 36-38.

⁹⁷ “Cachao: mi idioma es un contrabajo, entrevista realizada por Leonardo Padura Fuentes” en *Mamá yo quiero saber*, *op. cit.*, pp. 22-27.

Tradición, como indica Cachao, y producto comercial, el mambo tuvo una acogida tempestuosa en los escenarios culturales mexicanos; más adelante lo alcanzó el chá-chá-chá.⁹⁸ Padura ubica a Cachao como: "testigo y partícipe de la transformación del son" en los años veinte; "co-protagonista, junto con su hermano Orestes, de la renovación del danzón y de la polémica germinación inicial del mambo, con la orquesta Arcaño y sus Maravillas"; "creador" de miles de danzones; "animador de bailes" en La Habana de los años cuarenta; "miembro, durante tres décadas, de la Orquesta Filarmónica de La Habana"; "promotor" de las "descargas" de los años cincuenta, mismas que acercaron al son y el jazz, "y rompieron fronteras para futuros experimentos de fusión". Cachao contó que cuando supo que quería ser músico comenzó tocando el bongó, más adelante la trompeta y, finalmente, estudió contrabajo. Agregó que su primer trabajo lo obtuvo en 1927, acompañando películas silentes en el Teatro Carral, mismo en el que también tocaba Bola de Nieve. En 1930, formó parte de la Orquesta Filarmónica de La Habana y durante los años cuarenta, se integró al conjunto Arcaño y sus Maravillas y a la orquesta Melodías del '40,

había tremendo ambiente en La Habana y entre las orquestas nos llevábamos muy bien. [...] (Los bailes) eran fantásticos, con mucho calor, mucho público, la gente sudando, pero todo el mundo se divertía muchísimo. Por ejemplo, en las sociedades de color los bailes tenían que ser hasta la una o las dos de la mañana y ya se iban. Pero a los negros... te buscabas un problema: es que para el negro bailar es algo muy importante.⁹⁹

Los recuerdos de Cachao acerca de este ambiente de baile en La Habana, y su experiencia en el conjunto Arcaño y sus Maravillas, nos permiten mencionar de manera sucinta el surgimiento del mambo. Este es un ritmo cubano que, a decir

⁹⁸ "Dámaso Pérez Prado, el pueblo quiere mambo" en Mac Masters, *op. cit.*, p. 130.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 22-27

de Odilio Urfé, resultó del añadido de una “variante sonera a la parte final del danzón” –danzón de *nuevo ritmo*-- introducida por el grupo de músicos aquí mencionado, en 1938, compuesta por Orestes López y cuyo título fue precisamente el de “Mambo”.¹⁰⁰ Además, según describe Leonardo Acosta, este mambo concebido como parte de la estructura final de una pieza de baile, permitía que se repitiese el estribillo cuantas veces fuera, semejándose con esto a la músicaailable de la isla, por lo que encajó en el ambiente habanero que antes relató Cachao.¹⁰¹ El repertorio instrumental se vio ampliado más adelante al ser adoptado el estribillo del mambo, tras la recepción exitosa del ritmo introducido por el grupo de Antonio Arcaño, a los conjuntos y *jazzbands*; “figura sincopada” que en éstas estaba a cargo de los saxofones.¹⁰²

Dámaso Pérez Prado, músico que le daría proyección internacional al mambo, ajustó los elementos rítmicos del mismo al introducir una nueva formación de instrumentos en su ejecución. Leonardo Acosta describe que,

la concepción de Pérez Prado, a partir de las células básicas del mambo, es muy distinta a la de sus predecesores. Su orquesta *suen*a diferente desde el principio. La sección o “cuerda” de saxofones utiliza dos altos, un tenor y un barítono (la formación usual emplea dos tenores); por el contrario, las trompetas aumentan a cinco. Una y otra sección tienen a su cargo largos pasajes al unísono, y están en constante contrapunto. El único trombón de la orquesta, lejos de integrarse como otra voz armónica, es empleado en distintos efectos, como pedal o para subrayar cambios y subdivisiones de ritmo y tempo. Quedan así las trompetas y los saxos como dos planos tímbricos marcadamente diferenciados, uno muy agudo y otro grave, lo cual representa un acercamiento a lo tradicional africano. La sección rítmica empleada por Pérez Prado se caracteriza por la presencia, junto con los bongós, de dos tumbadoras en vez de una [...] así como por el importantísimo papel de las pailas o timbales, a los cuales se adicionaban algunos componentes de la batería de origen norteamericano, como los platillos de aire.¹⁰³

¹⁰⁰ Leonardo Acosta, *Del tambor al sintetizador*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, p. 44.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰² *Loc. cit.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 49.

Los cambios introducidos por Pérez Prado registran un momento de fusión armónica en la historia de la música americana. Además, el conocimiento de esta historia "musicológica" proporciona indicios del por qué tuvo éxito la representación del mambo, tanto en México como en Estados Unidos.

Valga decir, que hasta que Pérez Prado trajo el mambo a México, en 1948, este ritmo había llegado a un grado de desarrollo local.¹⁰⁴ Intrínseca a esta historia del desarrollo musical del mambo, está la memoria de su baile en carpas y centros nocturnos.

El mambo llegó a la ciudad de México, como se mencionó, en 1948, a un terreno urbano fertilizado por sus antecesores: danzón, danzonete y son. En la narración de Margo Su, *Alta frivolidad*, quien fuera bailarina secundaria de diversos elencos musicales en aquellos años retrató literariamente su primer contacto con éste 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 "aire internacional": Clavillazo, Pompín II, Nacho Contla, Periquín, Pepe Hernández, Jasso, Tana Lynn, Anita Muriel, Margot et Chiwerto, franceses, cubanos, argentinos. Al desaparecer la estructura de carpa y edificarse el salón, los empresarios del Margo, a decir, el esposo de Margo Su, Félix Cervantes y ella misma, organizaron un cuerpo de bailarinas para lo cual contrataron a un coreógrafo del *Tropicana* de La Habana, Sergio Orta; otro del *Patio*, "Pepín" Pastor y de *Bellas Artes*, 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 ejecuta con el tiempo 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".¹⁰⁵

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 no hizo sino 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, inventa Margo Su, no es lujuria, es "la" lujuria.¹⁰⁶

Mambo-cuerpo, mambo-sexo, mambo-cansancio lascivo, su descubrimiento fue, para la bailarina que describió la experiencia, la alegoría de un rito salvaje en la urbe. Pero también mambo-escenario, mambo-espectáculo, mambo-negocio, Margo Su 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, casi recién llegado a México, en el *Salón Brasil* diría, "aquello se vuelve un manicomio: la gente baila, brinca, echa

¹⁰⁴ Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 241.

¹⁰⁵ Margo Su, *Alta frivolidad*, México, Cal y Arena, 1990, pp. 70-71. Sergio Orta fue entrevistado por Don Galaor, columnista de la revista *Bohemia*, de quien dirá, "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*, La Habana, s/e, 1943, pp. 154-162.

¹⁰⁶ Su, *op. cit.*, p. 72.

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”.¹⁰⁷

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 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.¹⁰⁸

Dámaso Pérez Prado nació en Matanzas en 1921, en 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

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 72-73.

conjunto hasta que vino a México, como ya dijimos, 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.¹⁰⁹

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.¹¹⁰

Escueto y lacónico en sus respuestas, Pérez Prado reveló en esta entrevista su experiencia personal con una sobriedad que en nada refleja la supuesta “atmósfera voluptuosa y carnal” que provocara el mambo en la metrópoli

¹⁰⁸ *Loc. cit.* comenta que acudían los estudiantes universitarios porque el Margo les quedaba cerca, entre otras cosas, también porque en los concursos se repartían tortas gigantes, refresco y veinte pesos a todo aquel que participara, aunque no resultara ganador.

¹⁰⁹ *Vid* el trabajo citado de Leopoldo Gaytán quien describe, entre muchas otras cosas interesantes relativas a la vida en México de Pérez Prado, la polémica en torno a quién fue el creador del ritmo. También Roberto López Moreno, “En trono a una polémica sobre Pérez Prado y nuestra música popular” en *Cultura del*

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.¹¹¹

Caribe: memoria del 2o. Festival Internacional de Cultura del Caribe, op. cit., pp. 361-369. En Moreno Rivas, op. cit., p. 250.

¹¹⁰ “Dámaso Pérez Prado: el pueblo quiere mambo” en Merry MacMasters, op. cit., pp. 122-123.

¹¹¹ Gaytán menciona las cintas que incluyeron este ritmo como recurso escénico en *El mambo de Pérez Prado y el cine mexicano (1948-1953)*, op. cit. También Calderón González, op. cit., pp. 31-34.

Capítulo 2 UNA NUEVA SÍNTESIS DE "LO CUBANO"

Como ya mencionamos, los efectos que el danzón, son y mambo, detentaron en la vida cultural de la ciudad de México, así como la recurrente presencia de artistas cubanos, tuvieron como grandes espacios de proyección los escenarios: espacios en donde se definieron las relaciones de ritmos y bailables con públicos específicos.¹¹²

La vida que fluía en el *Margo* es sólo un ejemplo, de las implicaciones que tuvieron los espectáculos nocturnos que incluyeron a los cubanos como parte de sus repartos. En su representación escénica, la práctica musical de cubanos y mexicanos, a la que hemos hecho referencia hasta ahora, había poblado de adjetivos las representaciones con las que se aludía a "lo cubano".

Tocará al teatro de revista, la radio y después al cine la invención de espacios y cuerpos estereotípicos, ocupando cuerpos y rostros con nombre, que magnificaron las posibilidades de la representación. Carlos Monsiváis, en el prólogo al texto de Arturo García Hernández, *No han matado a Tongolele*, argumenta que,

En los cuarenta, así sean sin duda una innovación las rumberas y las "exóticas" disponen de grandes antecedentes en la vida nocturna y el teatro frívolo. La vida nocturna —ese conjunto de cantinas, cabarets, antros de mala muerte y paseos callejeros como descensos al infierno— desborda situaciones límite, teatraliza las apetencias, prodiga bailes donde el repegarse en demasía anuncia el coito y post-coito. Y el teatro frívolo ya dispuso en los años veinte de una etapa libertaria con abundancia de paisajes del cuerpo apetecible, desnudos frontales y lenguaje "procaz", que multas y prohibiciones "adecentarán" acto seguido. Pero ni el carbaret, ni el burdel, ni el mando de sus "bajas pasiones", inmersos en situaciones donde su respetabilidad (la virtud mayor) cede temporalmente a las ganas, porque así lo decidió la condición humana. Y la emergencia de los "bailes telúricos", la insurrección del Meneíto, cuya

¹¹² Don Galaor, *op. cit.* Varias entrevistas a artistas como Dalia Ifiguez, Mapy Cortes, Xiomara Fernández, Blanquita Amaro, y a actores mexicanos y cubanos, permiten ahondar en la experiencia de los mismos al sentirse como viajeros y embajadores de su cultura.

cúspide es Tongolele, convoca en México y en otros países de América Latina, a la primera discusión pública sobre lo prohibido y lo permitido en materia de movimientos corporales.¹¹³

Rumberas y exóticas en la proyección de la tramoya, la pista de baile, la fiesta que fuera el contacto visual y carnal, con sus bailes sugerentes y vestidos plegados a sus formas, entraron al mundo filmico forjando con ello una memoria colectiva que redefine la representación de "lo cubano" en México.

La Habana de los cuarenta y los cincuenta fue para los empresarios del espectáculo mexicano un espacio idóneo para la búsqueda de aquellos talentos solicitados por un público ávido de novedades; muchos de ellos salieron de las representaciones en el Tropicana. En contraste con aquella insularidad convulsionada en lo político, a la que hicimos referencia en el primer capítulo, está la otra Habana, la estereotípica: cosmopolita, refinada, exquisita, plagada de belleza, riqueza y lujuria.¹¹⁴

La Habana idílica, territorio intermedio, una vez más, de paso entre el trópico "real" y sus provocaciones eróticas, trópico "importado" a la vida nocturna capitalina, sitio donde realidad y ficción se confunden. De día y de noche, La Habana "de fuego" es también un discurso repleto de significados.

La imagen de la rumbera, producto visual, comercial y síntesis estereotípica, plasmaría otra revolución escénica, como el mambo. En la temática de las imágenes de "lo cubano" en México, la rumba se asoció a la imagen del negrito bombón y a la mulata que es su adorno; rumba que es Cuba, con palmeras

¹¹³ Carlos Monsiváis, "Tongolele y el enriquecimiento de las buenas costumbres" en Arturo García Hernández, *No han matado a Tongolele*, México, La Jornada Ediciones, 1998, ilus. fotos, p. 12. Como aquí no ahondaré en la presencia de Tongolele en la ciudad de México, sugiero la notable reconstrucción que hace Dallal, *El "dancing" mexicano*, op. cit., pp. 191-197.

¹¹⁴ Su, op. cit., pp. 103-104.

borrachas y maracas al aire; rumba que es mujer, rito sexual; rumba que es música brillante, complemento de la imagen que remueve con sus movimientos el sueño que mantiene inmóvil al erotismo; rumba que es *sex symbol* de la post-guerra, sueño de “lo latino”, irradiación de “lo cubano”.¹¹⁵ Rumba también que tuvo nombres de mujeres, que ocupan desde hace tiempo un lugar especial en la iconografía de la industria cinematográfica.

Experiencias de rumberas: cine y otros escenarios

Ejecutoras del “cachondo meneo”, como bien las denomina Leopoldo Gaytán,¹¹⁶ en teatros, centros nocturnos y en la cinta de plata, haremos referencia aquí tan sólo a algunas de las experiencias escénicas –teatrales y cinematográficas- que tuvieron María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Meche Barba, Ninón Sevilla y Rosa Carmina, en la ciudad de México. Sin embargo, Rita Montaner, Margarita Mora, Lolita Téllez Wood y Consuelo Moreno, a decir de Gaytán, preludiarían la inserción exitosa de estas “mulatas” en el cine, aunque la rumba hubiese sido una moda inserta en los carnavales matanceros y habaneros, así como explorada en el teatro de revista español y mexicano, desde principios de siglo.¹¹⁷ Debido a que son los testimonios de las mismas los que integran este apartado, encontraremos las anécdotas teatrales intercaladas con las fílmicas.

¹¹⁵ Margo Su, *Alta frivolidad*, México, Cal y Arena, 1990, pp. 41-42.

¹¹⁶ Leopoldo Gaytán, “Cámara. Acción! Se filman las rumberas” en *Bembé*, Nos. 5-6, diciembre-enero de 1998, p. 7.

¹¹⁷ Fernando Muñoz, *Las reinas del trópico*. México, Grupo Azabache, 1993, fotos, p. 22 y del mismo autor “Un meneito na’ma” en *Somos, Las rumberas del cine mexicano*, Año 10, No. 188, 1 de noviembre de 1999, p. 7. Gaytán lo menciona también en *ibid.* *Vid* fotografías de rumberas en Apéndice iconográfico, ilus. 8-10, tomadas de Fernando Muñoz.

Los destinos de las rumberas en México se dispararon en direcciones diversas. Aunque, según se desprende de los trabajos elaborados por sus estudiosos, las etapas por las que atraviesa el cine de rumberas pueden quedar establecidas de acuerdo a la fecha de la incorporación de las actrices, a las empresas cinematográficas en las que colaboraron.

Un primer momento fue identificado con la llegada de María Antonieta Pons a los escenarios metropolitanos, en 1945; después de haber trabajado al lado de Juan Orol en Cuba, en sus primeras apariciones filmicas.¹¹⁸ Orol relató cómo fue el encuentro,

En Cuba, donde conocí a María Antonieta Pons, mi pareja de baile en los cabarets, adopté un nuevo estilo, alegre y tropical. Decidí traer actores antillanos a México, y por botón de muestra contraté a María Antonieta Pons para mi película "Siboney", que hizo época. Tuve mucho éxito con mi nuevo estilo, pero pronto hube de abandonarlo por la competencia [...] Ella nació con movimiento. Bailábamos en los centros nocturnos y supe que podía convertirse en una magnífica bailarina; tenía cualidades para ello.¹¹⁹

Su estilo para interpretar los ritmos cubanos la harían destacar de entre las muchas actrices que poblaron la pantalla grande. Cuando se filmó *La Reina del Trópico*, película a la que haremos referencia en el siguiente capítulo, dirigida por Raúl de Anda, en 1943, el director señaló que,

La razón por la que empleé tres cámaras en esa película es muy sencilla. Los números bailados que María Antonieta Pons hacía eran algo que ella sentía mucho. De modo que nunca podía repetir exactamente lo mismo; no tenía una rutina; eran algo más improvisado, sensible. Entonces, como es imposible tomar una escena con todo un bailable de 2 o 3 minutos (ello demeritaría el lucimiento de los personajes y los sitios), pensé que la única forma con la que podía sincronizar los movimientos de María Antonieta, fueran los que fueran, era teniendo la imagen en tres cámaras emplazadas en diferentes ángulos: 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

¹¹⁸ Acerca de Orol *vid* Eduardo de la Vega Alfaro, *Juan Orol*, México, Universidad de Guadalajara, 1987 (Colección Cineastas de México) fotos.

¹¹⁹ Entrevista a Juan Orol en *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, No. 2, p. 45.

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.¹²⁰

Hubo algunas críticas interesantes en torno a esta película que supusieron una aceptación de las dotes artísticas de María Antonieta Pons. El periodista Fernando Morales Ortiz resaltó en su apreciación, publicada en *Esto* que,

Por más que los principios de esta cinta giren alrededor de la vida de aquella humilde familia en el "naranja", después que una vez que María Antonieta Pons llega a México, ni el argumentista, ni nosotros nos volveremos a acordar de aquellos viejos, 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.¹²¹

Acerca del tema de esta película hablaremos más adelante. La actriz misma reconocería que el baile era en realidad su verdadera pasión. En la entrevista que le hiciera la periodista Sara Moirón, de *Cinema Reporter*, en 1948, le comentó,

El baile ha sido mi vida, mi temperamento artístico se centra en el baile y por eso, a pesar de haberme iniciado en el teatro, descubrí que el cine me ofrecía un campo más amplio para mis actividades artísticas. El cine forma parte integral de mi carrera, pero en el teatro he vivido las mayores satisfacciones de mi vida artística, ya que como es natural se está más cerca del público. Me gusta tanto bailar, que bailarí y bailo cuantas veces tengo oportunidad, hasta sin cobrar un centavo si hace falta, simplemente por la satisfacción y el verdadero placer que siento [...] 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.¹²²

Por otro lado, en la misma entrevista se mostraría poco satisfecha por el tipo de personajes que había interpretado en sus películas: "Konga Roja" (1943), "La insaciable" (1946), "La sin ventura" (1947), "La bien pagada" (1947), "Ángel o demonio" (1947). Por ello, agregaría, se dedicó a estudiar y a prepararse, porque

¹²⁰ Eduardo de la Vega Alfaro, *Raúl de Anda*, México, Universidad de Guadalajara, 1989 (Colección Cineastas de México, 4) fotos, p. 68.

¹²¹ *Esto*, 27 de octubre de 1946.

¹²² "Siento mis bailes" en *Cinema Reporter*, 13 de noviembre de 1948.

estaba segura de que podía ofrecer al público algo mejor.¹²³ “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 reconocería de ahí en adelante.¹²⁴ También compartió créditos con Dámaso Pérez Prado en “La reina del mambo” (1950), en donde el músico interpretó el mambo “El ruletero”, y en “La niña popoff” (1950). Fernando Muñoz se refiere a ella como,

Deidad tropical que nos ilustró sobre los cabarets de la ciudad de México de los '40 y '50, dotándonos de una imagen de lo tropical muy distinta de la que conocíamos por nuestras vacaciones veraniegas. María Antonieta Pons es, junto con las otras Reinas del Trópico, referencia nunca agotada de lo que la imaginación del cine mexicano aportó a nuestras fantasías de púberes de incipiente bozo.¹²⁵

El lenguaje híbrido del discurso 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, en la elaboración de sus coreografías y el diseño de sus vestuarios. En particular, Ninón Sevilla, como se verá en el siguiente capítulo.

María Antonieta Pons y Meche Barba trabajaron juntas en la película “Rosalinda” (1944). Más adelante, con motivo de la producción de la película “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,

[...] Alberto Gout dio un nuevo giro a su carrera. Su tercera cinta para los Rosas Priego se inspiró en un argumento propio que poco tenía que ver con sus cintas anteriores. Se trataba de un melodrama pasional de marcada atmósfera trópico-cabaretil, vagamente inspirado en una melodía de Agustín Lara. En un principio se pensó que la estrella de la cinta debía ser la cubana María Antonieta Pons, “descubrimiento artístico” de Juan

¹²³ Comentado por Fernando Muñoz, *Las reinas del trópico*, op. cit., p. 22.

¹²⁴ Aunque se conoce que en 1946, con motivo de la inauguración del *Teatro Tivoli*, se anunció la actuación de Rosita Fomés como “El Ciclón Antillano”, asimismo a Tongolele se le presentó como “La Exótica Tahitiana” en Su, op. cit., p. 44-46.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 24.

Orol. Todo parece indicar que Pons no llegó a un acuerdo económico con los productores y hubo necesidad de buscar otra bailarina para cubrir el papel protagónico. Después de una serie de pruebas a cinco aspirantes, la decisión favorable recayó en Mercedes Barba, una guapa joven mexicana que había cumplido papeles secundarios en películas anteriores.¹²⁶

En esta cinta, Meche Barba compartiría 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.

Conocida como “la rumbera mexicana”, Meche Barba trabajaría también en el *Follies*, el *Lírico*, el *Abreu* y el *Fábregas*, después de la temporada con Roberto “El Panzón” Soto con la obra “Rayando el sol” en *Bellas Artes*, obtuvo su primera propuesta para actuar en cine, 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 la entrevista que transcribe Fernando Muñoz,

Desde antes de hacer esta película (*Sota, caballo y rey*), ya trabajaba yo en las matinés del *cine Alameda* que organizaba Carlos Amador, a quien conocí muy jovencito. Recuerdo que nos llevaba a mí y a mi hermana, ya fuese para hacer un numerito o simplemente para estar en el conjunto. Trabajé en las arenas de box donde se hacía variedad entre pelea y pelea... Yo tenía que llevar el gasto fuerte, todo el gasto de la casa. Los domingos eran para mí muy pesados: en la mañana en el *cine Alameda*, de ahí a la función de las cuatro al *Lírico*, entre la función de la tarde y moda, en ese intervalo, me iba a la arena a pasar show, regresaba al teatro, terminaba a las doce y después al *Waikiki* de variedad, no a fichar -ríe y recalca, ¡de variedad! El aguante era el de mi mamá, ella iba conmigo a todos lados; salíamos del *Waikiki* tardísimo y yo con mi gordita adorada. El *Waikiki* era divino, pero eso sí, con pura muchacha fichera muy guapa. Recuerdo que las muchachas iban a mi camerino a preguntarme si se me ofrecía algo... Me querían y me cuidaban; hice varias temporadas allí porque ellas lo pedían. Yo estaba feliz en el *Waikiki* [...] Trabajaba muchísimo y me desvelaba muchísimo. Así que estaba casi casi como zombie. De ahí

¹²⁶ Eduardo de la Vega Alfaro, *Alberto Gout*, México, Cineteca Nacional, 1988, fotos, p. 29.

me quedó la fama de dormilona y de perderme, porque soy muy desorientada; me perdía en los foros continuamente. Me sucedió en todas las películas que hice [...] Me tocó vivir de cerca, muy de cerca, cuando apedrearon el Lírico en la época de Almazán y Ávila Camacho; fue la última revista de El Güero Castro, papá del actual, y que si mal no recuerdo se llamó: *La que nos espera*.¹²⁷

Como actriz polifacética, su testimonio permite reconstruir una parte de la vida de las rumberas, tras bambalinas, de la que pocas veces se habla. Aunque, en particular, nos interesa subrayar la amplia experiencia que tuvo Meche Barba, en la representación escénica urbana, como antesala de su proyección artística.

Lorena Ríos expone, con base en el relato que le hiciera la actriz, que para ella no debió de haber sido fácil incorporarse al tipo de representaciones rumberiles, ya que su competencia eran las rumberas cubanas. Sin embargo, decidió prepararse y para ello contó con la ayuda de la cubana Celina, de quien no tenemos más noticias, la que le enseñaría a bailar rumba y quien, dijo, “bailaba divino, era grande, gorda, y claro, no lucía igual que las otras bailarinas, pero era fabulosa.”¹²⁸ Meche Barba comenta a la distancia de aquellos años de estrellato que,

Considero que existió cierto menosprecio por el cine de rumberas, y a la mayoría de nosotras nos encasillaron 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, pero eso sí, cada una con su estilo, porque siempre fuimos diferentes y la gente nunca nos confundió [...] siempre nos llevamos bien entre nosotras.¹²⁹

Amalia Aguilar también tuvo una carrera teatral importante en México –llegó a territorio mexicano en 1944- antes de destacar por sus “remolinos” dancísticos. Le contaría a Fernando Muñoz cómo ella y su hermana, las Hermanas Aguilar, trabajaron largas temporadas en importantes espacios artísticos habaneros como

¹²⁷ “Meche Barba. Humo en los ojos” en Fernando Muñoz, *op. cit.*, p. 65.

¹²⁸ “Meche Barba” por Lorena Ríos en *Somos*, *op. cit.*, p. 27.

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, en la que actuaban los actores Martha Núñez y Arechavaleta, quienes serían sus maestros de actuación. Su encuentro en Panamá con Julio Richard, quien fuera colocador de estrellas en México, la condujo a la capital mexicana,

Él (Julio Richard) llega a Panamá a buscar una estrella para llevársela a México y consagrarla, porque él era íntimo de Cantinflas, del gran Miguelito Triay, que era del famoso night club del *jet set* de aquí de México, el *Sans Souci*. Así que cuando él llegaba a algún teatro, todas se ponían sus grandes trajes de bailarinas para actuar. Yo tenía una cola blanca, me acuerdo, me puse unas flores rojas en el pelo y bailé como nunca antes [...] Y vea usted, ése, Julio Richard, fue que él me consagró en México. Llegamos a México en 1944 y me preparó un superrecibimiento en el aeropuerto. Fue Blanquita Amaro y su esposo, que era nuestro agente artístico y muchos artistas importantes. Entraba por la puerta grande a México: *Teatro Lírico*, XEW y *Sans Souci*...¹³⁰

Así, la matancera iniciaría una carrera que la llevaría a recorrer otros escenarios, como los neoyorkinos, incluso con ofrecimientos considerables, según ella misma relata. Sin embargo, sus compromisos con Producciones Calderón, con quienes había filmado "Pervertida", cinta dirigida por José Díaz Morales en 1945, la hicieron regresar a la ciudad de México. Esto sucedió en 1948,

Cuando regresé, formé y dirigí un grupo de músicos: *Los Diablos del Trópico*. Siempre fui muy inquieta. Con este grupo trabajamos en *El Patio*, *El Minuit*, *Manolo*, *Teatro Follies*, *Teatro Lírico*, XEW, hasta en el *Waikiki*, ese lugar de segunda que siempre tuvo en cartelera a las grandes estrellas de México. Giras a Mérida, Monterrey, Mazatlán, Veracruz, donde fui a la coronación del carnaval cuatro veces, etcétera. Empecé a filmar con grandes productores mexicanos; yo no trabajé nada más con uno solo: Calderón Hermanos, Filmadora Chapultepec, Clasa Films Mundiales, Aristo Films, Rodríguez Hermanos, Oro Films, Rosas Priego, Gustavo de León, Cinematográfica Mexicana, Producciones Espada, Producciones Noriega, Mier y Brooks...¹³¹

En su trayectoria por la cinematografía mexicana, Amalia Aguilar alternó con figuras como "Tin Tán", Emilia Guiú, Ramón Armengod, Rosita Quintana,

¹²⁹ "Nunca me sentí bella: Meche Barba" por Macarena Quiroz, en *Somos, ibid.*, p. 30.

¹³⁰ "Amalia Aguilar. Al son del mambo" en *ibid.*, p. 127.

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 de Rosa Carmina.¹³² La Bomba Atómica se retiró pronto y por completo de los escenarios. En el siguiente capítulo analizamos los números que interpretó en el filme *Calabacitas tiernas* (1948).

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 “Canita de Ángel”, dirigida por José Díaz Morales, alternando con María Elena Márques y Antonio Badú. El despunte de su carrera artística se dio cuando Alberto Gout la invita a participar en la cinta “Revancha” estrenada en septiembre de 1948. Y decimos el despunte, porque su relación con Gout le permitió obtener algunos de los logros más sobresalientes de su carrera. La crítica a la misma, publicada en *Esto*, señaló que, “Ninón Sevilla sigue siendo una actriz mediocre, pero se defiende cuando baila.”¹³³ A su vez, en *Cinema Reporter* se expresaría lo siguiente: “Con el atractivo principal de la figura artística de Agustín Lara, “Revancha” tiene otras facetas no deleznable. 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

¹³¹ *Ibid.*, p. 127.

¹³² *Ibid.*, p. 128.

¹³³ *Esto*, 19 de septiembre de 1948.

gentes románticas y pasionales de Haití (sic).¹³⁴ Sus dotes como bailarina, la marcarían desde entonces y al año siguiente sería la protagonista de “Coqueta” y “Perdida”, ambas cintas dirigidas por Fernando A. Rivero.

Será en 1949, con la grabación de la película “Aventurera”, la que originalmente llevaba por título “Camino de perdición”, que el binomio Gout-Sevilla, como lo denomina Eduardo de la Vega, alcance la consagración.¹³⁵ Comenzamos por la crítica, al parecer siempre acérrima, publicada por *Esto*:

Ninón Sevilla, a veces tiene cierta gracia y sensualidad para sus bailes. Nada más. Para 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. No es bonita y se necesitaría ser un mago de cámara para hacerla lucir bella en todas sus escenas; por ello, es inevitable que tenga momentos de franca y abierta fealdad.¹³⁶

Por el contrario, la nota del *Cinema Reporter* resaltó que,

El estreno de “Aventurera” ha demostrado que si un argumento no está construido con arreglo a las bases necesarias para que la obra sea un dechado de perfección, sí puede un elenco de buenos artistas lograr el triunfo de la obra filmica. En efecto, “Aventurera” es una película perfectamente interpretada por Ninón Sevilla, quien ha logrado, con estudio su constante y su perseverancia conseguir las dotes absolutamente indispensables para hacer de ella una excelente actriz.¹³⁷

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.”¹³⁸

¹³⁴ *Cinema Reporter*, 25 de septiembre de 1948.

¹³⁵ Eduardo de la Vega Alfaro, Alberto Gout, *op. cit.*, pp. 32-42. El autor reconstruye lo que titula “Las secuelas infortunadas de *Aventurera*”.

¹³⁶ *Esto*, 27 de octubre de 1950.

¹³⁷ *Cinema Reporter*, 28 de octubre de 1950.

¹³⁸ De la Vega, *Alberto Gout, op. cit.*, p. 35.

La actriz cubana recuerda que durante la filmación de "Víctimas del pecado", película dirigida por Emilio "El Indio" Fernández en 1950, y en la que alternó con Tito Junco, Rodolfo Acosta y Rita Montaner,

Nunca se había grabado directo, nunca. El cabaret era auténtico, al entrar tenías que cortar con las manos la cortina de humo. Era un cabaret de ferrocarrileros. Un ambientazo divino. Y me dice Emilio: -Ninoncita, me gustaría poner un número aquí, ¿qué se te ocurre? Él te hablaba siempre con las manos. -Ay Emilio, podemos hacer un número con tambores. Improvisar con los tambores. -¿Tú crees? -¡Claro que sí! -¿pero el ingeniero de sonido? -Inge, vamos a hacer esto. -No, Ninoncita eso que se grabe en estudio y después se toma -No, vamos a meterle el sabor que hay aquí -Es que los micrófonos -No te preocupes, yo te ayudo a poner micrófonos. Uno por aquí, otro por ahí y los tambores aquí y acá, y tráiganme ron para los músicos. Y ahí estaba Jimmy Monterrey, Tabaquito, Yeyo... 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.¹³⁹

Ninón Sevilla mantiene una visión particular de la danza cubana, misma que comparte con Fernando Muñoz. Con seguridad afirma,

[...] 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.¹⁴⁰

Ahora es ella, quizás, la rumbera más recordada. En esta última cita, Ninón Sevilla hace 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 siente embajadora. La proyección estética de sus palabras remite a la construcción estereotípica del deber ser cubano, del que hemos hablado antes, y que se traduce en recurso escénico.

¹³⁹ "Ninón Sevilla. Señora tentación" en Fernando Muñoz, *op. cit.*, p. 163.

¹⁴⁰ *Ibid.*

Juan Orol buscó en La Habana una nueva estrella para sus próximos proyectos filmicos. Los testimonios de la relación entre el director y Rosa Carmina, quien llegó a México en 1946, relativos a su encuentro, se contradicen de manera simpática. El primero comenta que,

Quando me separé de María Antonieta Pons en La Habana, quise traerme una nueva estrella, anduve buscándola, y encontré a... Rosa Carmina. Tenía diecisiete años y era teniente de policía; como yo era muy amigo de su jefe, ambos entraban en el cine gratis. Yo buscaba una muchacha de linda cara, cintura estrechita, bien formada de cuerpo, con bonitas piernas, busto, ¡en fin! Buscaba la estética, una muchacha casi perfecta que pudiera llegar a hablar bien, que tuviera temperamento artístico, gracia y simpatía. Eso buscaba yo. Personalmente les enseñaba los pasos a mis elegidas, porque yo en aquella época montaba los bailes.¹⁴¹

En la entrevista que la última de las rumberas daría a Fernando Muñoz, ella misma le cuenta,

Mira, yo llego a México en el año de 1946, en marzo, o sea hace cuarenta y cinco años. ¡Ay, Dios mío! Y todo porque Juan Orol se divorcia de María Antonieta Pons y quiere sacar otra estrella cubana. Así que se va a La Habana y convoca a un concurso a través de la prensa y la radio. Acuden como quinientas muchachas. Y aquí viene la historia. A pesar de esto, él no encuentra a la persona que quiere para el papel de *Una Mujer de Oriente*. En esa época mi hermana Juanita se gradúa de bachiller y siempre en esas fiestas cantan, bailan y para no variar, tú sabes muy bien, en esos grupos escolares siempre existen a quienes nos gusta cantar, bailar, declamar, y yo era una de las graciosas de mi grupito. Así que ese día yo canto y me escucha un señor llamado Enrique Brion que vivía aquí en México y que era muy amigo de Juanito, así que al verme me dijo que le gustaría que yo lo acompañara al hotel. –No, no, no, de hotel nada, váyase a la casa si les interesa. Nos citamos para el otro día. Cuando Orol me vio bajando la escalera, dice que sintió una gran emoción y que se quedó todo nervioso diciéndose para sus adentros “ésta es la mujer de Oriente.”¹⁴²

A *La mujer de oriente*, le llovieron contratos desde entonces; su repertorio filmico se extiende hasta 1963, con una breve interrupción, en 1959. Alternó con Kiko Mendive en diversas cintas y, según De la Vega, desde entonces el músico se convertiría en “comparsa oficial” de la rumbera.¹⁴³ Recuerda que su debut teatral en la capital mexicana fue en el *Tivoli*, compartiendo elenco con Manuel

¹⁴¹ *Cuadernos de la Cineteca*, No. 2, citado en De la Vega, Juan Orol, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴² “Rosa Carmina. Sandra, la mujer de fuego” en Fernando Muñoz, *op. cit.*, p. 210.

Medel, Rosita Fornés, Los Panchos, Libertad Lamarque y otros. También busca hacerle justicia a quien fuera su mecenas artístico,

Mi maestro de baile, el primero y el único fue Orol; ya después me trajo coreógrafos de varias partes del mundo, hasta de África. Pero el mejor bailarín rumbero, Juan Orol. El me contaba que cuando llegó a Cuba muy chamaco pasó mucha necesidad y tuvo que armarse su vida; esto lo lleva a los solares, lo que aquí son vecindades; 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... Era una maravilla Orol; bailaba muy bien el tango; él decía que lo bailaba mejor que Valentino. Fue un platicador fabuloso. Él me montó los primeros pasos de rumba ya en plan teatral. ¡Y a mover la cadera!; eso le encantaba a él, que la mujer moviera la cadera.¹⁴⁴

En "Amor salvaje", cinta dirigida por el mismo Orol, en 1949, alternó con Tito Junco y la cubana Dalia Íñiguez. De Rosa Carmina diría Alfonso de Icaza 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."¹⁴⁵ En general, las críticas a las películas que protagonizara Rosa Carmina, hasta fines de los cincuenta, se referirían a lo notable de sus atractivos físicos.

"Las reinas del trópico" llegaron al mundo del espectáculo de la ciudad de México durante los años cuarenta. En los testimonios que se revisaron para este apartado, ninguna de ellas habla de las otras, excepto muy brevemente Meche Barba, la única rumbera que no era cubana. Ello a pesar de que pudieron haber coincidido en eventos y representaciones, acontecimientos sugeridos por sus relatos. Asimismo alternaron en distintos escenarios con otros cubanos radicados en México, como fueron Rita Montaner, Dalia Íñiguez, Rosita Fornés, Kiko

¹⁴³ De la Vega, *Juan Orol, op. cit.*, p. 48.

¹⁴⁴ "Rosa Carmina. Sandra la mujer de fuego" en *op. cit.*, p. 211.

Mendive, la Orquesta Antillana de Arturo Núñez, Jimmy Monterrey, "Tabaquito", Acerina, Dámaso Pérez Prado. De muchos de ellos sólo hicimos quizás una muy breve mención y su estudio como migración artística merece un trabajo aparte. Juntos todos estos cubanos proyectaron las creaciones estereotípicas insulares, relativas a "lo cubano". Danza y ritmo, reunidos en la escena mexicana que permitió sus muy personales y exitosos destinos artísticos. Más allá de los nombres, los recursos escénicos forjados tanto por los conjuntos musicales, como por las actuaciones teatrales, cabaretiles y filmicas de todos ellos, inventaron un recurso de representación colectiva. Éste sería explotado durante las etapas de auge-moda, de los distintos géneros filmicos y fueron asimilados como parte de la vida cultural "popular" de la ciudad de México, de 1920 a 1950. Representación con la que se definió a "lo cubano" o "lo tropical", que permite apreciar el tránsito de los estereotipos culturales a través de los cuales se identificaría a la nación insular y mediante los que se pudo recrear al trópico mexicano, como veremos a continuación.

"Lo cubano" desde México: una asimilación cultural

Una nueva síntesis de "lo cubano" fue propagada a través del cine mexicano, nutriendo de diversas maneras a la cultura popular. El uso de las producciones culturales de la Gran Antilla, en su posibilidad de recursos escénicos, fue recurrente en la industria cinematográfica en México. Es notoria la presencia de personajes, cantos y bailes cubanos, en argumentos diversos del cine nacional.

¹⁴⁵ *El Redondel*, 9 de abril de 1940.

Sketches breves o argumentos completos, las mulatas y los negros fueron un recurso repetido.

La apreciación de este fenómeno suscitó la siguiente reflexión: la forma cómo un discurso introspectivo, como es el de la identidad nacional, se traduce en un producto visual, en una imagen.¹⁴⁶ Esta se inserta en un discurso extranjero –el mexicano–, posibilitando el planteamiento de una problemática a la que no es fácil aludir con las propias construcciones discursivas.¹⁴⁷ Más aún, esa imagen mantiene su propia identidad extranjera –la cubana, en este caso– vía la representación estereotípica.

En el nacionalismo mexicano, de 1920 a 1950, se fueron perfilando las definiciones de un *deber ser* del mexicano, sintetizadas en los estereotipos culturales. La perspectiva de *unicidad* que confieren los discursos relativos al mestizaje, como son los estereotipos culturales, será promovida, aceptada, difundida, comercializada e interpretada en los espacios ofrecidos por ciertos escenarios culturales, como serán los medios de comunicación. *Imposiciones* apropiadas por distintos sectores, elites o subalternos, estos estereotipos fueron traducidos en representaciones visuales.¹⁴⁸ La industria cinematográfica posibilitó

¹⁴⁶ Una interesante definición para el uso de la imagen como materia de análisis histórico la da Serge Grusinski en *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, tr. Juan José Utrilla, FCE, México, 1994, p. 14.

¹⁴⁷ Para ahondar en la intención con la que se utiliza la imagen, que conlleva una interpretación *vis* Michel Foucault, quien interpretó la trasgresión que implica el uso de la misma a través del ejemplar análisis que hace del lenguaje en "Las Meninas" de Velázquez, en su libro *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, tr. Elsa Cecilia Frost, 26ª edición, México, Siglo XXI, 1998, pp. 13-25. Mircea Eliade había propuesto, en 1952, que "las imágenes son multivalentes por su propia estructura. Si el espíritu se vale de las imágenes para aprehender la realidad de las cosas, es precisamente porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio, y por consiguiente, no puede expresarse en conceptos", *Imágenes y símbolos*, España, Planeta-Agostini, 1994, p. 15.

¹⁴⁸ Pérez Monfort ahonda en este fenómeno interpretativo que son los estereotipos culturales en América Latina. Él mismo aplica el término *imposición*. Advierte que, "en la construcción del fenómeno estereotípico se ha apelado a tres vertientes originarias: "lo negro", "lo indio" o "lo hispano". Éstas se han combinado para formar las categorías de "lo mestizo" o "lo criollo", que forman parte sustancial en la representación de "lo latinoamericano", en general y de "lo caribeño", en lo particular.", "Lo "negro" en la

su difusión. La cultura popular contemporánea en México se nutrió así de una proyección continua de representaciones filmicas que tuvieron determinados impactos.¹⁴⁹ El uso de los estereotipos cubanos del negro y la mulata a este escenario cultural plantea, en principio, un camino de análisis que puede ser entendido desde la perspectiva del encuentro de dos nacionalismos.¹⁵⁰

Los negros y las mulatas, rumberas y bongoceros, en el cine mexicano y en otros productos visuales, como la gráfica comercial, en México, son imágenes que han mantenido sus propiedades estéticas, y que podrían ser identificadas con las mismas del nacionalismo cubano. La adscripción de los estereotipos de los negros y las mulatas cubanos a la industria cinematográfica mexicana, planteó la posibilidad de una asimilación cultural.

El análisis iconográfico que a continuación proponemos pretende la apreciación de estas imágenes desplazadas del escenario cubano, en donde sus mensajes tuvieron que ver con la invención de una iconografía cultural nacional, y su asimilación al contexto cultural mexicano.

Este proceso no atañe sólo a México. Los mecanismos de recepción pública de los medios de comunicación estimularon el desplazamiento de estos estereotipos culturales a otros sitios. Como lo mencionamos con anterioridad, Carmen Miranda había hecho su aparición, desde la década del treinta, como "la mulata brasileña", en la industria cinematográfica de Hollywood.¹⁵¹ Esta temática

formación del estereotipo jarocho durante los siglos XIX y XX" en *Cuicuilco. Revista de la escuela Nacional de Antropología e Historia*, Vol. 3, No. 8, septiembre-diciembre de 1996, p. 129.

¹⁴⁹ Julia Tuñón, *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío*, México, Universidad de Guadalajara, UNAM, 1986, p. 28. García Canclini, *op. cit.*, p. 61

¹⁵⁰ Gruzinski, *op. cit.*, p. 211.

¹⁵¹ Acerca del estereotipo de la mulata en Brasil, Natasha Parvas escribió el sugerente artículo, "The Spectacle of the Nation: Mulata's Shows in the Land of Carnival", *op. cit.*

amplía el espectro de análisis, lo mencionamos tan sólo para denotar las muchas caras que adquiere el discurso de los estereotipos aludidos, los negros y las mulatas, articulado al lenguaje filmico. Si la modernización aplicó un discurso democratizador de los bienes sociales, en toda América Latina, la cultura se asoció a este esquema. Esto implicaría que la importación de discursos relativos a "lo extranjero", y su difusión masiva, diera la apariencia de la inserción cosmopolita de México, en particular, a una cultura "universal".¹⁵²

Mulatas y negros en escena

La asimilación de los estereotipos del negro y la mulata cubanos, como recursos escénicos en el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta, posibilitó el desarrollo de la temática de "lo tropical" y "lo exótico", manteniendo el sentido de extranjería de estos personajes.

Cuatro son las películas que elegimos para llevar a cabo el análisis en este apartado: *La reina del trópico* de Raúl de Anda (1945), *Angelitos negros* de Joselito Rodríguez (1948), *Calabacitas tiernas* (1948) y *Una estrella y dos estrellados* (1959), ambas dirigidas por Gilberto Martínez Solares. La elección tuvo que ver, entre otras razones, con que consideramos que las historias de las dos primeras presentan como trama central la idea de desentrañar una raíz tropical, mulata o negra, en sus casos, que se supone oculta en el comportamiento de sus personajes, misma que se lleva en la sangre y que aflora en circunstancias

¹⁵² Vid' Néstor García Candini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, CONACULTA, México, 1989 (Los noventa, 50). Monsiváis y Bonfil, *op. cit.* y Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, *Vivir de sueños*, II vols., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, cuadros, ilus., fotos.

Músicos, cantantes, actores y actrices, bailarines y bailarinas, directores y empresarios, que comenzaron sus carreras artísticas en este medio activo y de amplia difusión que fue el teatro popular en aquellos años, al igual que en otros países, guardaron una estrecha relación con ritmos o personificaciones cuya apreciación está vigente aún hasta hoy en día. La alusión a la temática de los comportamientos humanos y circunstancias “naturales” de la vida en el trópico, fue abordada también en cintas como, sólo por poner unos ejemplos, *A la orilla de un palmar* (1937), *Huapango* (1937) y *Allá en el trópico* (1940).

“Alma mulata”, *La reina del trópico* (1945)

El cine mexicano de los años 1930 a 1950, acogió a las mulatas y a los negros como personajes que adquirieron una considerable popularidad. Se aprecia su tránsito por los escenarios cinematográficos en argumentos, canciones, ritmos, hasta en la creación del conocido como cine de las rumberas. Éste último dio cabida a ambos tipos populares. Tras este fenómeno de asimilación cultural, la industria cinematográfica en México se desbordó en la construcción de personajes con los que se aludió al trópico y que si bien describieron aspectos del mestizaje, no dejan de ser, a ojos del espectador, referencias a “lo ajeno”.

La distancia cultural entre la urbe y el campo mexicanos fue, en *La reina del trópico*, el planteamiento propicio para explorar las paradojas de una nación socialmente heterogénea. No serán indios y mestizos quienes se encuentren en esta cinta, sino el mestizaje particular de la costa de sotavento veracruzana y el

“Mamá Zenobia”, “La Perla del Mar”, etcétera. *Primer Anuario Cinematográfico y Radial Cubano*, La Habana, 1940-41.

catárticas. La tercera y cuarta de éstas permiten a su vez seguir el hilo conductor de la representación estereotípica de los personajes.

No son las únicas películas de aquella época en las que se expusieron los temas mencionados. La representación de "lo tropical", inserta en la vida urbana, fue recurrente, sobre todo en argumentos en los que se develaron los destinos trágicos de la vida nocturna capitalina. Sin embargo, la posibilidad de contar con copia de las cintas seleccionadas nos permitió seguir con detalle el eje argumentativo que a continuación exponemos.

Al inicio del trabajo hablamos de las creaciones de teatro bufo en las que los personajes de los negros y las mulatas aparecieron como parte medular del discurso dramático. Comentamos también lo que se presenta como una multiplicación de los estereotipos, mencionando así la invención de una mulata noble y tierna, y aquella que posee un misterioso encanto tropical, dueña de "lo exótico"; un negro sabio y de regia conducta ética, y aquel desparpajado y ligero, que con una palmada revela el ritmo secular que, dirían los cubanos, subyace en la entraña nacional. Los mecanismos de expresión popular que desarrolló este género y en el que pueden ubicarse símbolos destacados en la conformación de las nociones de identidad, pasaron del solar y el teatro de revista, a la radio y de ahí al séptimo arte.¹⁵³

¹⁵³ Aurelio de los Reyes señala al respecto que, "la dependencia entre teatro y cine es explicable: ambos espectáculos se dirigen al mismo público. Antes que el cine mexicano se desarrolló el teatro frívolo, hijo de la zarzuela española, hermano del teatro criollo sudamericano o del teatro bufo cubano, particularmente durante la revolución [...] Suele ser difícil precisar donde empieza el teatro o dónde termina el cine; escenarios, cantantes, comparsas musicales, orquestas son los mismos [...]" en *Panorama del cine mexicano*. De 1930 a 1950, con un epílogo. (II parte) en *Encuadre. Revista de cine*, No. 54, Caracas, Consejo Nacional de Cultura, 1995, pp. 52-53. Aunque en este trabajo no se describe el contenido fílmico de las películas cubanas de la época silente y las de los primeros años de sonoridad (1920-1930), ya que no hemos tenido acceso a ellas, algunos de los títulos son muy sugerentes: "Estampas Habaneras", "Alma Guajira",

"México moderno".¹⁵⁴ María Antonia, el personaje central, es una mujer de alma mulata. Siendo niña queda huérfana y es recogida por un par de viejos nobles que son respetados y queridos por los de su comunidad en El Naranjal, Veracruz. Espera el regreso del hijo de éstos, quien había marchado a la capital a estudiar leyes y a quien estaba decidida a entregar su amor. Esteban vuelve pero no para quedarse; el impacto de la vida urbana, sus éxitos como abogado tramposo y el encanto de la frivolidad citadina habrían de cambiarlo. Mira con ojos de extranjero las festividades primaverales de la tierra de sus padres.

La bienvenida a Esteban coincide con una escena festiva en la que reluce el fandango, como un cuadro que alude a lo "típicamente mexicano". Por un lado están Andrés Huesca y su grupo Veracruzano entonando "La Bamba" y por el otro, con la cámara que rodea un tablado levantado con paredes de palma, vemos al grupo de baile folklórico de Federico Ruiz. En los versos entonados por los soneros se menciona a los cubanos, resultando un espacio musical por medio del cual hacer alusión al contacto entre la isla y la costa veracruzana:

[...] Una niña en un baile carne vendía
Yo no he visto en los bailes
Yo no he visto en los bailes carnicería
Ay, arriba y arriba
Ay, arriba y arriba por ti seré, por ti seré, por ti seré
De La Habana han llegado
De La Habana han llegado muchos fuereños
Que se casen las viejas con los costeños
Que se casen las viejas con los costeños.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Ficha de *La reina del trópico*: Producción: Raúl de Anda. Jefe de producción: Guillermo Alcayde. Dirección: Raúl de Anda. Fotografía: Domingo Carrillo. Música: Rosalío Ramírez. Canciones: Pedro Galindo. Letras: Ernesto Cortázar. Sonido Eduardo Fernández. Escenografía: José Rodríguez Granada. Edición: Carlos Savage. Reparto: María Antonieta Pons, Luis Aguilar, Carlos López Moctezuma, Emma Roldán, Fernando Soto Mantequilla, Arturo Soto Rangel, Marla Gentil Arcos, Luis G. Barreiro, Slavador Quiroz, Kiko Mendive. Duración: 100 minutos. Fecha: filmada a partir del 23 de julio de 1945 en los Estudios Azteca. Estrenada el 25 de octubre de 1946 en el Cine Insurgentes. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura, CONACULTA, IMCINE, 1993, tomo 3, p. 271.

¹⁵⁵ Andrés Huesca y su grupo Veracruzano, "La Bamba" en *La reina del trópico*, *ibid.*

La gente mira atenta el espectáculo. Lo estilizado del conjunto da la impresión de distancia entre el público y la puesta en escena de este producto "propio" de la cultura local veracruzana.¹⁵⁶ Hay otros momentos de representación de "lo propio" durante esta fiesta. En especial aquel en el que las mujeres, "las jarochas", entre ellas María Antonia, entonan los versos con los que defienden, en un duelo musical, el valor de la mujer como centro del amor galante y la familia. Aprovechando la alegría y embriaguez de esta noche festiva, Esteban engaña a María Antonia y consigue que ésta le entregue el amor que ha sentido hacia él desde niña, para al día siguiente regresar a la capital.

El padre de Esteban cae enfermo y María Antonia desesperada decide ir a buscarlo. Su primer encuentro con la ciudad de México es el de los escenarios violentos y lúgubres de la vida nocturna. Le roban el poco dinero que lleva encima y al llegar al departamento de Esteban, se da cuenta de la vida frívola a la que su galán se ha entregado. Desengañada y sola, camina sin rumbo por las calles capitalinas. Azarosamente se encuentra con el hombre que se convierte en su protector y quien la salva de un hombre ebrio que intentaba abusar de ella. Es un músico-poeta, Luis Aguilar, quien con sus pocos recursos le da alojamiento y le consigue trabajo. Una tarde el músico y su orquesta de negros dicharacheros -- integrada por Kiko Mendive y su grupo-- se preparan en casa para hacer una audición en un cabaret importante de la ciudad. Mientras María Antonia en el cuarto contiguo está cambiando unas cortinas, la música que escucha le despierta una "esencia" que se desata en una danza "improvisada". En esta escena será

¹⁵⁶ Pérez Monfort, "El fandango veracruzano y las fiestas del Caribe hispanohablante" en *Anales del Caribe*, No. 12, La Habana, Casa de las Américas, 1992, pp. 59-72.

descubierta por los presentes y nace ahí la reina del trópico, “bailadora oriental”, al compás de un bongó. Desde entonces ella será fuente de inspiración constante para su protector y él será a su vez quien le brinde la oportunidad de reconocer su alma mulata. Reconocimiento que le abrirá las puertas de una carrera artística exitosa y del amor leal. El músico-poeta dedicará sus esfuerzos para componerle “música cálida, arrebatadora, con algarabía de guacamayas, ritmo de olas y rumor de palmeras”.¹⁵⁷

“La reina del trópico” será presentada desde entonces y en escenarios majestuosos como la mujer de “los bellos ritmos cadenciosos”, “la sacerdotisa del baile”, “la reina más criolla y más linda”, “la reina tropical”. Ella será una mulata despierta, alegre como fandango y embajadora de atmósferas exóticas.

En la película encontramos diversos recursos dramáticos que rodean al personaje femenino. Por un lado están los escenarios naturales, el ambiente que alude a “lo tropical” y que contiene la esencia festiva de la costa veracruzana, misma que relaja la vida cotidiana del campesino. Este ambiente protege a las emociones, amistad y amor, de la corrupción intrínseca a la modernidad. La atmósfera del trópico mexicano ofrece una serie de elementos y comportamientos típicos, que resultarán ajenos a la vida urbana, desde la naturaleza hasta la sencillez del habitante. La representación de la cultura local del trópico, momento en el que se inventa al estereotipo, resulta una vía idónea para apelar a las tradiciones. Las escenas que dan entrada al argumento son una muestra de esto: el tipo de vestido y de alimentación y los escenarios selváticos, en los que se desenvuelven los comportamientos de festividad y fidelidad como parte de la vida

¹⁵⁷ Palabras de Luis Aguilar en *La reina del trópico*, *ibid.*

cotidiana, contrastan con la atmósfera citadina, adherida a la modernidad. Los escenarios nocturnos de la ciudad capturan el estado de regocijo sugerido por este ambiente, para colocarlo en una “vitrina”, que es el centro nocturno. Momento de ocio que posibilita la representación del trópico en la urbe.

Por otro lado, están las cualidades arquetípicas de los personajes. Mientras María Antonia se encuentra en un ámbito tropical natural, es una mujer del trópico mexicano, una jarocho. Una vez en la ciudad, al evidenciarse su capacidad de interpretar una rumba de manera natural, a este personaje femenino se le presenta la oportunidad de reconocer su esencia mulata, explorarla y manifestarla de una manera idílica. Sus vestidos y pasos de baile no son más los de aquella muchacha inocente del sotavento veracruzano, sino los de una hembra sensual y provocativa. Esteban, por otro lado, al renunciar a su forma de vida tropical y adoptar los comportamientos de la compleja vida moderna, pierde la tradición. Por ello se corrompe y pierde su esencia. El músico-poeta es quien tiene la posibilidad de reconocer al otro. Reinventa y representa lo que es para él la exótica sensibilidad de su musa, convirtiéndose en el artífice de una representación del trópico en la vida urbana. Así, la naturaleza que fuera rechazada por Esteban, a decir, por la modernidad urbana, pero auténtica por ser materia de la esencia tropical, encuentra un sitio idóneo en ese espacio de expresión artística.

Emilio García Riera, en su *Historia documental del cine mexicano*, opinó de *La reina del trópico* que,

[...] el trópico, lugar con palmeras y Kiko Mendive, sirve para exportar a la capital rumberas que el cine mexicano hará triunfar arrolladoramente mientras las pobres viven, entre meneío y caderazo, percances muy melodramáticos, pues es difícil encontrar el amor verdadero a quienes fueron creados por la naturaleza para provocar avalanchas de lujuria. Sin embargo, a toda rumbera se le propone en algún momento

un comercio satisfactorio: ella recibirá el amor de una artista lleno de ideales a cambio de darle a él la inspiración que tanto necesita para descubrir su genio. *La reina del trópico* abundaba en esos tópicos, pero algo tuvo de original: un reportero de *Cine Mexicano* se entusiasmó al comprobar que De Anda usaba tres cámaras al mismo tiempo durante la filmación de la cinta. “¡Tres cámaras...!” –escribió-. Para que dejen de presumir de una vez los norteamericanos [...]”.¹⁵⁸

El crítico tendría razón en cuanto a la exportación de un trópico imaginado (las palmeras y la música interpretada por Kiko Mendive y su orquesta), con todo y el estereotipo femenino de la rumbera, a la capital, vía la cinematografía. Hemos visto que esta cinta ofrece otras posibilidades de interpretación en lo que respecta a la invención de “lo tropical”. En cuanto al “comercio satisfactorio” entre la rumbera y el músico, hemos argumentado que es él quien le construye el lugar idílico que ocupará en el marco del espectáculo nocturno, a decir, es quien le da vida a su imagen.

Entre la tradición y la marginalidad urbana se construye un argumento que da cabida a “lo exótico” como elemento que describe y regula la relación entre “lo propio” y “lo ajeno”. Los aspectos internos de este diálogo están dados, en este caso, por la evolución de las características de la mulata en los diferentes escenarios en los que se desenvuelve. En este personaje femenino se resuelve la preservación de sus raíces culturales, adaptándose a nuevas formas de expresión plástica. La rumba de los solares, el baile sobre plataformas colocadas en los traspatios o en las plazas de los pequeños pueblos veracruzanos, es distinto del mostrado en los centros nocturnos. Su esencia mulata-jarocho cambia en su expresión plástica urbana. Las caderas y los pies de la mulata solos encuentran la rumba y no el zapateado. Hay una guía natural, marcada por el bongó y las

¹⁵⁸ García Riera, *op. cit.*

maracas, que la invita a reconocer su entraña extrovertida, desbordante de sensualidad y calor. Extraña para quienes la observan boquiabiertos, extraña para quien ha olvidado su origen, extraña e invitante para quien la ama, extraña para el mundo moderno que la acoge como un elemento fuera de lo cotidiano, esta mulata inventada por el medio artístico –además de ser aquella que los espectadores urbanos querían ver- resume los instantes lujuriosos del trópico mexicano.

Recursos escénicos cubanos en *Angelitos negros* (1948)

La cinta *Angelitos Negros*, filmada por Joselito Rodríguez, en 1948, es un ejemplo del tratamiento que se le dio al tema de “lo negro” en México, en el ámbito cinematográfico.¹⁵⁹ Los momentos más álgidos de este melodrama se centran en los problemas existenciales a que se enfrenta la protagonista en su contacto con los negros. El argumento abreva en las contrariedades a que conduce el rechazo o la aceptación racial. Sin embargo, lo que llama nuestra atención es que para dramatizar este discurso filmico, para enfatizar los momentos esclarecedores de dicho conflicto racial, los recursos escénicos a los que se recurrió fueron cubanos.

El protagonista de esta historia, José Francisco (Pedro Infante), es un actor de gran popularidad entre la población mexicana y latinoamericana. Ana Luisa (Emilia Guiu) hace el papel de directora de una escuela para niñas. Es una rubia

¹⁵⁹ La novela de Fannie Hurst, *Imitation of Life*, publicada en 1933 (que fue llevada a la industria del celuloide, en 1934, en la película dirigida por John Stahl, y en 1959, en una película dirigida por Douglas Sirk) retrata, entre otras cosas, los conflictos de una joven mulata que rechaza sus orígenes negros, encarnados en su madre negra, a quien hace sufrir con ello. Este problema forma parte de una trama distinta de la planteada en *Angelitos Negros*. Sin embargo, podría pensarse que el factor del conflicto interno racial, expresado por Hurst en su novela, influye en el propio representado en el filme mexicano. Ficha de *Angelitos Negros*: Director: Joselito Rodríguez. Reparto: Pedro Infante, Emilia Guiu, Rita Montaner, Titina Romay, Chela Castro, Chimi Monterrey. Música: Raúl Lavista y Nacho García. Canciones: Angelitos negros (Manuel Álvarez Maciste y Andrés Eloy Blanco); Belén (Eliseo Grenet); Mi primer amor (Chucho Monge); Sus ojitos (Chucho Monge);

de personalidad seria y hostil, que siente animadversión hacia los negros; sentimiento que aflora en distintos momentos de la trama. Más adelante sabremos que su verdadera madre es Mercé-Naná (Rita Montaner), una negra dulce que la crió. La ignorancia hacia sus orígenes es un elemento clave en la tensión dramática. Ana Luisa le tiene cariño a Naná, aunque la manifestación de este sentimiento estará medida por el rechazo a "lo negro" y el sentimiento de superioridad que le da el ser blanca. Sin embargo, como una suerte de sino, a lo largo del filme Ana Luisa conocerá a otros negros.

Por azares del destino, José Francisco y Ana Luisa se conocen y se enamoran. Mientras el primero la corteja y los preparativos para llevar a cabo su matrimonio concluyen, el actor invita a su futura mujer a una de sus presentaciones en cabaret. En un escenario apenas iluminado aparece José Francisco con el rostro, brazos y torso pintados de negro, descalzo, sin camisa y amarrado un pañuelo a la cintura, elementos de representación del jarocho y el guajiro. Serán los recursos que se utilizaron en esta escena los que nos recuerdan más al guajiro-negro. En medio de una escenografía de palmeras, la luz se concentra en la blancura de los labios del cantante, mientras comienza a cantar la "Danza sagrada" de Armando Rosales, con la que evoca a Changó y a Yemayá. El elenco dancístico, integrado por negros vestidos como el protagonista y mulatas descalzas, cuyos vestidos están cubiertos por olanes, lo rodea. El sonido de los bongós se acelera, junto con los movimientos de los bailarines. Al detenerse de golpe la música, una mulata cae en brazos del cantante.

Danza Sagrada. Apariciones musicales: Cuarteto América; Meride y Pastor (Bailarines). Fecha: 1948. Duración: 100 minutos. En 1970, se hizo una versión para televisión de la misma historia.

La única persona en el público que no aplaude y denota cierta incomodidad es Ana Luisa. Al finalizar el acto, ella va al camerino y José Francisco presenta a un negro llamado Fernando ("Chimi" Monterrey) y a una mulata, Isabel (Chela Castro), como dos de sus mejores amigos. Ana Luisa no les devuelve el saludo y ellos bajan la mirada entristecidos.

Mercé, la criada-madre negra de Ana Luisa, no termina de aceptar la relación entre José Francisco y Ana Luisa. Reconoce al hombre bueno que quiere a su hija, pero intuye que con el enlace se sabrá la verdad acerca del origen de esta. Ese hombre que le dice a Mercé cosas lindas como "mi puñito de hollín", "mi tablilla de chocolate", "negra fina, hecha con el carbón del que salen los diamantes", "gotita de tinta", no tiene los conflictos internos contra las que se debate Ana Luisa. Además José Francisco le profesa un respeto que no es compartido por la protagonista, al grado de que la misma le pide a la negra le prometa que no se aparecerá cuando sea la ceremonia matrimonial. Mercé se esconde detrás de unos árboles mientras a lo lejos se ve a la pareja salir de la iglesia rodeada por los invitados. José Francisco la descubre y la llama presentándola como la persona más importante en la vida de Ana Luisa.

Al nacer Belén (Titina Romay), una negrita, la ruptura en el matrimonio se da, siendo un hecho ya anunciado para los espectadores. Decidido a mantener oculto el verdadero origen de Ana Luisa, José Francisco debe enfrentarse a la ola de reproches y burlas de que es objeto por parte de su mujer. Naná cuida de Belén, le canta una canción de cuna que lleva su nombre y que describe a una

negra mandinga con los ojos despabilao y la bamba colorá.¹⁶⁰ La negrita crece sin entender porqué su madre no la quiere. José Francisco se acerca a su "copito de hollín" y mientras la niña lo mira y bosteza, sentada en el piano, la voz de Pedro Infante resume el punto más álgido y melodramático de esta historia. La canción "Angelitos negros", del venezolano Andrés Eloy Blanco, destapa los sentimientos confundidos y desesperados, las preguntas,

Pintor nacido en mi tierra
Con el pincel extranjero
Pintor que sigues el rumbo
de tantos pintores viejos
Aunque la virgen sea blanca
Píntame angelitos negros
Que también se van al cielo
Todos los negritos buenos
Pintor si pintas con amor
Por qué desprecias su color
Si sabes que en el cielo
También los quiere Dios
Pintor de santos de alcoba
Si tienes alma en el cuerpo
Por qué al pintar en tus cuadros
Te olvidaste de los negros
Siempre que pintas iglesias
Pintas angelitos bellos
Pero nunca te acordaste
De pintar un ángel negro.¹⁶¹

Cuando Belén se da cuenta de que es por el color de su piel que su madre no la quiere, se polvea el rostro y las manos con talco. Ana Luisa se va de la casa e intenta alejarse de su pesadilla. La niña enferma y al regresar Ana Luisa sólo para verla, se encuentra a José Francisco abrazando a Isabel, la amiga mulata del cantante, quien se había hecho cargo de Belén. Sale del cuarto y se enfrenta a Naná, quien intenta detenerla; en esa acción la negra cae por las escaleras. La voz del cantante le grita que esa negra es su madre. Naná yace en su lecho de

¹⁶⁰ "Belén" de Eliseo Grenet, en *ibid.*

muerte mientras Ana Luisa se arrodilla y le pide perdón. Una mano negra oprime la mano blanca de sangre negra. El reconocimiento, con la antesala de la muerte, se da cuando Ana Luisa abraza a Belén y besa la mano de José Francisco.

A diferencia de *La reina del trópico*, los ambientes naturales en esta cinta son aquellos sugeridos por el tono de las voces, las alusiones a “lo negro” en las canciones, los ritmos y, por supuesto, la piel. El ser negro aparece así como un gran recipiente que mantiene viva una tradición. Son los negros, como Fernando y Naná, así como Isabel, la mulata, quienes encuentran en la dignidad y los sacrificios adscritos a su esencia negra, la manera de sobrevivir al rechazo social. La negra vieja, sabia y conforme con su destino, la mulata hermosa y leal, y los negros nobles y festivos, atraen la atención del conflicto, dándole peso real al problema. Los protagonistas de esta película les sirven de marco, los acogen o los rechazan, los reconocen o los ningunean. Ana Luisa no puede por más tiempo rehuir a su sangre ni despreciar sus orígenes, desenmascarados en la sola presencia de su hija.

La representación de “lo negro” en esta cinta lleva también a una reflexión acerca de “lo ajeno”, aquello que es extraño porque no forma parte de una realidad cotidiana, en este caso de la mexicana. Sin embargo, es quizás esa ausencia de parámetros naturales la que disuelve las fronteras geográficas traduciendo el plano del conflicto a uno interno y de mayor envergadura, el de la identidad. Al desconocer sus orígenes y menospreciar sus indicios, Ana Luisa es una mujer que flota sin ser. El sufrimiento de Naná es el del temor al rechazo de su hija, al rechazo de experimentado por los negros. Así, los límites del discurso

¹⁶¹ “Angelitos Negros” de Álvarez y Blanco, en *ibid.*

escénico están definidos por las representaciones físicas y estereotipadas de ese mestizaje que incluye a "lo negro".

Una asimilación estética: *Calabacitas tiernas* (1948) y *Una estrella y dos estrellados* (1959)

En las cintas *Calabacitas tiernas* y *Una estrella y dos estrellados*, ambas dirigidas por Gilberto Martínez Solares, la primera protagonizada por Germán Valdés "Tin Tán" y Rosita Quintana, y la segunda por el mismo "Tin Tán" y María Antonieta Pons, los estereotipos de la mulata y el negro quedan circunscritos a argumentos muy distintos de los de las historias filmicas que hemos mencionado. No hay en estas comedias intencionalidad alguna de remitirse a los orígenes de una esencia tropical o negra. Lo que llama la atención en ellas es la asimilación estética de estos estereotipos en tramas que plasman el éxito comercial que tuvieron este tipo de representaciones en otros escenarios, como fueran los centros nocturnos; proceso que sería recreado en la industria del celuloide.

En 1949, con el estreno de *Calabacitas tiernas* se anunció que se obsequiarían cien pares de medias de nylon importado para las damas que asistieran a ver a "Tin Tán" y "su póquer de lindas piernas".¹⁶² Para entonces ya la carrera del *pachuco* era reconocida con considerable éxito en el teatro y la radio. En el filme encarna a un cantante venido a menos, conocido como "Tin Tán", que

¹⁶² *Cine Gráfico*, 27 de febrero de 1949. Ficha de *Calabacitas Tiernas*: Producción: CLASA Films Mundiales. Dirección: Gilberto Martínez Solares. Productor: Salvador Elizondo. Productor ejecutivo: Jorge Elizondo. Guión: Eduardo Ugarte. Adaptación: Eduardo Ugarte y Gilberto Martínez Solares. Fotografía: Agustín Martínez Solares. Escenografía: Jesús Bracho. Edición: Jorge Bustos. Sonido: Rafael Ruiz Esparza y José Pérez. Música: Rosalío Ramírez y Federico Ruiz. Canciones: Federico Ruiz ("Espejo del alma", "Gloria"), Emilio Renté ("Qué rumbón de conga", "Rumba callejera"), Gabriel Ruiz ("Ya no vuelvas"), Germán Valdés "Tin Tán" ("Hogar dulce hogar", "Canción del espejo") y otros. Reparto: Germán Valdés "Tin Tán", Rosita Quintana, Amalia Aguilar, Rosina Pagan, Nelly Montiel, Jorge Reyes, Gloria Alonso. Duración: 101 minutos. Fecha: 1948.

entra a la tienda de antigüedades de Don Güme, a quien le pide prestada una pistola; así como acude a la tintorería atendida por un amigo suyo quien le facilita un smoking. Planea que en caso de no encontrar trabajo procederá al suicidio. Las casualidades y los enredos hacen que de Chapultepec, lugar elegido por el músico para llevar a cabo el acto suicida y de donde huye corriendo tras creer que lo que cometió fue un homicidio, aparezca en casa de quienes lo atropellaron durante su huida. Él se dice amnésico y ellos le hacen creer que es el empresario de un cabaret que está a punto de inaugurarse.

Al reencarnar en empresario, "Tin Tán" llevará a cabo la selección de las variedades con las que abrirá la temporada en su supuesto negocio. Mientras yace convaleciente, entran a su cuarto dos brasileños que representan el estereotipo del Brasil tropical. Una brasileña –Rosina Pagan- y un mulato brasileño, que habían sido contratados por quien se hace pasar por secretario de la empresa. Rosina habla en portugués, portuñol, y decide quedarse a cuidarlo, diciéndole cariñosamente "cara de macaquito amarelo". Más adelante, "Tin Tán" recibe a un colocador de estrellas quien le muestra su portafolio, en donde hay una foto de Amalia Aguilar, "La mujer de fuego", exuberante cubana que en la foto adquiere vida y ejecuta unos pasos breves para mostrar sus dotes exóticas, hasta que queda fija de nuevo. Entre la contratación inmediata de ésta y su llegada, nos encontramos en la habitación de Rosina, con periquitos, guacamayas y changos, que rodean la escena de una samba interpretada en ese momento por la cantante.

La llegada de Amalia Aguilar, una muy sensual *mulata* cubana, es una de las escenas en las que vale la pena reparar. Con la cámara se realiza un *close-up* de las maletas que tienen dos etiquetas que advierten la travesía de La Habana a

México. Al ritmo de los bongoes ejecutados por un grupo de negros desparpajados, la mulata canta "de La Habana ha llegado una conga",¹⁶³ se sube en la mesa de centro y sus pasos, voz y ritmo, provocan que todos en la casa comiencen a bailar. De todas las habitaciones de la casa van saliendo uno por uno los personajes que la habitan, como hipnotizados por esa conga que controla sus cuerpos. Al terminar esa fiesta improvisada y casual, un par de diálogos reparan en asuntos que aluden a "lo negro". Primero se da la siguiente conversación entre la rumbera y "Tin Tán",

Amalia: ¿Qué te parece, te gustó mi numerito?

Tin Tán: Que le consigan una habitación al mango antillano este.

Amalia: Muy bien, esto de estar en familia me gusta, pero te advierto que mis bongoceros titulares no se pueden separar de mí ni un momento, están bajo mi responsabilidad. Me los encargó su mamá.

Tin Tán: ¿Pero todos son hermanos?

Amalia: ¿No ves que son del mismo color?¹⁶⁴

El "mango antillano" interpreta a una cubana cuya sensualidad se expresa a través de sus gestos y sus miradas coquetas, además de sus bailes. Los bongoceros son su familia y ellos a su vez son una misma familia. Su color y su esencia negra los hace serlo, los unifica, desdibuja las diferencias. En lo que se resuelve la estancia de la cubana, se escucha bajar al secretario, segundo diálogo, quien discute acaloradamente con los bongoceros,

Reyes: Ahí es donde debían estar ustedes, en la selva. [...]

Negro: (Quejándose con "Tin Tán" del lugar a donde quieren alojarlos. Actúa como si tuviera frío, moviendo la bamba) Ahí uno se muere de frío. Nosotros somos tropicales.

Tin Tán: Qué les parece si les construimos su bohío particular a cada uno.

Reyes: (Irónicamente) Sí, con playa particular y morro.

Negro: Ah, así la cosa cambia. Nada como el ambiente de Cubita la bella.

Tin Tán: Secre, que les vayan construyendo su bohío a los muchachos, con su tibiri tabara... (Sale de escena)¹⁶⁵

¹⁶³ Canción "¡Qué rumbón de conga!" de Emilio Renté, interpretada por Amalia Aguilar, en *ibid.*

¹⁶⁴ Diálogo entre Tin Tán y Amalia Aguilar en *ibid.*

¹⁶⁵ Diálogo entre "Tin Tán" y los bongoceros, en *ibid.*

El cómico comportamiento de los negros en este diálogo pone en evidencia su ser “tropical”. Además del trato que reciben del secretario, quien se refiere a ellos como unos salvajes que debían estar en su *hábitat* natural, la selva, también Tin Tán posibilita la representación estereotipada de estos personajes al aludir al bohío, la casa típica de los campesinos cubanos –actitud del blanco hacia los negros. Cuando por fin el secretario Reyes, quien es el verdadero empresario, consigue irse a dormir, se percató de que el grupo de bongoceros está durmiendo en su habitación.

En esta cinta, así como en *La reina del trópico*, los bongoceros aparecen integrados de manera activa en el argumento. Es decir, no sólo forman parte de las escenografías que aluden a “lo tropical”, sino que intervienen con diálogos que dejan ver su carácter desparpajado y festivo. Esto y el momento en que Amalia Aguilar señala que sus bongoceros no se pueden separar de ella ni un momento, remiten a la unidad simbólica rumba-bongó a la que hemos aludido, matizados con la comicidad de la historia.

Una vez contratadas todas las variedades --la brasileña, la cubana y sus bongoceros, la mexicana y la gitanita-- y después de algunos eventos que inclusive llevan a todas las integrantes del elenco a los golpes, se da la inauguración del Club Mónaco. Inicia la orquesta tocando un danzón, cuando la policía detiene a “Tin Tán” y lo lleva preso por fraude. Entre tanto en escena aparece Rosina entonando una ligera samba. Le sigue Amalia, quien canta la “Rumba Callejera”,

Mírame bailar, mi negro.
Mírame gozar, mi negro.
Óyeme cantar, mi negro.

La rumba tiene murumba.
Murumba tiene la rumba.
No hay nadie en el extranjero
Que sepa bailar la rumba.
Porque a la rumba
Le falta la murumba [...] ¹⁶⁶

En un baile erótico y exuberante, la bailarina cubana elevará la temperatura del espacio escénico que la acoge. Mientras los movimientos rápidos de la cámara toman el perfil de los negros que marcan un ritmo que se va acelerando, los gestos de la cubana acompañan el movimiento de manos.

Finalmente "Tin Tán" es liberado, sus gastos son pagados por aquél a quien pensó había matado en Chapultepec y se casa con Lupita (Rosita Quintana), quien fuera la sirvienta en casa del empresario y más adelante encarnará a la figura estelar del cabaret. De nuevo en su barrio, Peralvillo, Tin Tán, su mujer e hijos, quienes tienen el rostro del *pachuco* y el de Lupita, cierran esta comedia de enredos.

Samba, conga, rumba y danzón serán los ritmos caribeños que forman parte importante de los recursos escénicos en *Calabacitas tiernas*; también son interpretados un swing y el bailable español de la niña gitana. La brasileña, la cubana y los negros, son también los estereotipos que, entendidos como recursos, aluden a "lo tropical" y a "lo caribeño". La conga y rumba cubanas, interpretadas por Amalia Aguilar, diseminan la sensualidad. La composición estética de estas danzas sellan dos de los momentos festivos en la cinta.

La película *Una estrella y dos estrellados* no entra dentro del marco temporal propuesto para el presente el trabajo, ya que fue filmada en 1959. ¹⁶⁷ Nos

¹⁶⁶ Canción "Rumba Callejera" de Emilio Renté, en *ibid.*

pareció importante incorporarla ya que, aunque sólo sean un par de escenas las que resultan relevantes para la temática, encontramos en ella el uso de los estereotipos del negro y la mulata, colocándolos en un mismo plano al ser ambos protagonistas, y no el uno acompañando a la otra. García Riera anota al respecto de esta cinta que, "no extraña que esta comedia tuviera poco éxito en su cine de estreno; sus situaciones estaban ya muy vistas".¹⁶⁸ Quizás el crítico se refiriera a que la representación de la rumba había sido explotada como imagen fílmica durante la década anterior. Vale la pena señalar que para entonces otras actrices mexicanas se sumaron al conjunto de estrellas que interpretaron las coreografías cubanas. A continuación explicamos lo dicho hasta aquí.

En la escena inicial de *Una estrella y dos estrellados*, se ve a "Tin Tân" y su camarada Marcelo (Marcelo Chávez) quienes acuden a los estudios cinematográficos con la idea de triunfar en el medio artístico. Logran introducirse a ellos detrás de un automóvil al que simulan seguir. Sabrán un poco más adelante que el vehículo al que siguieron y con el que chocaron destrozándole la defensa trasera es de John (Óscar Ortiz de Pinedo), el director gringo. El resto de la historia transcurre entre los muchos equívocos que enfrentan a ambos cómicos con el gringo. Un amigo de ellos (Ramón Valdés), quien los hacía trabajando en un café de chinos, les consigue chamba como lavaplatos en el restaurante de los estudios. Ahí

¹⁶⁷ Ficha de *Una estrella y dos estrellados*: Producción: Producciones Pereda, Ramón Pereda. Dirección: Gilberto Martínez Solares. Argumento: Gilberto Martínez Solares. Adaptación: Ramón Pereda y Gilberto Martínez Solares. Fotografía Agustín Martínez Solares. Música: Manuel Esperón. Sonido: Ernesto Caballero. Escenografía: Jorge Fernández. Edición: Alberto Valenzuela. Reparto: Germán Valdés "Tin Tân", María Antonieta Pons, Marcelo Chávez, Óscar Ortiz de Pinedo, Rosa Elena Durgel, Óscar Pulido, Dacia González, Carlos Robles Gil, intervenciones musicales de Olga Guillot y Manachi Jalisco de Pepe Villa. Duración: 80 minutos. Fecha: Filmada a partir del 11 de mayo de 1959 en los estudios San Ángel. Estrenada el 4 de agosto de 1960 en el Cine Olimpia (una semana). *Op. cit.*, 1994, tomo 10, pp. 66-67.

¹⁶⁸ *Loc. cit.*

conocen a Lolita (María Antonieta Pons), una mesera curvilínea, coqueta y honesta.

Azares de la historia los llevan a una fiesta que ofrece la actriz-diva del momento, Patricia Molina (Rosa Elena Durgel). Mientras Olga Guillot interpreta un bolero en la sala de la casa, hacen su aparición “Tin Tán” y Marcelo. Ellos creían que habían sido invitados como convidados, cuando en realidad la diva contaba con sus servicios como meseros. La tragicómica situación que se desarrolla desde su llegada obliga a la actriz a echarlos de su casa.

Será con Lolita con quien “Tin Tán” se divierta esa noche en un centro nocturno. Esta escena es una de las que nos interesa destacar por la temática que hemos venido desarrollando. Lolita y el *pachuco* consiguen ropa de rumberos, entre el vestuario de los artistas, para ir a bailar a un cabaret tropical. Cuando él se la muestra, ella comenta, “¡Ahora que estamos de carnaval, está a todo dar!”. Veremos a Tin Tán untarse con betún negro el rostro.¹⁶⁹

Llegamos al cabaret de cuyas cortinas cuelgan estrellas y máscaras de toros, enmarcados por pequeñas palmeras al fondo. John, el director, y su asistente, Rogelio Apéndice Fernández (Óscar Pulido), han acudido ahí con la idea de encontrar a la nueva actriz de la película “Amor y Ritmo”. Mientras Tin Tán le declara su amor a Lolita y ambos beben tequila, comienza la orquesta a tocar un ritmo que los lleva a la pista. Al son de: “María Lola, conmigo vas a acabar; Papi con tu indiferencia a mi corazón vas a matar; Si no me quieres, papito, conmigo vas a acabar”, y rodeados por la gente que luce máscaras y trajes de carnaval con motivos rumberos –mangas con olanes en los brazos y pañuelos en

la cintura— se desarrolla un primer momento de algarabía en la cinta.¹⁷⁰ John contrata a Lolita como actriz, a pesar de la reticencia de ella de convertirse en estrella ya que, como se lo expresaría al director, “los que se meten al cine se marean y acaban perdiendo la felicidad”.¹⁷¹

La “sin par Lolita” nace después del éxito que obtiene su película. Las cámaras la favorecen en sus actuaciones y sus movimientos, siendo estos la rumba y el mambo. Una nueva oleada de enredos hace que la rumbera y el *pachuco* se distancien uno del otro. Uno de estos enredos es el de un asalto ficticio del cual trata de salvar Tin Tán a Lolita, quien se disgusta por haberle él arruinado la escena. Otro asalto real tras el que Tin Tán queda como héroe, los reúne. Al final ambos actuarán juntos, ella como actriz principal y él como extra, en un nuevo filme. El ballet de rumberos y los bongoceros preparan la entrada de Lolita. Al ritmo de “El Manicero” ella se acerca a Tin Tán y lo saca a bailar. Todo está siendo filmado, hasta el beso final cuando el director grita: “¡Corte!”, y el beso tarda un poco más en concluir.

Prolongado el beso, pueden apreciarse en la escena a las bailarinas en hombros de los rumberos, mirando a los actores. En *Una estrella y dos estrellados* llaman la atención dos elementos que respaldan el argumento: el primero, la apreciación de los avatares de la creación cinematográfica, inserta en el cine mismo y segundo, el uso de la rumba como recurso, a decir, como acontecimiento escénico que hace exitosa a la producción filmica. En esta cinta se pretendió recrear la atmósfera circunstancial que rodeó la realización de las producciones

¹⁶⁹ Diálogo entre Tin Tán y María Antonieta Pons en *ibid.*

¹⁷⁰ Escena en el cabaret tropical en *ibid.*

cinematográficas. Divas que pasan de la cima al pozo, de un día para otro; estrellas descubiertas en escenarios inesperados; acontecimientos casuales que modifican la estructura de la filmación; hechos –como el robo a Lolita- que provocan la confusión entre la realidad y la ficción, de los mismos actores así como del público.

La rumba como recurso escénico es aquí uno más de esos momentos fortuitos. Lo interesante en esta historia es que la atmósfera artificial del trópico “citadino” es el lugar en el que el director de cine se encuentra con los estereotipos que le dan vida a la rumba. Los disfraces de Lolita y “Tin Tán”, de la mulata y el negro, realzan la mencionada artificialidad. Estos personajes se introducen en un cuerpo estereotipado que es, al final, lo que el creador escénico requiere, una invención.¹⁷²

“Lo tropical” y “lo negro” en el celuloide

Para realizar el análisis de la asimilación mexicana de “lo cubano”, elegimos las cintas *La reina del trópico* así como *Angelitos negros*, porque en ambas películas se aborda el tema de la raíz y de los orígenes negros, en los significados étnico e identitario. En este sentido, ambas propuestas cinematográficas concentran una cantidad de elementos simbólicos que ofrecen una percepción de los criterios de “lo tropical” y “lo negro” como elementos ajenos, extranjeros, a “lo propio” de la cultura urbana mexicana. La rumba es admirada allá lejos, en un escenario; lo

¹⁷¹ Palabras de María Antonieta Pons a Óscar Ortiz de Pinedo en *Ibid.*

¹⁷² La situación inherente al argumento de esta cinta remite a lo expuesto por Julia Tuñón, quien dice que, “El cine como ideología, para conjurar los riesgos de esta contradicción masa-individuo, que pueden dispersar su papel, se centra en la creación del “sistema de estrellas” [...] así como de los géneros y

negro es rechazado y controvertido, al final, negado. Estos dos temas plantean la existencia de las tradiciones, la fuerza de la naturaleza consanguínea como núcleo cohesionador, el acercamiento a lo extraño por diferente y exótico, y la revelación de sentimientos seculares.

Entre el argumento idílico de *La reina del trópico* y el melodramático desarrollo de *Angelitos negros*, se establece un diálogo que se vale de los recursos escénicos para integrar un discurso con el que se inventan los orígenes. Diálogo que integra a los estereotipos cubanos, con lo que se refuerza la percepción del trópico como algo ajeno a la cultura moderna urbana.

Además de los melodramas, están las películas cómicas que incorporaron a los estereotipos del negro y la mulata. Mientras que *Calabacitas tiernas* es un filme en el que se muestra el *collage* musical de la época, *Una estrella y dos estrellados* plantea la idea de la vigencia de los ritmos cubanos como espectáculos preferidos por el público. Amalia Aguilar será, en la primera, la representación de una sensual y alegre *mulata* cubana, cuyos exuberantes bailes animaron al público. Los bongoceros que la acompañan, a la vez, posibilitan la inserción, en el argumento, de un núcleo estereotípico activo. Lo que se aprecia en sus diálogos desparpajados, en el relajo formado en torno a estos negros escandalosos. María Antonieta Pons en su disfraz de mulata-rumbera curvilínea y sensual, en *Una estrella y dos estrellados*, remite a la idea del uso del estereotipo en su máxima expresión de artificialidad como recurso escénico. Así también será para ese falso negro, negro-disfraz, encarnado por "Tin Tán" en un breve momento filmico. Valga

estereotipos que permiten el fenómeno de reconocimiento, transferencia-identificación que comunica el espectador con el mundo de la pantalla." Julia Tuñon, *Historia de un sueño* [...], *op. cit.*, p. 28.

recordar que es en esta escena que representa una fiesta de carnaval en cabaret, en donde la acción de la historia filmica cobra sentido para este análisis. Los estereotipos de la mulata-rumbera y del negro, adoptados según la moda o como un disfraz mediante el cual se alcanza el estrellato, fueron utilizados en ambas cintas como recursos.

María Antonia en *La reina del trópico*; Naná, Belén, Isabel y Ana Luisa, en *Angelitos Negros*; Amalia, en *Calabacitas tiernas* y Lolita, en *Una estrella y dos estrellados*, son los personajes femeninos que en estas cuatro historias ejemplifican y narran el mestizaje mulato: el estereotipo ya formado. Unas en la apariencia fabricada de la mujer blanca cuyo cuerpo, comportamiento y vestido hablan más que el tono de piel,¹⁷³ otras que en el tono de piel llevan el estigma o la fortuna de representar su origen antillano. Melodrama o comedia, los argumentos cinematográficos que las incluyeron como protagonistas de sus repartos proyectan la versatilidad de su discurso iconográfico. La esencia femenina de María Antonia, Amalia y Lolita, estará signada por atributos, como el erotismo y la sensualidad, relativos a la vida nocturna. En los movimientos rumberiles siempre hay una buena dosis de sensualidad. Lo circunstancial en estos casos deviene de sus posiciones alusivas a "lo ajeno", a "lo otro", a "lo extranjero", en el ámbito urbano.

Recapitulando, María Antonia es una presencia ajena a la vida capitalina, la expresión de su naturaleza tropical se hace evidente de manera "espontánea" y su manifestación en el espectáculo capitalino no mantendrá la misma estética de la

¹⁷³ Muñoz Castillo cita a David Ramón quien al referirse a Mapy Cortés la denominó como "la rumbera blanca", *op. cit.*, p. 22.

danza en el solar jarocho natal. Ana Luisa es una hermosa mujer blanca, cuyo espejo son Naná y Belén, su madre negra e hija negra; desdoblamiento del mestizaje en un melodrama que plantea el conflicto de dicha identidad en la urbe y los convencionalismos de clase media, siendo así "lo negro" una frontera que su destino debe de cruzar. Amalia será una cubana contratada por su fogoso y festivo espectáculo. Extranjera que inserta la elocuencia de sus bailes, hipnotizando a su paso a los personajes con los que se encuentra y quienes por instantes se sumergen en el trance de su voz, del ritmo, del movimiento. Lolita adopta el disfraz de rumbera para la cita amorosa-cómica; será este disfraz el que le brinde la posibilidad de desplegar sus virtudes rítmicas y su talento artístico en el cine. Es ficción su ser mulato, ficción su inserción social, al final, es una moda.

Kiko Mendive y su orquesta de negros en *La reina del trópico*; Pedro Infante pintado con betún y su amigo negro, Fernando, en *Angelitos negros*; los bongoceros de Amalia Aguilar, en *Calabacitas tiernas* y, por último, "Tin Tán", maquillado como negro en *Una estrella y dos estrellados*, interpretan en estas historias al estereotipo masculino del negro. Unos dando énfasis al estereotipo al tocar las percusiones, otros en la artificialidad que les confiere el uso del betún y otros más en sus incursiones esporádicas por medio del diálogo. Así como en el caso de las mulatas, estos negros remiten a "lo ajeno", aunque cercano por ser identificable. Su extranjería es un hecho remarcado por la posición que ocupan como representantes de una cultura importada a la ciudad.

Kiko Mendive y su orquesta aparecerán en los espectáculos de *La reina del trópico*. Las interpretaciones musicales vigorosas y su presencia en los encuadres de la cámara nos hacen percibirlos como parte de la escenografía que alude al

paisaje tropical en el cual se desenvuelve la danza. Como parte de la composición estética su presencia es fundamental; estos negros son los que acompañan los movimientos de la mulata, sin ellos la narración de ese otro tropical quedaría incompleta. José Francisco (Pedro Infante) es un artista reconocido que incorpora en su repertorio danzas negras, pintándose la cara y el cuerpo con betún. Uno de sus mejores amigos es un bailarín que lo acompaña, Fernando, un negro noble. La representación de la danza negra será una de las escenas más representativas en el argumento, en cuanto a la asimilación de los estereotipos cubanos, ya que es a su vez una actuación y alusión al centro dramático de la historia: el origen negro oculto.

Los bongoceros de Amalia Aguilar se presentan siempre en grupo, uno habla por todos, aunque todos armen el relajo, y al hablar se aprecia la característica bulla que se atribuye al estereotipo del negro jovial y desparpajado. Cuando acompañan a la rumbera, podemos apreciar sus atributos estéticos al ubicarse las cámaras en sus rostros alegres y festivos. Al haberseles incluido con partes en el diálogo, la percepción de su presencia como parte de la escenografía se modifica. Naturalezas tropicales que inundan una casa capitalina, proyectan el jolgorio idílico que traen de "Cubita la bella".

"Tin Tán" adopta el disfraz de negro-rumbero para la cita amorosa, en *Una estrella y dos estrellados*. Negro artificial, negro-disfraz, que le permite esconderse de la cantidad de encuentros desangelados con John, el director cinematográfico. Ficción la pintura con la que cubre su rostro, ficción y recurso con el que encuentra una nueva posibilidad de hacer realidad sus aspiraciones artísticas.

La extranjería del estereotipo del negro se percibe en todos los argumentos. Disfraz, compañía, escenografía, estos personajes mantienen la distancia, la diferenciación, que les otorga el contexto urbano. Sin embargo, estas interpretaciones arman el conjunto de referencias simbólicas con las cuales se alude al *otro tropical*.

Esencias que brotan o espectáculos que recrean a “lo mulato”, los estereotipos en su conjunto están enmarcados por la música, la danza, el ambiente del teatro-cabaret, las escenografías. En todos los casos aquí expuestos los recursos utilizados en las distintas producciones fueron, en gran parte, inventados por los cubanos. El cine mexicano los proyectará con sus matices y confiriéndoles otros, como resultado de un proceso de asimilación a los discursos de la cultura popular nacional.

La rumba porteña: *Konga Roja* (1943)

La representación de la atmósfera tropical en las noches metropolitanas fue una práctica recurrente en la ciudad de México, en los años cuarenta y cincuenta. El desplazamiento de esta iconografía al cine, con todo y el escenario del centro nocturno, permite apreciar una relación significativa que involucra de manera íntima los criterios referenciales de “lo exótico” y “lo erótico”.¹⁷⁴ Una centena de películas retratan la complejidad de este vínculo establecido en la frontera de la moral, en la frontera entre “lo prohibido” y “lo permisivo”.¹⁷⁵ Así, aquellos sitios de

¹⁷⁴ Aunque posterior, es interesante el análisis que hace García Canclini acerca de la apreciación de “lo salvaje” que, desde la década de 1980, se hiciera en las exposiciones artísticas mundiales en *op. cit.*, p. 54.

¹⁷⁵ En cuanto a los valores promovidos por esta industria, Julia Tuñón señala que, “el cine mexicano repite hasta la saciedad la misma temática: la hacienda y la provincia mexicana como salvaguardadoras de la

relajamiento en la vida urbana que fueran los cabarets, se convierten en los azarosos sitios de proyección de naturalezas salvajes, delimitadas casi siempre por destinos trágicos, en donde lo oculto queda al descubierto. Serán lugares, al fin, de tránsito; escenas intermitentes en los filmes que los proyectan.

Sin embargo, la exploración de esta rumba que se asocia a la vida fatídica del arrabal, antes símbolo de momentos festivos, se dio también en las atmósferas aciagas del trópico mexicano. Hablaremos aquí de *Konga Roja*, película de Alejandro Galindo, protagonizada por María Antonieta Pons y Pedro Armendáriz, en 1943, y que se desarrolla en el ambiente de Puerto Largo, Veracruz.¹⁷⁶ A lo largo de esta cinta, son varias las escenas en las que vale la pena reparar, para el tema que nos ocupa. Federico (Pedro Armendáriz), incorruptible superintendente de la *Star Banana Fruit Company*, llega a Puerto Largo a supervisar las operaciones de la compañía. Tras instalarse en un hotel acude para ver al

pureza; la madre heroica y sufrida como resguardadoras de los valores familiares y nacionales; el valor masculino del mexicano como conservador de honor, el "machismo" como representante de lo viril; la pobreza y la desgracia asumidas con honradez, como espera de la otra vida para redimirse, manteniendo una resignación de continuidad. Y estos elementos generalmente aparecían asociados en contrapunto con los riesgos que asociaba la ciudad y/o el cabaret, la mala-mundana mujer, el hombre traidor, el rico infeliz. De esta temática esencial emana el respeto a toda prueba a la familia, la propiedad privada y el Estado, a la moral tradicional del cristiano, al valor de mantener, salvaguardar, resguardarse de todo aquello que sea conservar los elementos tradicionales de la cultura nacional que no implicaran más riesgos de los que la clase en el poder podría controlar." Tuñón, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁶ Ficha de *Konga Roja*: Producción: Producciones Raúl de Anda. Jefe de producción: Enrique L. Morfín. Dirección: Alejandro Galindo. Asistente: Luis Abadfe. Argumento y adaptación: Alejandro Galindo. Fotografía: Víctor Herrera. Música: Pedro Galindo. Dirección musical: Rosalío Ramírez. Canciones: Alberto Domínguez ("Eternamente"), Ary Barroso ("Brasil"), Ernesto Lecuona ("Babalú"), Pedro Galindo ("No te des lija"), Mario Álvarez ("Soy cubana") y Rafael Hernández ("El Bongocero"). Sonido: B.J. Kroger. Escenografía: José Rodríguez Granada. Vestuario: Armando Valdés Peza y Cristina G. de Escobar. Edición: José W. Bustos. Reparto: Pedro Armendáriz, María Antonieta Pons, Toña la Negra, Carlos López Moctezuma, Tito Junco, Luis G. Barreiro, Clifford Carr, Guillermo Calles, Salvador Quiroz, Raúl Guerrero, Max Langer, Paco Astol, Hernán Vera, Leonor de Martorell, Alfredo Varela, Ignacio Peón, Alfonso Jiménez Kilómetro y Jorge Arriaga, José I. Rocha, José L. Murillo, Faquir Harris y en número musicales Son Clave de Oro y Wello Rivas (canta "El Bongocero"). Duración: 110 minutos. Fecha: Filmada a partir del 29 de marzo de 1943 en Tuxpan, Veracruz y en los Estudios Azteca. Estrenada el 1 de octubre de 1943 en el Cine Palacio Chino (una semana). García Riera, *op. cit.*, tomo 3, pp. 34-36. Francisco Peredo Castro hace referencia a esta película en su libro *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*, México, CONACULTA, IMCINE, 2000, pp. 277-278.

gerente, Mr. Powell (Clifford Carr), en la cantina del lugar, la *Siete Mares*. En ella Rosa (María Antonieta Pons), canta y baila el son "Soy cubana",

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 [...] ¹⁷⁷

El movimiento de las cámaras vira de la curvilínea e insinuante bailarina a los músicos, alejándose y acercándose a la plataforma, provocando con ello que el calor tropical sugerido se acentúe. Martha "La Mulata", papel interpretado por Toña la Negra, le sigue cantando un bolero; mientras la cámara realiza algunos *close-ups* a los rostros de mestizos y mestizas que con miradas románticas escuchan a la cantante. Rosa tiene un desagradable encuentro con el superintendente, ya que la trata con aires de superioridad, y es a él a quien dedicará desafiante su siguiente baile,

Mi cuerpo es canela pura,
Canela dulce y sabrosa.
Cuando quiebro la cintura
Todos dicen: ¡Ay, qué cosa! [...] ¹⁷⁸
Oye este ritmo como caliente [...]

¹⁷⁷ Canción "Soy cubana" de Emilio Renté, interpretada por María Antonieta Pons en *ibid.*

¹⁷⁸ Canción "No te des lija" de Pedro Galindo, interpretada por María Antonieta Pons en *ibid.*

La letra y los movimientos de Rosa le muestran a Federico la sensualidad que es capaz de irradiar. Él y su amigo Armando (Tito Junco), a quien encuentra por casualidad en aquel puerto, rien mientras la mulata les dedica miradas de desprecio desde la plataforma. Al finalizar la rumba, Rosa le da una cachetada a Federico, por considerar una grosería el que se hubiese reído de ella mientras interpretaba su baile. El “malo” de la historia, Carlos López Moctezuma, le dirá a este extranjero: “Ese es el recibimiento que le da la mujer de Puerto Largo y es sólo el principio.”¹⁷⁹

Los alimentos —cocos, plátanos, toronjas—, la bruma, la lentitud con la que el ayudante del dueño del hotel se mueve, mientras éste reposa en la hamaca, todo sugiere esa atmósfera estereotipada que inventa al trópico como un lugar parsimonioso. No faltarán los tapices y cortinas en las que se observen dibujos de palmeras y soles nacierentes.

En otra escena vemos de cerca a la orquesta que anima el ambiente en la cantina, mientras interpreta la canción “El bongocero”, de Rafael Hernández. En ésta, Rosa baila con pañuelos blancos en las manos.¹⁸⁰ Le seguirá nuevamente La Mulata, quien interpreta la lírica “Babalú”, de Ernesto Lecuona. Este es otro de los momentos sugerentes de la película, relativos al uso de los estereotipos de los negros y las mulatas. Inmersas en la tonada, las tomas se moverán de los músicos a La Mulata, de ella a Rosa, quien aparece de nuevo acompañando al

¹⁷⁹ Palabras de Carlos López Moctezuma a Pedro Armendáriz en *ibid.*

¹⁸⁰ Canción “El bongocero” de Rafael Hernández, interpretada por Wello Rivas en *ibid.*

cuerpo artístico con su baile erótico, y de nuevo a los trompetistas, al pianista, a los bongoceros, a la orquesta completa.¹⁸¹

Sabremos que Armando anda haciendo negocios sucios con quienes quieren acabar con el monopolio de la *Star Banana Fruit Company*. Federico desconoce que su amigo es el ejecutor de una serie de anomalías que han dificultado las exportaciones de la compañía. Al ser descubiertos por Federico, el grupo de delincuentes, entre ellos Armando, es entregado a las autoridades del puerto. El único que logra escapar es Carlos López Moctezuma. Todos los demás serán ejecutados por decisión de los lugareños.

La Mulata mantenía una relación con Armando, con quien pensaba marcharse de Puerto Largo. La trágica muerte de su amado hace que La Mulata decida irse. Herida por la noticia del destino de Armando y por la despedida de su amiga, Rosa le recrimina a Federico el que no hubiese ayudado a su amigo. En ese momento cae en cuenta del amor que siente por el superintendente. Todo se ira desarrollando desde aquel momento con celeridad. Carlos López Moctezuma desafía a Federico y en una noche brumosa ambos se acechan en el muelle. Federico da muerte al contendiente y la historia finaliza con el enlace de Rosa y Federico. La sensualidad, la lealtad, la tragedia, la traición, el amor y el odio son los sentimientos que matizan el argumento.

García Riera comenta acerca de *Konga Roja* que,

[...] el final de este melodrama de aventuras tropicales y demasiado convencionales copia al de *La diligencia*, el famoso *western* de John Ford, y en todo lo que precede a ese desenlace Alejandro Galindo no se prueba indigno de los maestros de Hollywood: se nota, por ejemplo, que ha visto con atención el cine de Josef von Sternberg. Gran parte de la acción, llevada con dinamismo, ocurre en un cabaret bien poblado y

¹⁸¹ Canción "Babalú" de Ernesto Lecuona, interpretada por Toña la Negra, en *ibid.*

animado, con buenos encuadres, efectos cuidados de iluminación (por ejemplo: el movimiento de las aspas de los ventiladores produce luces intermitentes), algunos *shots* inventivos (por ejemplo, el de una copa levantada en primer término) y estimables intentos de dar variedad y originalidad a números musicales que resultan demasiado fastuosos para el lugar donde ocurren; también en el hotel lugareño se procura el logro de una atmósfera tropical: Hernán Vera, el dueño, se abanica tumbado en una hamaca y un mesero, Paco Astol, se mueve con gran flojera.¹⁸²

Los números musicales y el logro de una atmósfera tropical, elementos en los que repara el crítico, son el conjunto de este trópico filmico que traduce los comportamientos humanos. Veremos como los acontecimientos van develando un *deber ser* del hombre y la mujer del trópico: el honor, la autoridad del consejo del pueblo, la lealtad, el aplomo para asumir el castigo, la práctica del amor carente de los formalismos urbanos y el odio, todos sentimientos exacerbados. Ambos, amor y odio, representados como si estuviesen embriagados por la bruma tropical. Asimismo, cada personaje da cuenta, en comportamiento y fisonomía, de una condición estereotípica. Martha La Mulata, es una mujer cuya belleza radica en su voz y en la lealtad al amor que siente por su hombre; Rosa, una mulata pícara y seductora, que viste de olanes y cuyos movimientos son una invitación a la pasión, descubre en el amor la tranquilidad; Armando, el mestizo, es este jarocho vivo que asume con aplomo y sarcasmo la lealtad hacia sus propios instintos, así como el castigo; Federico es el fuereño, un "extranjero" honesto, hombre que conoce lo moderno y es atrapado por esa veta instintiva y salvaje que descubre en la atmósfera tropical, sintetizada en una mujer del trópico.

¹⁸² García Riera, *op. cit.*

El trópico ecléctico: *Aventurera* (1949)

Por último, hablaremos aquí de la afamada cinta de Alejandro Gout, *Aventurera*, filmada en 1949, y cuyos protagonistas fueran Ninón Sevilla, Andrea Palma, Tito Junco, Rubén Rojo y Miguel Inclán.¹⁸³ Aunque la historia en ella no se desarrolla en la ciudad de México, vale para hablar de la presencia de “lo tropical” en el ámbito urbano. Elena (Ninón Sevilla) es una ingenua jovencita provinciana que vive con sus padres. Sus días los dedica a estudiar danza. El *quid* del argumento se presenta cuando su padre, enterado del adulterio de su madre, se suicida, momento en el que la vida de Elena da un vuelco por completo.

Del *status* de provinciana recatada y cándida, debe enfrentarse a las dificultades de la vida adulta. Por si esto no fuera poco, las situaciones que la obligan a hacerse cargo de su propio destino de manera repentina, traen consigo la pobreza y la incertidumbre; entonces debe mudarse de su natal Chihuahua a Ciudad Juárez. La chica se reencuentra con Lucio (Tito Junco), un cinturita que la había pretendido en Chihuahua y quien le ayuda a encontrar el tan necesitado empleo. Lo que éste no le deja claro es que el trabajo lo desarrollará en un burdel. Elena cobra conciencia de su situación cuando al parecer es demasiado tarde, ya que Rosaura (Andrea Palma), la dueña del burdel, le advierte que su voluntad ya no le pertenece. El mundo oculto y devastador de la vida nocturna, del placer, del erotismo, de la tragedia, se le manifiestan como un destino ineludible. Pareciera que son frontera su edad, su región, su cuerpo que sólo despierta deseo, por lo

¹⁸³ Ficha de *Aventurera*: Productor: Producciones Calderón, Pedro A. y Guillermo Calderón. Dirección: Alberto Gout. Argumento: Álvaro Custodio. Adaptación: Álvaro Custodio y Carlos Sampelayo. Fotografía: Alex Philips. Música: Antonio Díaz Conde. Arreglos musicales: Antonio Díaz Conde y Dámaso Pérez Prado. Sonido: Javier Mateos. Escenografía: Manuel Fontanals. Edición: Alfredo Rosas Priego.

que Elena no encuentra otro camino más que el de proseguir con esa senda impuesta por las circunstancias. Pedro Vargas la acompañará, resumiendo su porvenir, al cantar "Vende caro tu amor, aventurera...". En aquel sitio que la despierta a la vida real, se convierte en una talentosa bailarina que representa danzas exuberantes y exóticas.

Las contingencias la llevan a la ciudad de México, en donde será presentada con su nombre artístico, Elena Montes. El empleo en la capital le dura poco ya que se ve obligada a huir. Para alejarse de la pesadilla que ha sido su vida hasta ese momento, decide casarse con Mario (Rubén Rojo), quien es miembro de una de las "mejores" familias de Guadalajara. Nuevamente el destino la pone de frente a Rosaura, quien es madre de Mario y es entonces cuando cae en cuenta de la doble moral de la que fuera su verdugo, encontrando entonces la forma de vengarse de ella. Esto lo consigue al final, cuando ya casada con Mario le muestra a éste quién es en verdad su madre. A pesar de todo, Mario y Elena permanecerán juntos, triunfando así el amor y quebrando la marca de mujer fatal que la vida le había impuesto a la protagonista.

Nos interesa destacar los bailables de Ninón Sevilla que retratan la relación entre "lo exótico" y "lo erótico". Proyectada ésta, según deja ver el argumento, a través de una naturaleza femenina que no puede eludir su condición sensual o portadora de deseo, materializada en su cuerpo. Sin duda hay una contradicción, expuesta en el argumento, entre el conflicto interno que libra María Elena como

mujer y el derroche de sensualidad que vierte como bailarina. Julia Tuñón habla de la sexualidad en *Aventurera*,

En ciertas cintas, el tono erótico se muestra a través de la inocencia del baile. En *Aventurera*, Ninón Sevilla tiene, entre otras, dos coreografías deslumbrantes: “En el jardín de Alá” y “Chiquita banana”. En la primera, envuelta en velos, danza y gira en la amplitud enorme de un local que supuestamente cabe en un pequeño cabaret. Al menos en dos ocasiones realiza un acto claramente masturbatorio, con las piernas abiertas y en cuclillas, pero acostada, se explaya en mostrar las caricias que ella misma se proporciona. En “Chiquita banana”, un tocado de piñas tropicales se convierte en uno de plátanos, y todo se adorna con una faldilla de esta misma fruta. Luego, con uno de los plátanos realiza movimientos francamente sugerentes, si no, quizá, para los niños que asisten a la sala, sí, evidentemente, para las fantasías eróticas de muchos de los adultos.¹⁸⁴

El “tono erótico” de los bailes, comentado por Julia Tuñón, enfatiza el conflicto arriba mencionado. El despliegue escénico de estas danzas permite apreciar la fórmula ecléctica con la que se inventa “lo exótico”, elemento inmanente al trópico, al que se le relaciona con el erotismo y la sensualidad.

Al abrirse el telón “En el jardín de Alá” o “En un mercado persa”, danza que ejecuta la bailarina en el cabaret de Rosaura, aparece un desierto que es sólo el preámbulo de los velos y movimientos de la supuesta odalisca a la que encarna Elena. Los hombres extienden sus manos para alcanzar el cuerpo de la bailarina, manos de las que se escabulle para satisfacerse sola, de cuclillas y el cuerpo echado hacia atrás mientras sus propias manos recorren su cuerpo de forma instintiva, en un círculo de bailarinas que enmarcan el inalcanzable cuerpo del deseo. Al finalizar, el sonido de un mambo devuelve el divertimento en el local fronterizo, dejando la sensación de no haber sino soñado ese breve paréntesis erótico.

¹⁸⁴ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, El Colegio de México, IMCINE, 1998, p. 239.

Ya en la ciudad de México, Elena Montes interpretará una samba en un cabaret decorado con palmeras. "Chiquita banana" es ahora una danza exótica cuya ubicación en el Brasil es representada mediante el canto, los bailarines y la naturaleza que evocan los tocados de la vedette. Al abrirse el telón nuevamente la perspectiva de la pequeña plataforma cabaretil sobre la que se reúne el elenco da el efecto ampliado de un escenario teatral. Elena canta y baila mientras las piñas en su cabeza se mueven lentamente. De pronto la magia de la escena, tras un humo que la envuelve, transforma tocado y falda en pencas de plátanos. La bailarina es una mujer de recursos cadenciosos; el suave contoneo de sus caderas en esa samba hace que los frutos que de ella cuelgan rocen sutilmente su entrepierna.

Un último número lo realizará al volver a Ciudad Juárez, cerrando así el círculo fatídico con el que inicia en aquel sitio su vida adulta. El sonido de truenos y luces que simulan ser rayos, enmarcan brevemente la escenografía de la que se desprende la rumbera,

Arrímate cariñito,
arrímate bien cerquita
y dame tu calorcito,
quiero mirarme en tus ojos
y besar esa boquita, corazón.
Bailale suavcito,
mueve bien la cintura,
de aquí pa' llá de allá pa' cá.¹⁸⁵

La tormenta tropical se desvanece para ocupar el cuerpo femenino que es nuevamente el centro de una festividad erótica. Mientras tanto dos filas de bongoceros entran por los lados; de pie y bailando la acompañan tocando sus percusiones. Tempestad traducida en ritmo y que mediante la magia posibilitada

por el efecto de las cámaras multiplica a la rumbera en un juego técnico, más que dramático: ¿es ella una, la que baila, o es las tantas bailarinas que respaldan su coreografía? Ninón Sevilla baila al frente, mientras muchas Ninones detrás de ella se agitan en el baile como un único cuerpo dancístico.

Así son representados el Medio Oriente, Brasil y Cuba, sitios que evocan atmósferas exóticas. Territorios a los que la imaginación les otorga el carácter de recipientes del erotismo, como consecuencia de la naturaleza humana que se debate entre el calor, la humedad y la tempestad. Naturaleza humana que se coloca en estos extremos, oposición del otro que es aquél que no pertenece al trópico. Las tres danzas ejecutadas por Ninón Sevilla son ilusiones teatralizadas, magnificada su magia por los efectos de cámara que la cinematografía hace posible. Tres momentos de ensoñación que rompen el tedio y la monotonía de la tragedia, del melodrama, en tanto destino frente al cual no se puede imponer la voluntad. De los velos que cubren y descubren las suaves formas femeninas en una supuesta danza oriental, viajamos al trópico latinoamericano, sustituyendo velos por frutos en un cuerpo que se agita, aunque no demasiado, al ritmo de una samba sutil. Terminamos en una rumba, sin velos ni frutos, es el cuerpo sólo y sus movimientos frenéticos los que incorporan el recorrido simbólico por "lo exótico". En la alusión al trópico, siendo recreado este en sitios como el cabaret, la posibilidad de franquear la frontera de una moral que esconde al erotismo como condición natural, es un hecho factible.

¹⁸⁵ Canción "Arrímate cariñito" en *ibid.*

Ideal del trópico: forma y contenido

La relación que se establece entre los tópicos de “lo exótico” y “lo erótico”, en *Konga Roja* y en *Aventurera* puede no ser tan clara a simple vista. Sin embargo, sí es posible rastrearla a medida que los argumentos van presentando estos dos criterios como elementos que se manifiestan en el comportamiento de los personajes: en el trópico y en la urbe. Aunque el desenlace en ambos filmes sea reconfortante, la condición dramática está orientada por la tragedia.

En *Konga Roja* esta situación está planteada para todos aquellos que habitan y pertenecen a la región tropical. En ese sentido, es una región-límite, región-frontera. Es en ese trópico idealizado donde las pasiones y los sentidos se posicionan en los extremos: la energía sensual desbordada por la rumbera, en contraste con la delicada aunque firme entrega amorosa de La Mulata; el odio y poder del personaje que representa Carlos López Moctezuma, el “malo” de la historia, en contraste con la irónica entereza de Armando. La llegada del fuereño sirve como catalizador de cada una de las emociones, mismas que van ordenándose en función de sus resoluciones. En este filme encontramos nuevamente la diferenciación de la mulatez femenina. Mientras que Toña la Negra representa una mulata noble y sencilla, hermosa por sus virtudes, María Antonieta Pons personifica a una mulata sensual y coqueta, no por eso menos virtuosa. Como anota García Riera, hay mucho de increíble en los bailables ejecutados por ella en el pequeño espacio que puede proporcionar una cantina porteña; sin embargo, en aquellas danzas se remite de nuevo a la representación teatral de la

rumba.¹⁸⁶ El ambiente brumoso del trópico veracruzano, los paisajes del río Tuxpan, que son una presencia constante, dan el acento al mostrarse como escenografía la vegetación que los cubre. La temática del amor que no está limitado por códigos, morales o legales, que formarán parte de la práctica en la vida urbana, devuelve esa región fronteriza al espectador. Tan lejana y tan distinta del centro, lo circunstancial de este escenario radica en la interpretación hecha desde el centro. Por ello, el que los recursos escénicos además sean extranjeros, cubanos una vez más, conviene para discernir la distancia.

La representación del escenario teatral es una técnica filmica recurrente en los bailes de *Aventurera*. La condición que le fuera impuesta a María Elena, como castigo al adulterio de su madre, sino trágico asumido por la protagonista, contrasta con las escenas de las danzas, arriba descritas, que permiten jugar con la suya como una identidad límite. Son estos bailables los que descubren su recorrido por las fronteras nocturnas que también son los sueños. Así serán momentos de somnolencia aquellos movimientos eróticos de la odalisca, de la mulata brasileña y, por supuesto, de la mulata cubana. Fantasías de pasajes exóticos, de cuerpos femeninos cuya energía sexual se va desbordando poco a poco. Momentos que retratan una condición circunstancial, estos enclaves dancísticos son los que dirigen una narración que podría ser la alternativa de la tragedia. Sin embargo, ello sólo puede ser representado en la frontera nocturna de la vida urbana, léase cabaret o burdel.

Aunque no se representen en "Aventurera" únicamente a los estereotipos de la mulata y el negro cubanos, ni se les explore o explote con la imaginación

¹⁸⁶ García Riera, *op. cit.*, p.

que en otros casos, es aquí donde con un mayor ejercicio de ficción se vincula al recurso escénico cubano con la irrealidad del trópico imaginado desde el centro. Un trópico que es recipiente de elementos disímboles y distantes -¿qué de similar hay en una danza del desierto en Medio Oriente, con una samba o una rumba?. Todos encajan para describir un mismo ámbito desconocido y ajeno, que cohabita en el propio espacio urbano.

Palabras finales:
REPRESENTACIONES DE "LO CUBANO" EN MÉXICO

Las relaciones culturales entre México y Cuba, durante las décadas de 1920 a 1950, tuvieron en las empresas artísticas un sugerente mecanismo de intercambio. La labor trashumante de músicos, bailarines, actores, actrices y empresarios cubanos, que recorrieron uno y otro territorios como parte de sus itinerarios, funcionó como medio de difusión de las creaciones insulares contemporáneas. Estas creaciones se encontraron circunscritas al proceso de definición de la identidad cubana. Intérpretes de este "reencuentro" con "lo cubano" fueron tanto los intelectuales como los autores de teatro popular, así como los artistas en sus representaciones.

Para muchos de los miembros de esta migración artística cubana, la llegada a la ciudad de México, sobre todo desde los años treinta, implicó una especie de trampolín al estrellato. La adaptación al medio, vía las empresas teatrales y/o musicales mexicanas que los contrataron, les significó la posibilidad de insertarse en otros escenarios como la radio y el cine en México. Por supuesto, la carrera de una parte de estos artistas había tenido ya una primera etapa de desenvolvimiento a nivel local, ya fuera en La Habana, Matanzas y Santiago de Cuba, principalmente. Personajes conocidos y otros no tanto, en la vida cultural de la Gran Antilla, su actividad escénica se concentró en La Habana, desde donde dieron el salto al continente. Una vez en territorio mexicano, encontraron una acogida regional en Mérida y Veracruz, sitios en los que se hará explícita su cercanía cultural. Así, estas relaciones, primero en el circuito regional y después en el ámbito metropolitano, implicaron una asimilación cultural que se vio reflejada

en la música, en los espectáculos nocturnos y en la apropiación de los estereotipos de la mulata y el negro cubanos, en el cine mexicano. Además de que este proceso contribuyó a la percepción mexicana de “lo cubano”.

En este estudio describimos algunas de las visiones compartidas relativas a la construcción de la nacionalidad en Cuba. Presentados como espacios intelectuales empalmados en su dimensión temporal e ideológica, como espacios concatenados que miran hacia el interior de los adjetivos con los que se pretendió definir “lo propio”, estos retratos de la nación y de quienes la habitan presentaron una diversidad importante de clasificaciones. Debemos decir que no fue tarea fácil la de elegir entre el Carpentier novelista o el viajero-turista en su propia tierra, ni entre el poeta de “lo negro” que fuera Nicolás Guillén y el argumentista de los estereotipos, o entre la vastísima obra de Fernando Ortiz, sin caer en la tentación de hacer una análisis de las motivaciones y aportaciones intelectuales y artísticas de cada uno. Más aún, reconocemos que a pesar de haber planteado la vigencia de una incitación colectiva, que vinculó la actividad de académicos, pensadores, científicos, creadores y artistas cubanos, durante dichas décadas, y que tuvo que ver con una atmósfera ideológica relativa a la temática del nacionalismo, resultó difícil enlazar y, por ende, integrar las ideas de otros, como Juan Marinello y Jorge Mañach, que narraron así mismo la intimidad insular.

Las nociones que Carpentier, Guillén y Ortiz, tuvieron acerca del mestizaje en Cuba y sus componentes, resultaron reveladoras en cuanto a la cantidad de recursos narrativos con los que cada uno plasmó sus preocupaciones por definir “lo propio” cubano. El ejercicio de retomar a estos tres autores como traductores de una simbología nacional, desencadenó una lista de temas en los que podría

ahondarse más y de manera particular, teniendo que ver casi todos ellos con la exposición de un *deber ser* cubano: “lo mulato”, “lo africano”, “lo español”, “lo yanqui”, el centralismo *versus* el provincialismo, la tradición, la modernidad, la insularidad. Es decir, en este trabajo no se agotó ni mucho menos esta perspectiva analítica que permitiría visualizar a los escritores cubanos de aquellos años, no sólo a los aquí citados, ya fuera como *esencialistas*, ya como *primitivistas*, ya como *utópicos*.

Dualidades y multiplicidades narradas en sus formas, la posición del “uno sólo” (síntesis) que confieren los discursos relativos al mestizaje, como son los estereotipos culturales, sería promovida, aceptada, difundida, interpretada y comercializada, en los espacios ofrecidos por ciertos escenarios culturales, como fueron el teatro, la radio, el cine y más adelante la televisión. Una veta importante para el estudio de la construcción e invención de los estereotipos culturales en la Gran Antilla, la encontramos en el teatro popular o bufo, decimonónico y contemporáneo. Figura integradora de cada uno de los elementos explorados en otros espacios culturales –personajes, comportamientos, lenguaje, vestido, paisajes- este teatro cumplió un papel como medio de difusión, hasta la aparición de la radio. Las representaciones costumbristas y políticas, que fueran interpretaciones de hábitos populares o alegorías y críticas hechas al discurso hegemónico, español o estadounidense, consolidaron el perfil de algunos recursos escénicos que serían cooptados por los medios electrónicos de comunicación. Así, la propuesta estética de los mismos encontró cabida primero en un escenario, el teatro bufo, que posibilitó una propagación más amplia de sus formas, siendo que

su discurso necesariamente se vio transformado al extrapolársele de la esfera contestataria.

Ya sea desde uno u otro discursos, es interesante observar la gama de significados relativos a la identidad cubana que se pueden explorar en dichas representaciones estereotípicas. También es interesante la historia iconográfica que coadyuvó a la construcción de productos comerciales exportados al continente. Aunque resulte repetitivo, deseamos reiterar que la relación entre el teatro bufo y el diseño gráfico contemporáneo es una línea de investigación planteada por Laurie Aileen Frederik, y que tuvo que ver en la elaboración de la tesis. Diversificación, multiplicación, sofisticación, generación de un producto comercial, exportación y asimilación, son etapas que fueron descubriendo la historia de estas construcciones culturales.

El proceso de proyección iconográfica se vio influido e impulsado por la presencia de los cubanos en México, como ya mencionamos. Como una especie de ejercicio integrador, el estudio de sus aportaciones no sería entendido por la presencia individual o grupal, sino por las posibilidades que tuvieron de manifestar sus creaciones a públicos más amplios. A medida que se constató la existencia de un gusto -o moda- por "lo cubano" o "lo tropical", manipulado o no, en los espacios escénicos, las representaciones de artistas cubanos en territorio mexicano se fueron haciendo cada vez más frecuentes. El teatro, los centros nocturnos, la radio y el cine, sobre todo este último, en nuestro país, permitieron su fijación en la memoria colectiva. Por ello pusimos atención, aunque sin duda aún queda mucho por decir, en algunos de los artistas cubanos que transitaron por todos estos escenarios con notable éxito: Ernesto Lecuona, Bola de Nieve, Rita Montaner,

María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Ninón Sevilla, Rosa Carmina, Dámaso Pérez Prado, los integrantes cubanos del Son Clave de Oro. Finalmente, las experiencias individuales constatan que la ciudad de México fue sólo un primer filtro en las carreras artísticas continentales de la mayoría. Todavía falta mucho que decir acerca de estas historias que se vincularon en más de un escenario. La migración artística cubana a México, valorada en su conjunto con una mayor amplitud, permitiría conocer diversos aspectos de la historia social mexicana, desde la perspectiva del país que acoge a los migrantes y posibilita el desarrollo de sus manifestaciones culturales.

Territorio intermedio, entre el retorno a la isla, la habitación permanente o el paso hacia los Estados Unidos u otros puntos continentales, el trayecto de Cuba a la metrópoli mexicana significó la apropiación de las construcciones culturales contemporáneas, inventadas y comercializadas en la Gran Antilla. Así, el análisis de la adopción y asimilación de los estereotipos de la mulata y el negro cubanos, la rumbera y el bongocero, en el cine mexicano, fue una suerte de "experimento" con el que buscamos llamar la atención hacia la composición estética de los estereotipos y su proyección en los argumentos recreados en esta industria. Algunos de los directores más prolíficos en materia cinematográfica en México, durante las décadas de 1940 a 1950, y que recrearon e interpretaron la vida urbana "popular" en diversos aspectos, incorporaron estas imágenes. Con ello retrataron versiones idílicas e igualmente estereotipadas de temas, como la vida popular en la urbe o el trópico mexicanos, para la que estos personajes fungieron como recursos escénicos idóneos.

“Lo tropical”, “lo exótico”, “lo erótico”, resultaron tópicos que figuran en muchos de los relatos filmicos que incluyeron a la mulata y al negro como personajes en sus repartos. En melodramas y comedias se utilizó la unidad simbólica derivada de estos estereotipos para matizar a la naturaleza humana que, en contraste con la cultura urbana, expresaba sus instintos con comportamientos menos civilizados, a decir, salvajes. Expresión que haría posible su existencia al margen de los convencionalismos sociales. Así, estos recursos escénicos humanizados ejercieron su parte como el *otro*, puente entre una y otra moral, entre una y otra cultura. Los momentos festivos, lujuriosos, desparpajados, dramáticos, que narran sus incursiones en los filmes, son las fases de un discurso en el que “lo ajeno” cobra forma. Ello aunado a que a través de las escenas musicales y las danzas se denota esta presencia extranjera que fueran las creaciones culturales cubanas. Lo interesante, siguiendo esta lógica para el tema del trabajo, es que la adscripción de los estereotipos de la mulata y el negro, la rumbera y el bongocero, cubanos a la industria cinematográfica mexicana, planteó la bienvenida de otras culturas a los espacios culturales mexicanos, siendo que fue ésta no una incorporación sino una asimilación.

Es esta una primera incursión al estudio de las representaciones de “lo cubano”, utilizando como fuente al cine mexicano, por lo que no pretendimos ser exhaustivos. Aunque parcial, el resultado fue satisfactorio. Cada una de las seis películas aquí analizadas (“Konga Roja”, “La reina del trópico”, “Angelitos negros”, “Calabacitas tiernas”, “Aventurera”, “Una estrella y dos estrellados”) permitieron plantear un abanico temático que deja las puertas abiertas a la discusión. La propuesta termina por ello con un par de preguntas: ¿de qué manera un discurso

introspectivo, como lo es el de la identidad nacional, puede ser traducido en un producto visual -en una imagen- y así mismo insertarse en un discurso extranjero, posibilitando el planteamiento de una problemática local a la que no es fácil aludir con las propias construcciones discursivas?, ¿cómo es que dicha imagen logra mantener su propia identidad extranjera, vía la representación estilizada y, sin embargo, ser reconocida como parte de otra cultura popular?.

Nos parece así, que las mulatas y los negros, en el cine mexicano y en diversos productos visuales, son imágenes que se han visto retroalimentadas, a lo largo del siglo XX, por las creaciones mexicanas. Otro asunto en el que valdría la pena ahondar es el de la adopción de otros recursos - técnicos y estilísticos- promovidos en otros escenarios extranjeros, tanto estadounidenses como europeos, para construir las representaciones estéticas de las alegorías de “lo tropical”. Pensando en el *collage* cultural que fueran las creaciones teatrales y cinematográficas mexicanas, como lo ha expresado Aurelio de los Reyes, durante aquellas décadas.

La cultura popular en el México contemporáneo, cuyos recursos de contacto con las creaciones proyectadas desde el exterior fueron mayores con el desarrollo de los medios de comunicación, se alimentó de identidades fronterizas, en tanto alusiones a “lo ajeno”, como sería la cubana. Acerca de la isla asimilada en el continente, como se habrá visto, aún queda mucho por decir. Un primer paso, el de la exploración de una asimilación estética, que no termina aquí.

Apéndice iconográfico



Ilus. 1 "La época de oro de Beny Moré", (disco I)
RCA -CAMDEN, ca. 1960



Ilus. 2 "La época de oro de Beny Moré", (disco II)
RCA -CAMDEN, ca. 1960



Ilus. 3 "A ritmo del Bárbaro. Más éxitos de Beny Moré"
RCA -CAMDEN, ca. 1960



Ilus. 4 Eduardo Abela, "El Triunfo de la Rumba", 1928



Ilus. 5 S/título (Rumba), portada *Bohemia*,
La Habana, año XXIV, vol. XXII, no. 22, 29 de marzo de 1932.



Ilus. 6 "El Bongosero", portada *Bohemia*,
La Habana, año XXIII, vol. XXIII, no.19, 4 de julio de 1931.



Ilus. 7 "Rumbera", portada *Bohemia*,
La Habana, año XXVII, vol. XXXIV, no.8, 24 de febrero de 1935.



Ilus. 8 Amalia Aguilar en *Conozco a los dos*, dir. Gilberto Martínez Solares, 1948,
en Fernando Muñoz Castillo, *Las reinas del trópico*



Ilus. 9 Ninón Sevilla en *Coqueta*, dir. Fernando A. Rivero, 1949,
en Fernando Muñoz Castillo, *Las reinas del trópico*.

Fuentes

Archivos

Archivo General de la Nación, México, (AGN)
Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, (AHSREM)
Archivo Nacional de Cuba, (ANC)
Cineteca Nacional de México
Colección Particular Acetatos de Medardo García y López, Querétaro, Qro.

Revistas en hemerotecas

Hemeroteca Nacional de México

Revista de Revistas, 1930-1950
El Universal Ilustrado, 1920-1950
Revista Vea, 1934-1950
Cinema Reporter, 1938-1947
El cine gráfico, 1932-1937, 1942-1943
Esto, 1944-1946
Artes de México, 1953-1955

Hemeroteca Nacional de Cuba

Archivos del Folklore Cubano, 1929
Anuario Cinematográfico Cubano, 1940-1950
Carteles, 1920, 1930
Revista Bohemia, 1920-1950

Hemeroteca José María Pino Suárez, Mérida

Diario de Yucatán, 1990-1998

Obras de teatro bufo:

"Los Cheverones. Sainete Bufo Lírico. Original de José Barreiro. Música del maestro Rafael Palau. (Archivo de Andrés Marzán), 1890" en *Teatro bufo. Siete obras*, Las Villas, Universidad Central de Las Villas, Dirección de publicaciones, 1961, tomo I, pp. 16-17.

"Don Centén. Entretenimiento cómico-lírico en un acto y dos cuadros por X. 1896" en *Teatro bufo. Siete obras*, Las Villas, Universidad Central de Las Villas, Dirección de publicaciones, 1961, tomo I, pp. 45-82.

“Los hijos de Thalia o bufos de fin de siglo. Desconcierto antiliterario, cómico-bufo-lírico burlesco y mamarrachero en verso y prosa en un acto y tres cuadros, original de Benjamín Sánchez Maldonado, música del maestro Don Rafael Palau, La Habana, 1896” en *Teatro bufo. Siete obras*, Las Villas, Universidad Central de Las Villas, Dirección de publicaciones, 1961, tomo I, pp. 217-255.

“El hombre de la gallina. Juguete cómico en un acto y prosa, por los señores Chacón y Nuza, 1892” en *Teatro bufo. Siete obras*, Las Villas, Universidad Central de Las Villas, Dirección de publicaciones, 1961, tomo I, pp. .

“La casita criolla. Libreto: Federico Villoch, Música: Jorge Anckermann. Estrenada en el teatro “Tacón” el 11 de julio de 1912” en *Teatro Alhambra. Antología*, selección, prólogo y notas de Eduardo Robreño, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979, pp. 235.

“La isla de las cotorras. Libreto: Federico Villoch, Música: Jorge Anckermann. Estrenada en el Teatro Alhambra el 28 de febrero de 1923” en *Teatro Alhambra. Antología*, selección, prólogo y notas de Eduardo Robreño, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979, pp. 299-372.

Filmografía

Fuente: Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*.

Konga Roja (1943)

Producción: Producciones Raúl de Anda. Jefe de producción: Enrique L. Morfín. Dirección: Alejandro Galindo. Asistente: Luis Abadía. Argumento y adaptación: Alejandro Galindo. Fotografía: Víctor herrera. Música: Pedro Galindo. Dirección musical: Rosalío Ramírez. Canciones: Alberto Domínguez (“Eternamente”), Ary Barroso (“Brasil”), Ernesto Lecuona (“Babalú”), Pedro Galindo (“No te des lija”), Mario Álvarez (“Soy cubana”) y Rafael Hernández (“El Bongosero”). Sonido: B.J. Kroger. Escenografía: José Rodríguez Granada. Vestuario: Armando Valdés Peza y Cristina G. de Escobar. Edición: José W. Bustos. Reparto: Pedro Armendáriz, María Antonieta Pons, Toña la Negra, Carlos López Moctezuma, Tito Junco, Luis G. Barreiro, Clifford Carr, Guillermo Calles, Salvador Quiroz, Raúl Guerrero, Max Langer, Paco Astol, Hernán Vera, Leonor de Martorell, Alfredo Varela, Ignacio peón, Alfonso Jiménez Kilómetro y Jorge Arriaga, José I. Rocha, José L. Murillo, faquir Harris y en número musicales Son Clave de Oro y Wello Rivas (canta “El Bongosero”). Duración: 110 minutos. Fecha: Filmada a partir del 29 de marzo de 1943 en Tuxpan, Veracruz y en los Estudios Azteca. Estrenada el 1 de octubre de 1943 en el Cine Palacio Chino (una semana).

La reina del trópico (1945)

Producción: Raúl de Anda. Jefe de producción: Guillermo Alcayde. Dirección: Raúl de Anda. Fotografía: Domingo Carrillo. Música: Rosalío Ramírez. Canciones: Pedro Galindo. Letras Ernesto Cortázar. Sonido Eduardo Fernández. Escenografía: José Rodríguez Granada. Edición: Carlos Savage. Reparto: María

Antonieta Pons, Luis Aguilar, Carlos López Moctezuma, Emma Roldán, Fernando Soto Mantequilla, Arturo Soto Rangel, María Gentil Arcos, Luis G. Barreiro, Slavador Quiroz, Kiko Mendive. Duración: 100 minutos. Fecha: filmada a partir del 23 de julio de 1945 en los Estudios Azteca. Estrenada el 25 de octubre de 1946 en el Cine Insurgentes.

Salón México (1948)

Producción: CLASA Films Mundiales, Dirección: Emilio Fernández. Asistente de Dirección: Felipe Palomino. Producción: Salvador Elizondo. Guión: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno. Fotografía: Gabriel Figueroa. Escenografía: Jesús Bracho. Edición: Gloria Schoemann. Sonido: Rodolfo Solís y José de Pérez. Música: Antonio Díaz Conde. Canciones: "El caballo y la montura", "Sopa de pichón", "Meneito", danzones "Almendra", "Nereidas", "Juárez no debía morir" Reparto: Marga López, Miguel Inclán, Rodolfo Acosta, Roberto Cañedo, Mmí Derba, Carlos Múzquiz, Fanny Schiller, Estela Matute, Silvia Derbez, Maruja Griffell, Hernán Vera, Son Clave de Oro, Mulatas de Fuego. Duración 95 minutos. Fecha: 1948.

Angelitos Negros (1948)

Director: Joselito Rodríguez. Reparto: Pedro Infante, Emilia Guiú, Rita Montaner, Titina Romay, Chela Castro, Chimi Monterrey. Música: Raúl Lavista y Nacho García. Canciones: Angelitos negros (Manuel Álvarez Maciste y Andrés Eloy Blanco); Belén (Eliseo Grenet); Mi primer amor (Chucho Monge); Sus ojitos (Chucho Monge); Danza Sagrada. Apariciones musicales: Cuarteto América; Meride y Pastor (Bailarines). Fecha: 1948. Duración: 100 minutos. En 1970, se hizo una versión para televisión de la misma historia.

Calabacitas Tiernas (1948)

Producción: CLASA Films Mundiales. Dirección: Gilberto Martínez Solares. Productor: Salvador Elizondo. Productor ejecutivo: Jorge Elizondo. Guión: Eduardo Ugarte. Adaptación: Eduardo Ugarte y Gilberto Martínez Solares. Fotografía: Agustín Martínez Solares. Escenografía: Jesús Bracho. Edición: Jorge Bustos. Sonido: Rafael Ruiz Esparza y José Pérez. Música: Rosalío Ramírez y Federico Ruiz. Canciones: federico Ruiz ("Espejo del alma", "Gloria"), Emilio Renté ("Qué rumbón de conga", "Rumba callejera"), Gabriel Ruiz ("Ya no vuelvas"), Germán Valdés "Tin Tan" ("Hogar dulce hogar", "Canción del espejo") y otros. Reparto: Germán Valdés "Tin Tan", Rosita Quintana, Amalia Aguilar, Rosina Pagan, Nelly Montiel, Jorge Reyes, Gloria Alonso. Duración: 101 minutos.

Aventurera (1949)

Productor: Producciones Calderón, Pedro A. y Guillermo Calderón. Dirección: Alberto Gout. Argumento: Álvaro Custodio. Adaptación: Álvaro Custodio y Carlos Sampelayo. Fotografía: Alex Philips. Música: Antonio Díaz Conde. Arreglos musicales: Antonio Díaz Conde y Dámaso Pérez Prado. Sonido: Javier Mateos. Escenografía: Manuel Fontanals. Edición: Alfredo Rosas Priego. Coreografía: Julien de Meriche y Ninón Sevilla. Reparto: Ninón Sevilla, Tito Junco, Andrea Palma, Rubén Rojo, Miguel Inclán. Duración: 101 minutos. Fecha: 1949.

Una estrella y dos estrellados (1959)

Producción: Producciones Pereda, Ramón Pereda. Dirección: Gilberto Martínez Solares. Argumento: Gilberto Martínez Solares. Adaptación: Ramón Pereda y Gilberto Martínez Solares. Fotografía Agustín Martínez Solares. Música: Manuel Esperón. Sonido: Ernesto Caballero. Escenografía: Jorge Fernández. Edición: Alberto Valenzuela. Reparto: Germán Valdés "Tin Tan", María Antonieta Pons, Marcelo Chávez, Óscar Ortiz de Pinedo, Rosa Elena Durgel, Óscar Pulido, Dacia González, Carlos Robles Gil, intervenciones musicales de Olga Guillot y Mariachi Jalisco de pepe Villa. Duración: 80 minutos. Fecha: Filmada a partir del 11 de mayo de 1959 en los estudios San Ángel. Estrenada el 4 de agosto de 1960 en el Cine Olimpia (una semana).

Fuentes secundarias

Artículos:

Ballagas, Emilio. "Poesía negra liberada" en *Revista Universidad: mensual de cultura popular*, México, tomo IV, julio de 1937, p. 2.

Benítez Rojo, Antonio. "La cultura caribeña en Cuba: continuidad *versus* ruptura" en *Cuban Studies*, No. 14:1, 1984, pp. 1-15.

----- . "Power/Sugar/Literature: Toward a Reinterpretation of Cubanness" en *Cuban Studies*, No. 16, 1986, pp. 9-31.

Castro Muñiz, Miguel. "Micronotas fotográficas" en *Cuba 100 años de fotografía. Antología de la fotografía cubana, 1898-1998*, coords. Juan Manuel Díaz Burgos, Mario Díaz Leyva y Paco Salinas, Mestizo A.C., Fototeca de Cuba, 2000, p. 9-23.

Carpentier, Alejo. "La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe" en *Anales del Caribe*, No. 1, La Habana, Casa de las Américas, 1981, pp. 197-206.

Cueto, Emilio C. "A Short Guide to Old Cuban Prints" en *Cuban Studies*, No. 14:1, 1984, pp. 27- 42.

Domínguez, Jorge I. "Seeking Permission to Build a Nation: Cuban Nationalism and U.S. Response Under the First Machado Presidency" en *Cuban Studies*, No. 16, 1986, pp. 33-47.

Fajardo Estrada, Ramón. "Hacia México 1933" en *Del Caribe*, No. 20, 1993.

Ferrer, Ada. "Social Aspects of Cuban Nationalism: Race, Slavery and the Guerra Chiquita, 1879-1880" en *Cuban Studies*, No. 21, 1991, pp. 37-56.

Frederik, Laurie Aleen. "The Contestation of Cuba's Public Sphere in National Theatre and The Transformation from Teatro Bufo to Teatro Nuevo or What Happens when El Negrito, El Gallego and La Mulata Meets El Hombre Nuevo?", University of Chicago, Hewlett Foundation Working Papers Series, 1998, Ms.

García de León, "El mar de los encuentros" en *Anales del Caribe*, No. 12, La Habana, Casa de las Américas, 1992, pp. 43-57.

_____. "El Caribe afroandaluz : permanencias de una civilización popular" en *La Jornada Semanal*, No. 135, enero de 1992, pp.27-33.

_____. "Con la vida en un danzón: notas sobre el movimiento inquilinario de Veracruz en 1922" en *Actores sociales en un proceso de transformación: Veracruz en los años veinte*, coord. Manuel Reyna Muñoz, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1996, ilus., pp. 35-53.

García Díaz, Bernardo. "Danzón y son, de Cuba a Veracruz" en *México y el Caribe. Vínculos, intereses, región*. coord. Laura Muñoz, México, Instituto Mora, CONACYT, 2002, v. 2.

_____. "El legado de la migración cubana" en *Veracruz. Puerto de llegada*, México, H. Ayuntamiento de Veracruz, 2000, pp. 53-65.

_____. "La construcción del puerto" en *Veracruz. La elevación de un puerto*, México, Secretaría de Comunicaciones y Transportes (Fomento Cultural de Veracruz), 2002, pp. 91-106.

García Ezquerro, María del Carmen, "El '98 en La Habana. Sociedad y vida cotidiana" en *Revista de Indias*, Vol. LVIII, No. 212, 1998, pp. 85-99.

Gaytán, Leopoldo. "Préstamos e influencias musicales" en *El Búho. Suplemento cultural de Excélsior*, México, 29 de enero de 1995, p. 8.

_____. "Al son de los negros. La savia africana en América" en *Bembé*, No. 1, agosto de 1997, pp. 17-20.

_____. "Al son que pongas toco" en *El Búho. Suplemento cultural de Excélsior*, México, 23 de agosto de 1998, p. 5.

_____. "¡Cámara, acción! Se filman las rumberas" en *Bembé*, No. 5-6, diciembre-enero de 1998, p. 7.

_____. "Son o no son" en *Bembé*, No. 13, mayo-junio de 1999, pp. 20-21

_____. "La mata del son" en *Bembé*, No. 14, julio-agosto de 1999, p. 36.

González Echeverría, Roberto. "Literatura, baile y béisbol" en *La Jornada Semanal*, No. 3, México, 26 de marzo de 1995.

Guadarrama, Horacio. "Las fiestas de la modernización" en *Veracruz. La elevación de un puerto*, México, Secretaría de Comunicaciones y Transportes (Fomento Cultural de Veracruz), 2002, p. 47-62.

Guanche Pérez, Jesús. "Aspectos etnodemográficos de la inmigración hispánica en Cuba, 1899-1989" en *Simposio internacional: identidad nacional y cultural en las Antillas hispanoparlantes*, nota preliminar de Josef Opatrný, Praga, Universidad Carolina, 1990, pp. 79-98.

Juan, Adelaida de, "Hace cien años...", en *Anales del Caribe*, No. 6, La Habana, Casa de las Américas, 1986, pp. 131-148.

Juárez, Yolanda. "Algunas consideraciones sobre la influencia de las migraciones caribeñas en la cultura veracruzana" en *México y el Caribe. Vínculos, intereses, región*. coord. Laura Muñoz, México, Instituto Mora, CONACYT, 2002, v. 2.

Laforcade, Geoffroy de. "Desacralizing the Insular: Cuban History in Cross-Cultural and Trans-National Perspective", Illinois, Blackburn Cololege, Illinois Wesleyan Univesity, 2002, MS.

Le Riverend, Julio. "En torno a la historia del criollo y sus caracteres" en *Revista cubana de ciencias sociales*, No. 21, La Habana, 1989, pp. 159-169.

Lekis, Lisa. "The Dance as an Expression of Caribbean Folklore" en *The Caribbean, its culture*, ed. A. Curtis Wilgus, 1966, pp. 55-56.

León, Argeliers. "Continuidad cultural africana en América" en *Anales del Caribe*, No. 6, La Habana, Casa de las Américas, 1986.

_____. "Del sujeto al objeto de la creencia" en *Anales del Caribe*, Año V, No. 12, La Habana, Casa de las Américas, 1988, pp. 4-12.

López Moreno, Roberto. "En trono a una polémica sobre Pérez Prado y nuestra música popular" en *Cultura del Caribe: memoria del 20. Festival Internacional de Cultura del Caribe*, op. cit., p. 361-369.

Manzanilla Dorantes, Juan R. "El teatro: relación entre Cuba y Yucatán" en *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, No. 188, enero-febrero de 1994.

Melon, Alfred, "Sobre algunos antecedentes caribeños de la poesía "negra" de Nicolás Guillén" en *Anales del Caribe*, No. 12, La Habana, Casa de las Américas, 1992, pp. 169- 181.

Méndez Ródenas, Adriana. "Tropics of Deceit: Desire and the Double in Cuban Antislavery Narrative" en *Cuban Studies*, No. 28, 1999, pp. 84-99.

Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en Historia general de México, 4ª ed., México, El Colegio de México, 1994, vol. 2, p. 1416-1420.

Morrison, Karen Y., "Civilization and Citizenship through the Eyes of of Afro-Cuban Intellectuals during the First Constitutional Era, 1902-1940" en *Cuban Studies*, No. 30, 2000, pp. 76-99.

Muñoz, Fernando. "Un meneito na'ma" en *Somos, Las rumberas del cine mexicano*, Año 10, No. 188, 1 de noviembre de 1999, pp. 6-8.

Naranjo Orovio, Consuelo. "La vida cotidiana del inmigrante español en Cuba, 1920-1940" en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, México, Instituto Mora, no. 14, julio-agosto de 1989, pp. 68-90.

Novelo, Victoria. "Atisbando vidas de migrantes. Yucatecos y mexicanos en Cuba. Notas etnográficas", Ms.

Perez Jr., Louis A., "Aspects of Hegemony : Labor, State and Capital in Plattist Cuba" en *Cuban Studies*, No. 16, 1986, pp. 49-69.

Pérez Montfort, Ricardo. "El fandango veracruzano y las fiestas del Caribe hispanohablante" en *Anales del Caribe*, No. 12, La Habana, Casa de las Américas, 1992, pp. 59-71.

_____. "Historia, literatura y folklore, 1920-1940. El nacionalismo cultural de Rubén M. Campos, Fernando Ramírez de Aguilar e Higinio Vázquez Santa Ana" en *Cuicuilco*, Vol. 1, No. 2, México, septiembre-diciembre de 1994, pp. 87-103.

_____. "Lo "negro" en la formación del estereotipo jarocho durante los siglos XIX y XX" en *Cuicuilco. Revista de la escuela Nacional de Antropología e Historia*, Vol. 3, No. 8, septiembre-diciembre de 1996, p. 127-145.

_____. "Notas sobre el estereotipo de la Tehuana" en *Acervos*, No. 19, otoño del 2000, pp. 45-52.

_____. "Ecos del Caribe en la cultura popular y en la bohemia yucateca, 1890-1920" en *El Caribe: región, frontera y relaciones internacionales*, coords. Johanna von Grafenstein y Laura Muñoz, México, Instituto Mora, CONACYT, 2000, pp. 160-186.

Poyo, Gerald E. "The Anarchist Challenge to the Cuban Independence Movement, 1885-1890" en *Cuban Studies*, Vol. 15, No. 1, 1985, pp. 29-42.

Parvas, Natasha. "The Spectacle of the Nation: Mulata's Shows in the Land of Carnival", Washington, Paper prepared for delivery at the meeting of the Latin American Studies Association (LASA), September 6-8, 2001.

Quintero Rivera, Ángel G. "La danza puertorriqueña ¿blanquita o mulata, ¿populachera o señorial?" en *Del Caribe*, No. 30, 1999, pp. 40-50.

Reyes, Aurelio de los. "Panorama del cine mexicano. De 1930 a 1950, con un epílogo. (II parte)" en *Encuadre. Revista de cine*, No. 54, Caracas, Consejo Nacional de Cultura, 1995, p. 51-62.

Rojas, Rafael. "Del espíritu al cuerpo de la nación. Identidad y ciudadanía en la cultura política en Cuba" en *Estudios Sociológicos*, Vol. XV, No. 43, México, El Colegio de México, enero-abril de 1997.

Shaffer, Kirwin. "Cuba para todos: Anarchist Internacionalism and Cultural politics of Cuban Independence, 1898-1925" en *Cuban Studies*, No. 31, 2000, pp. 45-75.

Sims, Harold D. "Cuban Labor and the Communist Party, 1937-1958: An Interpretation" en *Cuban Studies*, Vol. 15, No. 1, 1985, pp. 43-58.

Stavenhagen, Rodolfo. "La cultura popular y la creación intelectual" en *La cultura popular*, comp. Adolfo Colombres, Ediciones Coyoacán, México, 1997 (Diálogo abierto).

Thomson, Charles Alexander. *The Cuban Revolution: Fall of Machado*, New York, Foreign Policy Association, 1935.

———. "The Cuban Revolution: Reform and Reaction" en *Foreign Policy Reports*, Vol. XI, No. 22, January 1, 1936, pp. 262-276.

Toumson, Roger. "L'exotisme: problématique de la représentation de l'autre et de l'ailleurs" en *Anales del Caribe*, No. 10, La Habana, Casa de las Américas, 1990, pp. 108-128.

Vega Suñol, José. "La colonización norteamericana en el territorio nororiental de Cuba, 1898-1933" en *Anales del Caribe*, No. 10, 1990, pp. 211-229.

Bibliografía

Acosta, Leonardo. *Del tambor al sintetizador*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.

Aurrecochea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros Cuentos. Historia de la historieta en México, 1874-1950*, México, CONACULTA, Museo Nacional de Culturas Populares, Grijalbo, 1988, vols. 1 y 3.

_____. *Puros Cuentos. Historia de la historieta en México, 1934-1950*, México, CONACULTA, Grijalbo, 1994, vol. 3.

Ayala, César J.. *American Sugar Kingdom: the Plantation Economy of the Spanish Caribbean, 1898-1934*. Chapel Hill, University of North Carolina, 1999.

Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, México, Grijalbo, 1993.

Benítez, José A. *Las Antillas: colonización, azúcar e imperialismo*. La Habana, Casa de las Américas, 1977.

Benítez Rojo, Antonio. *The Repeating Island. The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Tr. James Maraniss, Durham, London, Duke University Press, 1992.

Bethell, Leslie Ed. *Historia de América Latina. México, América Central y el Caribe, 1870-1930*. Trad. Jordi Beltrán y María Escudero Barcelona, Cambridge University Press, Editorial Crítica, 1992.

Blancarte, Roberto, comp. *Cultura e identidad nacional*. México, CONACULTA, FCE, 1994.

Blanco, José Joaquín, Gabriela Cano, Carlos Monsiváis, et. al. *Cuidado con el corazón: los usos amorosos en el México moderno*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995 (Serie Antropología).

Bobadilla, Leticia. *Asociaciones políticas en México y Revolución de Cuba, 1895-1898*. México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2001, ilus.

Bollème, Geneviève. *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo "popular"*. Trad. Rosa Cusminsky de Cendrero, Grijalbo/CONACULTA, México, 1986 (Los Noventa, 47).

Bueno, Salvador. *Medio siglo de literatura cubana (1902-1952)*. La Habana, Publicaciones de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1953.

_____. *Costumbristas cubanos del siglo XIX*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1958.

_____. *La crítica literaria cubana del siglo XIX*, La Habana, Letras Cubanas, 1979.

Cabrera Infante, Guillermo, *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

Calderón González, Jorge. *Nosotros, la música y el cine*. Prólogo de Helio Orovio, México, Universidad Veracruzana, 1997.

Carpentier, Alejo. *La ciudad de las columnas*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982.

_____. *El amor a la ciudad*. México, Alfaguara, 1996.

_____. *La música en Cuba*. México, FCE, 1972 (Colección Popular).

Carreño King, Tania. *El charro: estereotipo nacional a través del cine, 1920-1940*. Tesis de Licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1995.

Catasús Cervera, Sonia, et. al. *La inmigración a Cuba entre 1900 y 1950*. La Habana, Centro de Estudios Demográficos, Universidad de La Habana, 1975.

Cervera Andrade, Alejandro. *El teatro regional yucateco*. Mérida, Imprenta Guerra, 1947, fotos.

Cervera Espejo, Alberto. *Abriendo telones (ensayo en cinco actos, varios entremeses y algunos intermedios)*. Mérida, Gobierno del Estado de Yucatán, 1979.

Charadán López, Fernando. *La industria azucarera en Cuba*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1982.

Cisneros y Betancourt, Salvador. *Voto particular contra la Enmienda Platt*. La Habana, Comisión Nacional de la Academia de Ciencias, Instituto de Historia, 1963.

Código de defensa social, aprobado por el Consejo de Estado de la República de Cuba en sesión de 10 de febrero de 1936. La Habana, Jesús Montero, 1936.

Colombres, Adolfo Comp. *La cultura popular*. Ediciones Coyoacán, México, 1997 (Diálogo abierto).

Corbitt, Duvon C. *Inmigration in Cuba*. La Habana, s/ed., 1942.

Cuidado con el corazón: los usos amorosos en el México moderno. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995 (Serie Antropología).

Cultura del Caribe: memoria del 2o. Festival Internacional de Cultura del Caribe. Presentación Miguel Borge Martín, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, Programa Cultural de las Fronteras, Gobierno del Estado de Quintana Roo, 1990, ilus., plano.

Curtis Wilgus, A. Ed. *The Caribbean, its Culture*. Florida, University of Florida, 1955, mapa.

Dallal, Alberto. *La danza en México, tercera parte. La danza escénica popular, 1877-1930*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, fotos, ilus.

_____. *La danza en México, cuarta parte. El "dancing" mexicano*. 4ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, fotos, ilus.

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.

Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México, Era, 1998.

El problema de la nacionalización del trabajo en Cuba. La Habana, Asociación para la Defensa de los Derechos Ciudadanos, 1936, facsim., fotos.

Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. España, Planeta Agostini, 1994.

Entrevista al señor Enrique Herrera realizada por Beatriz Arroyo en su domicilio particular de la Ciudad de México, el día 11 de diciembre de 1975. México, Archivo de la Palabra, Proyecto de Historia Oral, Instituto Mora, 1975.

Entrevista a Gregorio Walerstein realizada por María Alva Pastor en la Ciudad de México, el día 17 de junio de 1975. México, Archivo de la Palabra, Proyecto de Historia Oral, Instituto Mora, 1976.

Entrevista a Ramón Pereda realizada por Ximena Sepúlveda en la Ciudad de México, el día 22 de septiembre de 1975. México, Archivo de la Palabra, Proyecto de Historia Oral, Instituto Mora, 1987.

Fabregat, Luis E. *Legislación social y del trabajo vigente en Cuba: anotada y concordada*. La Habana, J. Martín, 1927.

Fajardo Estrada, Ramón. *Rita Montaner. Testimonio de una época*, La Habana, Casa de las Américas, 1997, fotos, ilus.

Fermoselle, Rafael. *Política y color en Cuba: la guerrita de 1942*. Montevideo, Géminis, 1974, retrs., facsim., fotos.

Fernández Christlieb Pablo. *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde*. México, Anthropos, Colegio de Michoacán, 1994 (Autores, textos y temas de Psicología).

Fernández Retamar, Roberto. *La poesía contemporánea en Cuba, 1927-1953*. La Habana, Casa de las Américas, 1963.

Ferrer, Ada. *Insurgent Cuba: Race, Nation and Revolution, 1868-1898*. Chapel Hill, University of North Carolina, 1999, ilus., fotos, retr.

Flores y Escalante, Jesús. *Hey... Familia... Así llegó el danzón*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1987.

_____. *Imágenes del danzón. Iconografía del danzón en México*. México, Dirección General de Culturas Populares, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A.C., Archivo Histórico Testimonial, 1994.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost, 26ª edición, México, Siglo XXI, 1998.

Fuentes Solórzano, Fernando y Laura Rustrian Ramírez. *La cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo, 1946-1952*. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional Autónoma de México, ENEPcampus Aragón, 1985.

Galán, Natalio. *Cuba y sus sones*, Valencia, Pre-textos, 1983.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, CONACULTA, México, 1989 (Los noventa, 50).

García Hernández, Arturo. *No han matado a Tongolele*. México, La Jornada Ediciones, 1998, ilus. fotos.

García Montes, Jorge, et. al. *Historia del Partido Comunista de Cuba*, Florida, Ediciones Universal, 1970.

García Regueiro, Ovidio. *Cuba: raíces, frutos de una revolución. Consideración histórica de algunos aspectos socio-económicos cubanos*. Madrid, I.E.P.A.L, 1970.

García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México, Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura, CONACULTA, IMCINE, 1993, tomos 3-9, ilus.

Garriga, Silvana ed. *Mamá yo quiero saber. Entrevistas a músicos cubanos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1999.

Gaytán, Leopoldo. *El mambo de Pérez Prado y el cine mexicano (1948-1953)*. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1996.

González Freire, Natividad. *Teatro cubano contemporáneo*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1957.

González Navarro, Moisés. *Los extranjeros en México y los mexicanos en el extranjero, 1821-1970*. México, El Colegio de México, 1994, v. II.

González, Reynaldo. *Llorar es un placer*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.

Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. Trad. Juan José Utrilla, México, FCE, 1994.

Guerra y Sánchez, Ramiro. *Un cuarto de siglo de evolución cubana*. Prólogo de Pedro E. Betancourt, La Habana, Librería Cervantes de Ricardo Veloso, 1924, fotos.

_____. *Azúcar y población en las Antillas*. 2a ed., Madrid, Cultura, 1935.

_____. *et al. Historia de la nación*. La Habana, Cuba, Editorial Historia de la Nación Cubana, 1952, 10 v., ilus., lams.

----- . *La expansión territorial de los Estados Unidos: a expensas de España y de los países latinoamericanos*. La Habana, Cultural, 1935.

Guillén, Nicolás. *Prosa de prisa. 1929-1972*. Prólogo de Ángel Augier, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1975, t. I.

Hazard, Samuel. *Cuba a pluma y lápiz*, trad. Adrián del Valle, Habana, Cultural, S.A., 1928

Helg, Aline. *Our Rightful Share: the Afro-Cuban Struggle for Equality, 1886-1912*. Chapel Hill, University of North Carolina, 1995, ilus., mapas, facsim.

Henríquez Ureña, Max. *Panorama histórico de la literatura cubana*, Puerto Rico, Mirador, 1963.

Herrera Barreda, María del Socorro. *Inmigrantes hispanocubanos en México durante el Porfiriato*. Tesis de Doctorado en Historia, Madrid, Instituto Universitario Ortega y Gasset, Universidad Complutense de Madrid, 2000, cuadros.

Historia del movimiento obrero cubano, 1865-1958. 2 v., La Habana, Instituto de Historia del Movimiento Comunista y de la Revolución Socialista de Cuba, Editora Política, 1987.

Historia general de México. 4ª ed., México, El Colegio de México, 1994, vol. 2.

Ibarra, Jorge. *Un análisis psicosocial del cubano: 1898-1925*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1985.

Iglesias García, Fe. *Del ingenio al central*. Prólogo de Alejandro García Álvarez, San Juan, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.

Jenks, Leland Hamilton. *Nuestra colonia de Cuba*. Trad. Ignacio López Valencia, Madrid, M. Aguilar Editor, 1929.

Jiménez, Armando. *Cabarets de antes y de ahora en la Ciudad de México*. 7ª ed., México, Plaza y Valdés, 1994, fotos, ilus

_____. *Sitios de rompe y rasga de la Ciudad de México. Salones de baile, cabarets, billares y teatros*, México, Océano, 1998.

Juan, Adelaida de. *Caricatura de la República*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, ilus.

Katz Gaylor, Sylvia. *The Abrogation of the Platt Amendment: A Case Study in United States-Cuban Relations, with Special Emphasis on Public Opinion*. New York, Department of History, New York University, 1971.

Koval, B. *Movimiento obrero en América Latina*. Moscú, Progreso, 1985.

_____. *La cultura popular vista por las élites. (Antología de artículos publicados entre 1920 y 1952)*. Introducción y selección de Irene Vázquez Valle, UNAM, México, 1989.

Lazo, Raimundo. *Historia de la literatura cubana*. México, UNAM, 1974 (Textos universitarios).

Le Riverend, Julio. *La República*. 3ª ed., La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1971.

_____. *Historia Económica de Cuba*. La Habana, Cuba, Editorial Pueblo y Educación, 1981, retrs., fotos.

_____. *La Habana, espacio y vida*. España, Editorial MAPFRE, 1992.

Leal, Rine. *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia. (Historia del teatro cubano de 1868 a 1902)*. La Habana, Edit. Arte y Literatura, 1982.

_____. *Ley provisional de nacionalización del trabajo: cincuenta por ciento y su Reglamento*. La Habana, Cultural, 1933.

Leyes de la revolución: a partir del 12 de agosto de 1933. Anotadas, concordadas y con las modificaciones introducidas en las mismas por Francisco Boudet y Rosell, 6 v., La Habana, Gaceta de Tribunales, 1935.

Leymarie, Isabelle, *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*, Barcelona, Gallimard, 1997.

Linares, María Teresa. *Introducción a Cuba: la música popular*, La Habana, Instituto de Libro, 1970 (Cuadernos populares).

López Portillo, Felicitas Ed. *Movimiento obrero en América Latina*. México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

López Segre, Francisco. *Raíces históricas de la revolución cubana*. México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1985.

Mac Masters, Merry. *Recuerdos del son*. Prólogo Manuel Blanco, México, CONACULTA, 1995.

Machado y Ortega, Luis. *La Enmienda Platt estudio de su alcance e interpretación y doctrina sobre su aplicación*. Prólogo de Rafael Montoro, La Habana, El Siglo XX, 1922.

Mañón, Manuel. *Historia del teatro principal de México*. Prólogo de Juan Sánchez Azcona, Editorial Cultura, México, 1932.

María y Campos, Armando de. *Presencias de Teatro (Crónicas 1934-1936)*. México, Ediciones Botas, 1937.

Márquez Sterling, Manuel. *Proceso histórico de la enmienda Platt. 1897-1934*. Prólogo de René Lufriu, La Habana, El Siglo XX, 1941.

Martré, Gonzalo. *Rumberos de ayer: músicos cubanos en México, 1930-1950*, Veracruz, Instituto Veracruzano de la Cultura, 1997 (Colección Ciencia y Sociedad) fotos.

Mintz, Sidney Wilfred. *Dulzura y poder: el lugar del azúcar en la historia moderna*. Trad. de Laura Moles Fanjul, México, Siglo Veintiuno Editores, 1996.

Mirabal, Rogelio L.. *Panoramic and Monumental Map of Havana*. La Habana, Cuban Tourist Commission, 1953, 1 plano.

Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil. *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México, Ediciones El Milagro, IMCINE, 1994.

Moore, Robin D. *Nationalizing Blackness. Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1997.

Moreno Fraguas, Manuel. *El ingenio: el complejo económico social cubano del azúcar*. La Habana, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1964, ilus., retr., facsim., fotos.

_____. *La historia como arma y otros estudios sobre esclavos, ingenios y plantaciones*. Prólogo de Josep Fontana, Barcelona, España, Editorial Crítica, 1983.

Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. México, Alianza Editorial, CONACULTA, 1979, vol. 2.

Moyano Bazzani, Eduardo L. *La nueva frontera del azúcar: el ferrocarril y la economía cubana del siglo XIX*. Preámbulo de Francisco de Solano, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, mapas, planos.

Muñoz, Fernando. *El teatro regional de Yucatán*. México, Grupo Editorial Gaceta, 1987 (Colección Etnología).

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

Naranjo Orovio, Consuelo y Armando García González. *Racismo e inmigración en Cuba en el siglo XIX*. Prólogo de Josef Opatrný, Madrid, Doce Calles, Fundación de Investigaciones Marxistas, 1996.

Opatrný, Josef. *Antecedentes históricos de la formación de la nación cubana*. Trad. Antonin Vaculik, Praga, Universidad Carolina, 1986.

Órbita de Fernando Ortiz. Selección y prólogo de Julio Le Riverend, La Habana, Unión de Escritores y Artistas, 1973.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. Prólogo de Herminio Portell Vilá, introducción de Bronislaw Malinowski, La Habana, Jesús Montero, 1940, ilus., láms.

_____. *Ensayos etnográficos*. Selección de Miguel Barnet y Angel L. Fernández, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1984, ilus., retrs.

_____. *Etnia y Sociedad*. Selección, notas y prólogo de Isaac Barreal, La Habana, Edit. Ciencias Sociales, 1993 (Pensamiento cubano).

_____. *El pueblo cubano*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1997 (Pensamiento cubano).

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, versión en español de Bernardo Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Peredo Castro, Francisco. *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*. México, CONACULTA, IMCINE, 2000.

Pérez Jr., Louis A. *On becoming Cuban: Identity, Nationality and Culture*. Chapel Hill, University of North Carolina, 1999, ilus., mapas, fotos.

Pérez Montfort, Ricardo. *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. 2ª edición, México, CIESAS, CIDHEM, 2003, ilus.

_____. *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*. México, CIESAS, CIDHEM, 2000, ilus.

Pierre-Charles, Gérard. *Génesis de la revolución cubana*. México, Siglo Veintiuno, 1976.

Poupeye, Veerte. *Caribbean Art*. New York, Thames and Hudson, 1998.

Quintero Rivera, Ángel. *Salsa, sabor y control*, México, Siglo XXI, 1998.

Reyes, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México, 1896-1930, Vivir de sueños*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, cuadros, ilus., fotos., vol. I.

_____. *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Bajo el cielo de México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, vol. II.

Rivero Muñiz, José. *Bibliografía del teatro cubano*. Prólogo de Lilia Castro de Morales, La Habana, Publicaciones de la Biblioteca, 1957.

Robreño, Eduardo. *Historia del teatro popular cubano*. La Habana, Oficina del Historiador, 1961.

Rodríguez, Iraida. *Artículos de costumbres cubanos del siglo XIX*. Antología, La Habana, Arte y Literatura, 1974.

Roig de Leuchsenring, Emilio. *Los grandes movimientos políticos cubanos en la república, ingerencia, reacción, nacionalismo. Conferencia ofrecida en el Palacio Municipal de la Habana, el 31 de julio de 1940*. La Habana, Molina, 1943.

_____. *La lucha cubana por la República, contra la anexión y la Enmienda Platt, 1899-1902*. La Habana, Oficina del Historiador de la Ciudad de la Habana, 1952.

Rojas, Rafael. *La isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Florida, Ediciones Universal, 1998.

_____. *Un banquete canónico*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Rousseau Gonzáles, Isel Ed. *La Sociedad neocolonial cubana: corrientes ideológicas y partidos políticos*. La Habana, Ciencias Sociales, 1984.

Sandoval, José Enrique de. *Índice cronológico de la legislación social cubana: comentarios*. La Habana, Rambla Bouza, 1935.

Serna, Carlos E. Y Marcos T. Barros Ariza, *La Sonora Matancera. Más de 60 años de historia musical*, Colombia, Ediciones Fuentes, s/f (1990 c.), fotos.

Silva León, Arnaldo. *Cuba y el mercado internacional azucarero*. 2a ed., La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, Instituto Cubano del Libro, 1975.

Simposio internacional: identidad nacional y cultural en las Antillas hispanoparlantes. Nota preliminar de Josef Opatrný, Praga Universidad Carolina, 1990.

Su, Margo. *Alta frivolidad*. México, Cal y Arena, 1990.

Teatro Alhambra. Antología. Selección, prólogo y notas de Eduardo Robreño, Estudio de Álvaro López, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979.

Teatro cubano contemporáneo. Antología. Coord. Carlos Espinoza Domínguez, México, FCE, 1992.

Tellería, Evelio. *Los congresos obreros en Cuba*. La Habana, Cuba Ciencias Sociales, 1984.

Thomas, Hugh. *Cuba: the pursuit of freedom*, New York, Harper & Row, 1971, mapa, fotos

_____. *Historia contemporánea de Cuba: de Batista a nuestros días*. Barcelona, Grijalbo, 1982.

Tuñón, Julia. *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío*. México, Universidad de Guadalajara, UNAM, 1986, p. 28.

_____. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. México, El Colegio de México, IMCINE, 1998.

Valdés, Antonio José. *Historia de la isla de Cuba y en especial de La Habana*. La Habana, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1964.

Vega Alfaro, Eduardo de la. *Juan Orol*. México, Universidad de Guadalajara, 1987 (Colección Cineastas de México) fotos.

_____. *Alberto Gout*, México. Cineteca Nacional, 1988 (Serie Monografías, 3) fotos.

_____. *Raúl de Anda*. México, Universidad de Guadalajara, 1989 (Colección Cineastas de México, 4) fotos.

Vitier, Cintio. *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, Departamento Colección Cubana, 1968.

Yglesia Martínez, Teresita. *Cuba, primera república, segunda ocupación*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1976 (Nuestra historia).

Zanetti Lecuona, Óscar y Alejandro García Álvarez. *Caminos para el azúcar*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1987, ilus., mapas, diagrs.

Música

A ritmo del bárbaro. Más éxitos de Benny Moré. México, RCA-Víctor, 1950 (formato acetato). Colección particular de Medardo García y López..

Cuba es música. Colección. Investigación, selección y compilación de Alejandro Blanco-Uribe y Lidia Bécquer Águila, Fondos Sonoros de la Radio y la Televisión Cubana, Colombia, RTV Comercial, 1996 (formato en CD).

La Onda de la Alegría, 40-50 (transmitida por Radio Progreso). Investigación, selección y compilación de Sonia Pérez Cassola, Cuba, Fondos Sonoros del Instituto Cubano de Radio y Televisión, 1997 (formato en CD).

Video

Apuntes de música popular mexicana. La música tropical, 9 y 10, Guión y realización de Ricardo Pérez Montfort, Asistente de realización Francisco Montellano, Producción Liliana Herrera, Asistente Martha Ledesma, Foto Raúl Barajas, Investigación Elena Ortiz, Pedro Armendares, Eduardo Valenzuela, Francisco Montellano, Alberto Alazraki, Voz Alejandro Aura, 1989, Versión VHS.