

---

# *La rumbera en el cine mexicano*

Álvaro A. Fernández  
*Universidad de Guadalajara*



1. Ninón Sevilla en foto publicitaria

Por la recurrencia al crimen en la historia del cine —en general del arte y las industrias culturales—, es claro que cualquier cinematografía más o menos estable, en algún momento ha construido un imaginario que goza de una importante galería de criminales. Y ahí está la industria cinematográfica mexicana —cuya cima se ubica entre los años cuarenta y parte de los cincuenta— que colmó la pantalla de tipos autóctonos como las rumberas; personajes que son significativos y típicos<sup>1</sup> porque revelan en sus rasgos individuales los problemas generales de la época.

1. Y la tipicidad “es el resultado de una relación de goce entre el personaje y el lector, y es un reconocimiento (o una proyección) del personaje efectuado por el lector... Se debe establecer qué aspectos representados por el personaje estimulan al lector a considerarlo como ejemplo y a identificarse... con el mismo”. Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1997, p. 198.

2. Cfr. Nicole Rafter. *Shots in the mirror. Crime films and society*. Oxford: University Press, 2000.
3. Edgar Morin. *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.
4. Pierre Sorlin. *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México: FCE, 1985, p. 116.

De ahí el interés por reconstruir parte de ese imaginario criminal y rescatar en los tipos un patrón de ideas y sentimientos colectivos, un sistema de valores estéticos y morales, bajo el supuesto de que el cine criminal mexicano cuenta con un imaginario propio: a saber, un *star system*, convenciones y reglas narrativas e iconográficas, espacios y figuras tipo convertidas en autoridades criminológicas equipadas para la causa criminal y la solución de ella.<sup>2</sup>

De acuerdo con Edgar Morin, para esta empresa, la etnografía, la psicología, la sociología y la economía del *star system*, deben completarse o ilustrarse con una filmología;<sup>3</sup> pongo especial énfasis en la interdisciplina para la construcción de la estrella, sea al exterior y al interior de las películas, siempre ubicando aspectos que la hacen “reconocible”.

Hay que especificar que el efecto de reconocimiento —ese conjunto de saberes sobre un actor que anuncia lo que será su personaje—<sup>4</sup> implica el mecanismo de identificación y proyección, empatía y simpatía. Es un proceso de interpelación a los valores del espectador para ponerlo en escena a partir de un código moral definido.

Entonces develo a grandes rasgos: qué aspectos de la unión (personaje-actor) son significativos para crear la identificación o la proyección del espectador de mediados del siglo xx, cómo se construye esa estrella, dónde está el punto de goce y efecto de reconocimiento entre personaje-espectador, en qué aspectos revela los problemas generales de una época, y en general, cuál es el referente social del personaje.

### La rumbera, el tipo predilecto

Con la rumbera como tipo predilecto y la música afroantillana como *soundtrack* de la época, la actriz de talento del cine mexicano tendía a interpretar su propio personaje, es decir, se especializaba en función de su tipo de rumbera, anclado a la prostitución, al cabaret y al crimen.

Ahora bien, por la firme estructura del personaje tipo, puede pensarse que la rumbera-actriz es una estrella de repuesto. No hay nada más erróneo, pues aunque la industria del cine contó con el paso de efímeras diosas del arrabal, son sólo cinco constelaciones: la de Ninón Sevilla, la de Rosa Carmina, la de María Antonieta Pons, la de Amalia Aguilar y la de Meche Barba, la única mexicana. Todas proveedoras de un sello particular al panorama facial y corporal del cine prostibulario y “cabaretil”, a veces con marcado acento negro pero siempre en tono melodramático.

Por ser una extensión quintuplicada: cinco rostros, cuerpos, ritmos y capacidades histriónicas, vale la pena acudir a la estrella por separado, en este caso a Ninón Sevilla, para concebir las constantes y las variantes estilísticas que cada rumbera aporta a un mito erótico común.

### **Ninón Sevilla, el mito erótico de los bajos fondos**

Ninón Sevilla merece mención aparte en el imaginario del mundo criminal y erótico.<sup>5</sup> Sin lugar a dudas, la joven de origen cubano es la encarnación por antonomasia del personaje tipo que navega en el mar nocturno, peligroso, erótico y salvaje de las zonas prohibidas de la capital, de la conflictiva frontera norte del país y de uno que otro puerto. A pesar de figurar en poco más de veinticinco filmes, fue desde sus escasos veinte años la representación principal del melodrama “cabaretil”, cine que fija la mirada en la figura femenina.<sup>6</sup>

Su imagen, construida no sólo por cineastas y la aceptación del público, sino por ella misma, encarna los tipos con la bandera bicolor de víctima y victimaria, devorada y devoradora: la delincuencia útil –a la que refiere Foucault para los soplones, espías, prostitutas, etc.– en su vertiente de “perdida”, “pecadora”, “señora tentación”, “coqueta”, “sensualidad”, “víctima del

5. Entendido como la “atracción sexual que se propaga por todo el cuerpo humano, se fija especialmente sobre los rostros, las vestimentas, etc...; es también lo imaginario ‘místico’ que se esparce por toda la esfera de la sexualidad... el arraigo bestial o destructor de la sexualidad”. Edgar Morin, *op.cit.*, p. 32.

6. Para un desarrollo amplio de esta premisa, *cfr.* Fernando Fuente Solórzano y Laura Rustrian Ramírez. *La cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo*. Tesis de Licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva, UNAM, México, 1985.

pecado”, “mujer sacrificada” o simplemente “tentación”, como indican los títulos de sus películas.

Y aunque víctima del pecado que confiere su carne de cabaret, a diferencia de muchos personajes melodramáticos, los de Ninón gozan de una aguda inteligencia y de temperamento fuerte, presto para ambientes reversos a la vida cotidiana.

Entonces surge la pregunta obligada: ¿por qué, dentro de toda la constelación de estrellas de cabaret, destaca Ninón Sevilla? Un adelanto parcial y como base para abordar la respuesta, podríamos encontrarlo en la reflexión de Ayala Blanco:

Si somos justos debemos reconocer que Leticia Palma es más bella, Miroslava más exquisita, Meche Barba más pesadamente arrabalera... María Antonieta Pons más opulenta, Rosa Carmina más atractiva y Lilia Prado más Buñueleanamente cuzca.<sup>7</sup>

Tras este preámbulo el analista arguye que la respuesta está a la vez “en ella y en la calidad superior de algunas de sus películas”. Pero, como indicamos, no deja de ser una parcial respuesta. Si bien podemos constatar mayor calidad en sus filmes frente a otras de su calaña, sabemos que la responsabilidad recae en buena medida en los cineastas que construyeron su imagen en cada película (el grupo Calderón-Gout-Custodio-Philips). Entonces, ¿qué ofrece al público para alcanzar la cumbre de los mitos eróticos? Pronto, Ayala Blanco sugiere la otra parte de la respuesta: “nos ha hecho comprender que el erotismo se expresa por lo que la gente bien llama el mal gusto”.<sup>8</sup>

7. Jorge Ayala Blanco. *La aventura del cine mexicano*. México: UNAM, 1963, p. 153.

8. “Amour-erotisme et cinéma”, Paris, Le Terrain Vague, 1957. Citado por Jorge Ayala Blanco. *La aventura del cine mexicano*. México: UNAM, 1963, p. 155.



2. Ninón Sevilla en *Llévame en tus brazos*, dir. Julio Bracho, 1953.

Erotismo salvaje que con sólo un movimiento de cadera recoge la degradación de los bajos fondos. Mujer de vulgar sonrisa, de largas piernas –como zona de fijación erótica–, de músculos firmes y a la vez flexibles, un guiño de grandes ojos pícaros hasta el límite de la inocencia de la estética *camp*. En suma, un juego de sensualidad desbordante:

Todo se alza en Ninón –a decir de François Truffaut– (la frente, las pestañas, la nariz, el labio superior, la garganta, el tono con que se enfada)... desafíos oblicuos a la moral burguesa, a la cristiana, y a las demás.<sup>9</sup>

Para acercarnos a la comprensión de esta jerarquía repasemos su estela sideral: corre el año de 1942 y cuenta con cortos 16 años. Ya es bailarina en Cuba, su país natal, lo que le vale la invitación a visitar terreno mexicano. Debuta en 1946 en el Teatro Degollado, justo el año en que Miguel Alemán, el impulsor de la modernización mexicana, se sienta en la silla

9. *Ibid.*

10. Véase en David Ramón. *Las películas de Ninón Sevilla*. México: UNAM, 1989; Fernando Muñoz. *Las reinas del trópico*. México: Grupo Azabache, 1993; y el número especial de Lorena Ríos *et.al.* "Las rumberas del cine mexicano". *SOMOS*. México: año 10, núm. 189, 1 de noviembre, 1999.

11. Ramón, *op.cit.*, p. 23.

presidencial y la prostitución y vida nocturna de arrabal o de postín, goza de un dinamismo insólito.

En su debut, la rumbera impresiona con sus movimientos rítmicos al productor de cine Pedro Calderón (próximo romance) y llega el golpe de suerte.<sup>10</sup> Su carrera cinematográfica comienza con pasos firmes. Desde su primera incursión con *Carita de cielo*, en ese mismo año, ya se involucra, con su personaje de Lupe, en actos delictivos, así sea con un robo menor en un mercado.

Es hasta su tercera película, *Pecadora*, que los hermanos Calderón perciben en ella a una conveniente transgresora y le imponen un sello del que no podrá desligarse jamás. Con tal personaje, alegoría del pecado, la rumbera reafirmará el género predilecto de la industria cinematográfica de fines de los años cuarenta y las cuentas bancarias de los productores Calderón.

Aunque no funge como protagonista –pues encarna sólo una cabaretera secundaria de la frontera norte del país, amante y cómplice de un criminal padrote–, la fórmula de *Pecadora* moldeará el efecto de reconocimiento con los temas cruciales para el género: la música y el baile, el amor y el crimen, todo amalgamado por un tipo de erotización del crimen y la violencia.

David Ramón anota que desde entonces la rumbera se convierte en una mujer pública en varios sentidos, al ejercer la prostitución o, incluso más allá, al alcanzar la categoría de artista popular. De ahí habrá dos variantes dramáticas:

La salvación de la mujer al encontrar gracias a su posición de 'artista' al hombre que la redime o; por el contrario, una especie de total involución que hace que la mujer ni siquiera permanezca en el nivel de bailarina y llegue a la total degradación.<sup>11</sup>

Son las dos líneas que sigue Ninón por gracia de los productores Calderón empeñados en dar brillo a la

estrella. Así la invitan en 1948 al melodrama criminal *Revancha* bajo la dirección de Alberto Gout, exquisito arquitecto de la *femme fatale* de cabaret que explota, con la ayuda del esteta visual Alex Phillips, el signo fotogénico como metonimia del marco contextual. Con este impulso litúrgico, la naciente estrella comienza a gozar de ofertas de cineastas y a forjar los sueños de devotos admiradores.<sup>12</sup>

En *Revancha* se llama Rosa, la bella bailarina que en pleno sacrificio de hija vive con temor y vigilada por el dueño del cabaret, también contrabandista y cacique de una pequeña población costeña. Si bien este filme sólo rescata y fija las convenciones del género, la estrella en proceso de gestación ya deja una tupida estela.

Una vez formada la mancuerna con el director Alberto Gout, planta sus piernas perfectas –dirían algunos–<sup>13</sup> en la estratosfera del *star system*. Porque no sólo se habla de rostros, sino de presencias en una especie de cine erótico que son cuerpos; precisa David Ramón: “...y los camarógrafos del cine mexicano elegían partes muy concretas de esos cuerpos, que subrayan incluso hasta adjetivar y cosificar (las nalgas de Lilia Prado, las piernas de Ninón Sevilla, las caderas de María Antonieta Pons)”<sup>14</sup>

Pongamos énfasis en *Aventurera*, su siguiente y más rotundo éxito que representa el cambio social. Ahí se llamará Elena, otra víctima e inocente provinciana que termina en la calle y da rienda suelta a su pasividad: es engañada y vendida a una casa de citas de Ciudad Juárez, donde es obligada a la prostitución. Si al principio la caracteriza una nobleza que confiere la ciudad de provincia y sostiene ese valor incluso ya sometida al fango de su inmensa desdicha, pronto, con estilo propio, logra su transformación activa a una famosa bailarina depredadora, fría, valiente, calculadora, vengativa, rebelde y fuerte que pone en evidencia el lado débil de la masculinidad. Anota García Riera:

12 La actriz asegura: “Todos los directores quisieron trabajar conmigo. Todos me fueron a ver. Me ofrecieron muchas películas que no pude hacer porque era exclusiva de Producciones Calderón... También tuve la oportunidad para que me llevaran a Hollywood dos compañías, la MGM y la Columbia Pictures... Yo dije que no.” Muñoz, *op.cit.* p. 163.

13. “Extremidades que la llevarían a ganar un concurso en París, posicionándose por encima de las divas Marlene Dietrich y Ginger Rogers”. Ninón Sevilla en entrevista para Lorena Ríos *et.al.*, *op.cit.*

14. Ramón, *op.cit.*, pp. 13, 14.

15. Emilio García Riera. *Historia Documental del Cine Mexicano*. Tomo IV. México: UDG-CONACULTA-Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, IMCINE, 1992, p. 159.

Ninón, dejaba de ser un ‘juguete del destino’ para descubrir que ella misma podía jugar con el destino de los demás, una vez revelados los pies de barro de una sociedad que se complace en hacer prostitutas para llorar después por ellas.<sup>15</sup>

En esta cinta, la premisa del tema musical de Agustín Lara: “vende caro tu amor, aventurera...”, es tomada en cuenta y hace el contrapunto con los movimientos eróticos ahora convertidos en clásicos; movimientos que definen la futura iconografía cinematográfica, al insertar a la cabaretera en el escalafón prostibulario de modernidad y de *glamour*, un símbolo erótico perturbador y un fetiche hasta el momento restringido a espectadores de prostitutas sometidas por tradición al mundo de arrabal.



3. Ninón Sevilla en *Aventurera*, dir. Alberto Gout, 1949

Elena es un personaje tipo, parte aguas del melodrama criminal. Representa, a partir de una memorable secuencia, a la prostituta de postín que no sólo da cuenta del derecho a la plusvalía del cuerpo, sino de que la mujer de naturaleza negativa y vengativa hasta entonces destinada al castigo, puede llegar con todo y amoralidad, al glorioso *happy end*: una subversión moral y de las leyes del melodrama donde, más que identificación, evoca la proyección perversa del espectador. Concluye Ayala Blanco:

16. Ayala Blanco, *op.cit.*, p. 164; *cf.*: también Lilia Bertha Abarca Laredo. *La prostitución en la historia del cine mexicano (1931-1980)*. Tesis de Lic. en Periodismo y Comunicación, UNAM, México, 1986.

Aquí se rinde culto al estupro, al proxenitismo, a la venganza, a la delación, al sadismo, a la escatología, al fetichismo, a la sexualidad animal y al crimen sin castigo. Porque aquí se premia a los asesinos y el final feliz equivale a la inmoralidad abierta.<sup>16</sup>

Tras un año, vuelve en la cinta *Sensualidad* al modelo “chica mala” que sacudirá a la moralidad burguesa. Puede decirse que junto con el personaje de *Aventurera*, el de *Sensualidad* será una de las más logradas anti heroínas del cine de cabareteras al entrar los años cincuenta.

Ahora encarna a Aurora Ruiz, ladronzuela prostituta, bailarina sin escrúpulos, con un nivel económico y de educación bajo. Utiliza su belleza como arma principal. Es seductora y vengativa, la fórmula más peligrosa para un hombre, según el régimen patriarcal: simplemente un arma letal que amenaza todo lo preestablecido. Por venganza seduce a Alejandro Luque (Fernando Soler), un recto juez que la encarcela dos años por robo, pues encuentra en ella, según sus palabras, un síntoma de la degradación moral de la sociedad.

De cualquier manera, no se puede pasar por alto la escena y el inmortal momento donde Aurora, en tono desfachatado, pone en alto la iconografía erótica y muestra tras las rejas sus peligrosas piernas a todo el ministerio público. Estrictamente un atentado contra el sujeto social apegado a la ley de alianza y a la norma social.

El atentado va de la carne que muestra Aurora, a la palabra que toma: “Yo viví en un hospicio hasta que fui mujer” –hasta aquí la fábula, el personaje imaginario– “Al salir de ahí me miré en uno de esos espejos de cuerpo entero y me dije: ¡Aurora, estas muy bien de piernas! Compruébelo señor Juez”. Tras la mirada atónita, viene la risa antisolemne de los presentes y la reprobación del ministro. “Con estas piernas, me dije, tiene que dedicarse a algo. Y por eso fue que aprendí a bailar, luego trabajé en aquél cabaret, ¡con mucho éxito!...”



4. Domingo y Fernando Soler en *Sensualidad*, dir. Alberto Gout, 1950.



5. Ninón Sevilla, en *Sensualidad*, dir. Alberto Gout, 1950.

17. Anotemos que en el curso del proceso estelar del modelo hollywoodense “tres órbitas planetarias” proceden en la nueva belleza: *pin-up*, *starlet* y la estrella. Una *pin-up* es la joven bella, “sin nombre” que expone sus pechos cubiertos, caderas, rostro, que posa para fotografías publicables en el mundo del espectáculo, “su belleza produce ventas”, es pública como la estrella pero desconocida como cualquiera; por su parte, la *starlet* “impone su nombre”, es casi estrella, la transición entre la *pin-up* y la estrella; al respecto *cf.*: Morin, *op.cit.*

El testimonio es significativo, pues difumina lo imaginario de Aurora y lo real de Ninón Sevilla, más pareciera tomado de una reflexión adolescente de Enné Emilia Pérez, su nombre de pila, cuando aún no figuraba ni como *pin-up* ni como *starlet*.<sup>17</sup>

Con tal estigma del personaje tipo, “el Indio” Fernández la dirige en su obra de proyección internacional. *Víctimas del pecado* es una historia de cárcel y libertad, de maternidad y prostitución (doble sacrificio, ¿cuál se goza y cuál se sufre?). En ésta, Ninón interpreta a Violeta (un tipo heredado de *Salón México*), víctima y asesina por justicia. Para salvarse del pecado de negar la maternidad: “nosotras no tenemos derecho a tener hijos” —dice—, logra el traslado de rol: de rumbera a madre postiza alcanzando esa sustancia de identificación con el público al salvar a un niño de ser sepultado por el carretón de la basura, en una escena ya de culto popular donde pretende demostrar “que la

maternidad es más una actitud que un hecho biológico”.<sup>18</sup>

Amén de su maternidad negada y redimida, en variedad de filmes da continuidad a su mito erótico a costa de ejercer el baile de cabaret, el crimen y la prostitución como delincuencia útil. Simplemente recordemos: *No niego mi pasado*, chantajista y chantajeada; *Mujeres sacrificadas*, autodefinida como criminal por una perturbación mental; o *Aventura en Río*, bailarina amnésica inmiscuida en crímenes y nuevamente en la negación de la maternidad.

El personaje tipo la persigue en películas subsecuentes. Tras ausentarse para experimentar lo que siempre mantuvo en vilo, la vida familiar, regresa al cine con poca frecuencia (una ocasión en los setenta, y cinco en los ochenta), cuando gana en 1981 un Ariel por su interpretación en *Noches de carnaval*. Se retira en 1989 tras actuar en *Jóvenes delincuentes* y participa hasta la fecha como personaje periférico en casi una decena de telenovelas.

Ninón ha sido aclamada en México, pero también en España, Argentina, Uruguay, Chile, Colombia, Venezuela, Panamá, entre otros países latinos; ya en Brasil su arribo era motivo de primera plana; en Francia fascinó a la crítica, fue invitada al Festival de Cine de Marsella en los años ochenta y ovacionada por el público a gritos de “¡Sevillé, Sevillé!”; también Japón o Israel harían retrospectivas de sus películas. Como ejemplo queda el homenaje de 1992 en Tel Aviv donde sus cintas *Señora tentación*, *Sensualidad*, *Aventurera*, *Mulata* y *Víctimas del pecado*, fueron dobladas al yiddish. También críticos neoyorquinos la insertan acompañada de Theda Bara, Joan Crawford y Bette Davis, en ciclos de cine dedicados a las grandes “malas” de la escena mundial.<sup>19</sup> Así continúa más allá de la realidad de su época en el mundo imaginario forjando sueños nostálgicos por la graciosa, atractiva e inusual vulgaridad de su carne trémula.

18 Julia Tuñón. *El rostro de un mito: personajes femeninos en las películas del Indio Fernández*. México: CONACULTA, IMCINE, 2000, p. 149

19. Cfr. Waldemar Verdugo Fuentes. *Ninón Sevilla*. Tomado de [waldemar.tripod.com/entrevistagentedecinelid5.html](http://waldemar.tripod.com/entrevistagentedecinelid5.html), página caducada el 4 de mayo de 2005; y el artículo “Las rumberas del cine mexicano”. *SOMOS*. México: Televisa, año 10, núm. 189, 1 de noviembre de 1999.

20. Muñoz, *op.cit.* p. 14.

Ya como corolario, digamos que Ninón Sevilla nos ofrece un acercamiento a la comprensión de la sociedad de la época, pues “pertenece a esta conceptualización de lo femenino, que lo popular urbano asoció con la idea de lo ‘tropical’”, el crimen y la delincuencia útil, y fue convertida a objeto de culto que trasciende en la cosmogonía cinematográfica.<sup>20</sup>

Ninón es la sinécdoque de una mitología que funciona para el equilibrio de una sociedad misógina, machista y sexista en extremo. Representa a la mujer moderna como metáfora del atentado al orden patriarcal y a la ideología burguesa. Por tanto, las narraciones debían reordenar la crisis que suponía la reestructuración de roles. A excepción de *Aventurera*, caso insólito, el desafío permitido iba de la trasgresión de la ley de alianza, de descendencia y del contrato social, al sermón moralizante en el castigo.

Por eso la mujer debía sufrir, ser golpeada, negar su maternidad como escarmiento; para finalmente cobrar significado en función de la figura masculina, porque sobre todo –como dice el criminal Rizos en *Sensualidad*– deben darse cuenta de que “una mujer vale por el hombre con quien anda”.



6. Miguel Inclán y Ninón Sevilla en *Aventurera*, dir. Alberto Gout, 1949.