

EL CINE DE RUMBERAS Y FICHERAS: DOS CARAS ALTERNATIVAS DE UNA MISMA MONEDA

Rumberas and Ficheras Cinema: Two Alternative Sides of the Same Coin

Dra. Silvana FLORES
Investigadora. Universidad de Buenos Aires, Argentina
E-mail: silvana.n.flores@hotmail.com
 <https://orcid.org/0000-0003-0991-029X>

Fecha de recepción del artículo: 10/01/2020
Fecha de aceptación definitiva: 18/02/2020

RESUMEN

A través de este artículo, estableceremos un estudio comparado sobre las figuras de las rumberas y las ficheras, en el contexto de los correspondientes films en los que fueron protagonistas, para dar a entender las diferencias y continuidades que estos personajes han ofrecido al cine mexicano a lo largo de las décadas. Para ello también analizaremos cómo funcionan los rasgos genéricos de ambas vertientes en dos películas prototípicas de aquellas épocas, *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1951) y *Bellas de noche (Las ficheras)* (Miguel M. Delgado, 1975), realizadas bajo la égida de la familia de productores Calderón. De ese modo, evidenciaremos que más allá de las distancias existentes entre ambas clases de films existe un eje que atraviesa la historia del cine mexicano en pos de la descripción de los espacios escabrosos del arrabal y el cabaret, en donde la estigmatización aleccionadora va cediendo lugar progresivamente a una mirada más naturalizada y superficial sobre los tópicos en ellas desplegados.

Palabras clave: rumberas; ficheras; México; cine; transnacionalidad.

ABSTRACT

In this article, we will establish a comparative study of the figures of the rumberas and ficheras in the context of the films starred by them, in order to observe the differences and continuities they offered to Mexican cinema through decades. We will also analyze how the genre features of both variants works in two prototype films of those years, *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1951) and *Bellas de noche (Las ficheras)* (Miguel M. Delgado, 1975), made under the sponsorship of the family of producers Calderón. In that way, we will show that although there are distances between both types of films, there is also an-axis that goes through the history of Mexican cinema, describing the rugged spaces of the arrabal and the cabaret, where the instructing stigmatization gradually gives way to a more naturalized and superficial look on the topics developed on them.

Key words: rumberas; ficheras; Mexico; cinema; transnationality

1. Introducción

Revisando el cine mexicano, encontramos una serie de personajes que siguen una tradición a lo largo de las décadas en torno al mundo del arte y la vida nocturna. Uno de ellos es el artista bohemio, que encuentra su mayor representación en la figura de Agustín Lara, emulado a su vez a través de personajes de ficción que buscan posicionarse como compositores en el mercado de la música, transitando clubes nocturnos. Estos personajes, de perfil romántico, tanto por su poesía como por sus enredos sentimentales, están conectados con uno de los lineamientos narrativos más destacados en la tradición cinematográfica mexicana, el melodrama, con personajes como el de la prostituta, que adquiere diferentes nombres conforme a las vertientes fílmicas en las que ha aparecido: nos referimos a la cabaretera, la bailarina de centros nocturnos o la fichera. Desde el período silente, con el lanzamiento de la primera versión cinematográfica de *Santa* (Luis G. Peredo, 1918), pasando por su *remake* sonora de 1932, dirigida por Antonio Moreno, y teniendo su momento de asentamiento con el estreno de *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), el melodrama trajo a la luz del cine mexicano espacios y personajes vinculados al arrabal, los bajos fondos y sus correspondientes figuras marginadas.

A partir de allí (finales de la década del treinta y principios de los cuarenta), e impulsada desde Cuba (país al que el cine mexicano se asociará continuamente, demostrando una tendencia al intercambio transnacional), emerge la figura de la rumbera, que ingresa al cabaret desde una urbe moderna plagada de delincuencia y actos de explotación sexual, para transformar a jóvenes inocentes como sus antecesoras Santa y Rosario¹ en sensuales bailarinas (un eufemismo respecto al ejercicio de la prostitución, aludido más o menos ligeramente en los films) o en eventuales ficheras, refiriéndonos con estas últimas a las mujeres que bailan con los clientes del cabaret a cambio de la entrega de fichas que le asegurarán su sustento. En los años setenta, por su parte, esta tradición continuaría de modos más explícitos, con lo que se conoció como el cine de ficheras, donde esta profesión deja de ser una alusión para convertirse en una evidencia de las prácticas sexuales que el cine clásico mantenía libradas a la imaginación.

Con este artículo, estudiaremos comparativamente las figuras de la rumbera y la fichera para dar a entender las diferencias y continuidades que estos personajes han ofrecido al cine mexicano a lo largo del tiempo. Para ello también analizaremos cómo funcionan los rasgos genéricos de ambas vertientes en dos películas prototípicas de aquellas épocas, *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1951) y *Bellas de noche (Las ficheras)* (Miguel M. Delgado, 1975), realizadas bajo la égida de la familia de productores Calderón². Evidenciaremos que más allá de las distancias existentes entre ambas clases de films existe un eje que atraviesa la historia del cine mexicano en pos de la descripción de los espacios escabrosos del arrabal y el cabaret, en donde la estigmatización aleccionadora va cediendo lugar progresivamente a una mirada más naturalizada y superficial sobre los tópicos en ellas desplegados.

1. Nos referimos a las protagonistas de los mencionados films *Santa* y *La mujer del puerto*.

2. *Víctimas del pecado* fue lanzada por Producciones Calderón, bajo la firma de Pedro y Guillermo Calderón, mientras que *Bellas de noche (Las ficheras)* fue producida por Guillermo Calderón a través de su empresa Cinematográfica Calderón.

2. Entre bailes, clientes y rufianes: las figuras de la rumbera y la fichera

Envueltas en tramas donde el crimen organizado, la clandestinidad, la fatalidad moral y amorosa y el determinismo signan sus existencias, las rumberas y las ficheras tienen tanto similitudes como divergencias en sus caracterizaciones. Las primeras se constituyen en base a una alusión a lo musical y a su extranjería, ya que su nombre se asocia a un género musical, la rumba, que tiene su origen en Cuba. Precisamente la primera rumbera que nos ha dado el cine, María Antonieta Pons, provino de aquel país, impulsada por un film de esa nacionalidad que resultó ser la puerta que abriera las relaciones entre Cuba y México: *Siboney* (Juan Orol, 1938), y alentaría en pocos años la introducción de este género en el país norteamericano³. La celebridad de la rumbera está asociada a la emergencia, en un México en proceso de modernización, de un tipo de configuración que Cabañas Osorio condensa bajo el rótulo de «mujer nocturna» (2014, p. 13). Según el autor, estos personajes aluden a la prostitución en torno a los cambios sociales acaecidos desde principios del siglo XX hasta consolidarse en la década del treinta, donde el rol de la mujer que accede a dicho oficio empieza a ser representado por el cine de una manera frecuente, en particular con el estreno de la *Santa* sonora, que vendría a iniciar una significación de las mujeres como «símbolos sociales e históricos» (2014, p. 17), lo cual explicaría su constante inserción en la cinematografía.

En el caso de las ficheras, también forman parte del ambiente del cabaret, aludiendo su nombre a las fichas que estas mujeres recibían por bailar y beber con los clientes. Aunque su actividad no es ligada directamente a la prostitución, incluía la posibilidad de ofrecer servicios sexuales a propia voluntad, tal como expresa Carmen, la protagonista de *Bellas de noche (Las ficheras)*, el film iniciador de este subgénero que más adelante analizaremos. Por otra parte, aunque las ficheras no tienen un trasfondo transnacional tan marcado como el de sus antecesoras, sin embargo, muchas de las *vedettes* que desfilaron por aquellas producciones portaban consigo el factor de la extranjería, como ocurría con Sasha Montenegro, italiana de origen yugoslavo, con Angélica Chain, proveniente de una familia libanesa, y con Lyn May, que deslumbró con sus característicos rasgos chinos. Podemos preguntarnos, junto a González Manrique y Gómez-Ullate García de León (2013), si la recurrencia de lo foráneo en las rumberas y ficheras del cine no es una especie de resguardo a la reputación de la mujer mexicana, identificada con el pudor y la castidad, reservando al exotismo de la extranjería el rol de transgresión que estas películas pretendieron mostrar.

Entre otras similitudes de ambos personajes existen dos aspectos claramente evidenciados: por un lado, el cabaret como lugar de ambientación de sus correspondientes accionares y espacio central del desarrollo de la trama⁴, y por el otro, la representación de la rumbera y la fichera como objetos sexuales tanto para los clientes del

3. Junto a Pons, otras célebres rumberas cubanas fueron Amalia Aguilar, Rosa Carmina y Ninón Sevilla, siendo Meche Barba la principal rumbera de nacionalidad mexicana. Debemos mencionar también a Yolanda Montes, más reconocida como Tongolele, actriz y bailarina estadounidense que se constituyó en una de las principales *vedettes* del cine mexicano, y a Mapy Cortés, portorriqueña que desarrolló su carrera en México.

4. En palabras de Rafael Aviña, el cabaret del cine de rumberas es «una suerte de atmosférico y ruidoso personaje abstracto, testigo de toda clase de épicas cotidianas del arrabal» (2004, p. 172).

cabaret como para los espectadores que presencian el film. Sin embargo, el cine de ficheras desligó a sus personajes del sino exclusivamente trágico que acompañaba a las rumberas, e incluso puede vislumbrarse en ellas la capacidad de confrontar a los hombres con su doble moral (Lemus Martínez, 2015).

Por tanto, aunque cercanas en su origen y acciones, la rumbera y la fichera no tienen exactamente el mismo perfil. Si bien las segundas pasaron a ser célebres a partir de la década del setenta, recalamos que no fue esta su primera aparición, ya que las rumberas, en gran cantidad de ocasiones, ejercen también esta actividad en los correspondientes films. La diferencia entre las ficheras-rumberas de los cuarenta y cincuenta y las ficheras de los setenta y ochenta estriba principalmente en que estas últimas no acompañan generalmente sus interpretaciones con números musicales (aunque encontramos en las interpretaciones de Lyn May una excepción), mientras que las primeras no suelen estar exentas del factor musical (hallamos también una salvedad en los personajes de María y Mercedes de los films *Pecadora* -José Díaz Morales, 1947 -y *Salón México*- Emilio Fernández, 1949), respectivamente).

Estos personajes pertenecen a dos de los géneros más productivos del cine mexicano, asociados en parte al melodrama y al musical, y en el caso de las ficheras a géneros más tardíos como las comedias sexuales o *sexycomedias*. Además, el cine de rumberas y el de ficheras coinciden en su participación en procesos cinematográficos vinculados al gusto popular, y debieron sortear prejuicios tanto sociales como culturales, al mismo tiempo que se constituyeron, con el correr de los años, en objetos de veneración por determinados tipos de espectadores. El cine de rumberas tuvo también su difusión en Europa, donde fue celebrado por los críticos de la Nouvelle Vague, aunque en realidad estos elogios, entre los que se destacan los dichos de François Truffaut sobre Ninón Sevilla⁵ están más asociados a la fascinación por las rumberas que al cine donde ellas hicieron su aparición.

En el caso de las ficheras, aunque no ha sido un cine respetado por los analistas en base a la baja calidad narrativa y estética de las que se las ha tildado siempre⁶, las relecturas positivas se basan en los números de taquilla que estas películas supieron conseguir para extender la producción nacional, y recientemente a través de cierta mística alentada por el estreno de documentales sobre el tema, como *Bellas de noche* (María José Cuevas, 2016), que rescata las figuras sexagenarias de las célebres *vedettes*

5. En 1954, Truffaut escribió en la revista *Cabieurs du cinéma* bajo el seudónimo de Robert Lacheney una descripción de Sevilla, a la que define como una actriz de mirada inflamada y boca ardiente: «todo es realzado en Ninón (su frente, sus pestañas, su nariz, su labio superior, su garganta, su voz» (en King, 2004, p. 475), añadiendo que su figura representa un desafío a los patrones burgueses.

6. Entre los críticos contemporáneos a este fenómeno que hicieron notar su descontento se encuentra Emilio García Riera, quien redujo al film iniciador de este subgénero a los siguientes términos: «... *Bellas de noche* aprovecha el alojamiento de la censura para operar un traslado: el de los tópicos del viejo cine arrabalero -comedia o melodrama- a los terrenos de una semi pornografía o pornografía 'blanda' que puede permitirse desnudos femeninos y 'palabrotas'» (1995, p. 87). Respecto al cine de ficheras en general, Moisés Viñas haría comentarios en un tono similar, diciendo que fue un «ejemplo destacado de retroceso, en la que la antigua gracia de las rumberas se substituía por simple desnudismo adosado con chistes sin más humor que su doble sentido o su procacidad...» (1987, p. 245). Así, con el cine de ficheras podemos encontrar, tal como establece Ernesto Román Pérez (2003), opiniones adversas de la crítica durante muchos años, hasta la posterior reivindicación de directores como Alberto Gout o Fernando Méndez.

del cine de ficheras y de las *sexycomedias*. Es por eso que los dos subgéneros aquí analizados irrumpen en sus diferentes épocas en los debates entre la cultura popular y la erudita, entre la emergencia de los nuevos cines en América Latina, más reflexivos y tendientes a ejercer una concientización social (de los cuales México supo dar a conocer su propia vertiente en los años setenta),⁷ y la aparición de películas volcadas al gusto popular y que alentaron a su vez un crecimiento en la producción en una industria que estaba sufriendo una notoria crisis,⁸ debate del cual la propia historiografía sobre cine mexicano no ha podido aun desprenderse de prejuicios.

En relación con las referencias del siempre omnipresente Hollywood, estos films supieron explotar factores nacionales y regionales que permitieron en parte desligarles de la tendencia de los cines latinoamericanos a la imitación de patrones industriales y estéticos foráneos. De ese modo, ofrecieron la particularidad de introducir la ambigüedad en las configuraciones de los personajes, en particular en el cine de rumberas, desplegado en una época donde la censura y los modelos narrativos imperantes obligaban a establecer una diferenciación tajante entre lo bueno y lo malo, e inculcarlo a través de la elaboración de los roles de sus protagonistas. Por su parte, con las ficheras, el dilema moral no fue un eje de abordaje tan importante, debido al aligeramiento de los requisitos de la censura.

El cine de rumberas comenzó tras los primeros atisbos de la industrialización del cine mexicano, que se dio precisamente con la inserción de la versión sonora de *Santa*, considerada como una especie de «piedra inaugural de la industria del cine mexicano» (García Riera, 1992, p. 47).⁹ Luego de que las comedias rancheras, que apuntalaron a dicha cinematografía con su música y sus espacios campestres idealizados, empezaban a agotar sus posibilidades de explotación, México buscó aferrarse a otra de sus vertientes de éxito, las historias melodramáticas, uniendo la musicalidad con relatos fundacionales de tragedias ineludibles y descensos morales, en donde la heroína no representa los valores burgueses ni el idilio campestre de las comedias rancheras sino que es una víctima de las circunstancias.¹⁰ Es en la ruptura de dichos valores que el público se identifica con ella desde un lugar de aleccionamiento y aprendizaje. De ese modo, la década del cuarenta revivió la tradición iniciada por *Santa* sumando dichos ingredientes para lanzar exitosos films donde el protagonismo

7. En simultáneo, una serie de títulos más volcados a lo que comúnmente se alude como cine de autor surgieron en contradicción con estas producciones de corte popular, como *Canoa* (Felipe Cazals, 1975), *La pasión según Berenice* (Jaime Humberto Hermsillo, 1975) y *Cascabel* (Raúl Araiza, 1975).

8. De acuerdo con las estimaciones de García y Coria (1997), en 1975 se estrenaron 54 producciones mexicanas, más 10 coproducciones. Para el año siguiente, posteriormente al estreno de *Bellas de noche (Las ficheras)*, el número ascendió a 72 películas mexicanas y 8 en coproducción. Con un notorio descenso en 1978, la producción volvería a crecer en los dos últimos años de la década, con 65 películas, más 12 en coproducción en 1978 y 85 films mexicanos junto a 16 cofinanciados con otros países durante 1979.

9. Eso no significa que la industria mexicana se consolidó para aquel entonces, ya que como establecen Peredo Castro y Dávalos Orozco (2016) el cine de aquel país seguiría siendo artesanal y con pocas personalidades de renombre, entre los que destacan a Fernando de Fuentes y Arcady Boytler. La difusión de las comedias rancheras, ya promediando los años treinta, sería el factor de mayor detonación para aquel desarrollo industrial.

10. Respecto al melodrama mexicano, Carlos Monsiváis reconoce tres vertientes, que fueron notorias en la década del cuarenta: «el populismo de barriada, el género de las cabareteras y el género del amor familiar en peligro» (2001, p. 169).

ya no estaba en la alegre ruralidad de la Revolución y sus charros, sino en el arrabal y el cabaret, con sus proxenetas y prostitutas.

Más ingredientes garantizarían el éxito: la presencia de bailarinas y actrices, mayormente caribeñas, añadieron el atractivo de la sensualidad a través de sus danzas, ingrediente que se asimila a la tendencia implantada desde Hollywood de incorporar «imágenes erotizadas» aprovechando el imaginario africano y latinoamericano (Stam y Shohat, 2002, p. 173); por otro lado, la aparición de afamados músicos y cantantes que retroalimentarían tanto a la industria cinematográfica como a la discográfica. Esto último implicó que dichas películas estuvieran insertas dentro de la tendencia mundial de incorporar en el ya establecido cine sonoro el atractivo de la música, como sucediera con el tango en Argentina o la samba en Brasil. Eso alentaría no solamente un impulso transnacional sino también las ventajas de la intermedialidad para el fortalecimiento de las diferentes industrias vinculadas al entretenimiento.

Así como las películas de rumberas surgieron en un período favorecido para el cine mexicano, en plena guerra y postguerra, cuando Estados Unidos abrió a México los mercados hispanos, las de ficheras también aparecieron en una época muy particular, marcada esta vez por la crisis industrial, pero al mismo tiempo con un esfuerzo de proteccionismo de la producción nacional frente a la extranjera¹¹. A ello sumamos un peculiar aislamiento respecto a la renovación incorporada hasta entonces por el Nuevo Cine Latinoamericano, a pesar de tener algunos cineastas y películas que se asimilaron a dicho frente de integración regional pero que no han podido trascender en su tiempo a nivel continental¹².

Podríamos decir entonces que las rumberas caracterizaron al cine mexicano en su momento de expansión,¹³ mientras que las ficheras ingresaron al ámbito cinematográfico cuando las fórmulas industriales ya habían sido desgastadas, y en particular, con la aparición de la ola de modernización que se extendió en todo el mundo. Esta implicó la inclusión de estructuras de producción independiente, la experimentación estilística y su consecuente transformación de los patrones narrativos, más una intencionalidad de volcar las temáticas a cuestiones sociales. A ello sumamos un tono más reflexivo y menos tendiente al entretenimiento masivo, que contrastaría fuertemente con las producciones que aquí estamos estudiando.

Por otra parte, las ficheras emergieron en una etapa de fuerte participación estatal en la cinematografía mexicana, hecho que ya estaba asomándose en el panorama desde la década del cuarenta, con la creación del Banco Nacional Cinematográfico, pero que se fortalecería en los años setenta con una mayoría de producción financiada estatalmente. Esta situación fue en perjuicio de los inversores privados, aunque produc-

11. Aquí exponemos algunas de las explicaciones dadas por Isaac León Frías acerca de la menor repercusión de la cinematografía mexicana, que fue compartida también con Argentina: «... desgaste de los géneros [...] por repetición banalizada de temas y motivos, muerte o decaimiento de las figuras dominantes de la actuación y de la dirección, estructuras técnicas y administrativas muy cerradas y burocratizadas, con escasa apertura a los cambios y a las potenciales novedades. Pero el factor capital está en la incorporación y gradual crecimiento del medio televisivo ...» (2013, p.50).

12. Nos referimos a películas como *El grito* (Leobardo López Arretche, 1968) o *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1973), que funcionan, como venimos diciendo, como ejemplos de la existencia de nuevos cineastas mexicanos con un compromiso con las circunstancias histórico-sociales.

13. El tiempo de desarrollo del cine de rumberas coincidió con los años de gobierno del presidente Miguel Alemán (1946-1952), volcado a intereses de modernización, que habrían incentivado esta serie de films de ambiente urbano y nocturno.

tores como Guillermo Calderón, quien lanzara el cine de ficheras con gran éxito, lograrían impulsar sus trabajos aun a costa del menosprecio de la crítica cinematográfica, más afín a los nuevos cines. Aun así, el incentivo estatal al cine mexicano, que en tiempos del presidente Luis Echeverría (1970-1976) había procurado un cine más volcado a las preocupaciones estéticas y sociales, derivaría en un repuntar, en el gobierno de José López Portillo (1976-1982)¹⁴ de la inversión privada, lo cual favorecería a agentes como Calderón. A partir de estas instancias, el cine de ficheras empezaría a lanzarse a raudales, aumentando la producción de films, que como establecen González Manrique y Gómez-Ullate (2013), se hacían en serie y manteniendo el mismo plantel de actores. Esto generaría, a su vez, algunos arquetipos en la elaboración de los personajes (asociados además a la influencia del teatro satírico y a la revista musical, de la cual estos intérpretes provenían).

Dada estas aclaraciones, es evidente que a pesar de ciertos aspectos comunes entre el cine de rumberas y el de ficheras en lo industrial y lo narrativo, hay también una brecha en cuanto a lo cultural y a las estructuras de producción que nos obligan a poner a ambos fenómenos en comparación, en la búsqueda de convergencias y divergencias fundamentales. El cine de ficheras se vale de una tradición costumbrista que le debe bastante a la serie de films en torno a la idealización de la pobreza dirigidos décadas anteriores por Ismael Rodríguez. La referencia a estas películas, específicamente la trilogía constituida por *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el Toro* (1952), se ubica en la aparición de espacios cotidianos, personajes prototípicos, las situaciones cómicas y el tono de declamación actoral naturalizada en los estereotipos de las clases sociales más desfavorecidas del distrito federal. El cine de rumberas, por su parte, se guía por el melodrama y su correspondiente impostación que le desliga de espontaneidad, añadiéndose a ello el uso de locaciones asociadas a la marginalidad desde una visión estilizada, representadas según los parámetros estéticos de géneros paradigmáticos como el cine negro y el policial.

Por otro lado, en las películas de rumberas no existen, como adelantamos, un gran número de personajes que representen a ficheras. Films como *Pecadora* (José Díaz Morales, 1947) y *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1952) nos muestran a sus protagonistas bailando con los clientes del cabaret, actividad que identifica a las ficheras; aun así, el eje en gran parte de esos films está puesto más bien en las dotes de la rumbera para bailar ante el público. Por su parte, en el cine de ficheras, aunque las películas transcurren en un club nocturno, el subgénero se abrirá durante los ochenta a lo que se conoce como *sexycomedias*, películas cuyos personajes se ven involucrados en situaciones cómicas con connotaciones sexuales, y su aprovechamiento para la realización de desnudos femeninos.

El cine de ficheras hace más explícito el erotismo, en base al desarrollo que la cinematografía mexicana venía estableciendo en torno a una exposición gradual de la sexualidad, en particular a partir de los años cincuenta, donde empezaron a aparecer los primeros desnudos parciales aceptados por la censura, «que ordena la inmovilidad artística de los desnudos» (Ayala Blanco, 1968, p. 157). En el cine de rumberas, el comercio del cuerpo de la bailarina solo es sugerido y más bien estetizado, como un

14. Un factor no menor en la nutrición del cine de ficheras fue el hecho de que una de las actrices más representativas de ese género, Sasha Montenegro, sería pareja del presidente, casado en aquel momento, y con quien contraería matrimonio tardíamente. Las crónicas sentimentales también aluden a un romance del presidente con otra de las *vedettes* del cine de ficheras, Lyn May, hecho que la actriz confirma en diversas entrevistas a la prensa.

eufemismo visual, a través de sus bailes, momento por antonomasia para la exhibición de su sexualidad. Pero más allá de las distancias, observamos en ambos tipos de films una idea del cuerpo como desinhibido y sexuado, lo que convierte a las rumberas y ficheras en mujeres transgresoras respecto a los patrones morales impuestos por la sociedad mexicana (Cabañas Osorio, 2014). La danza de las rumberas será el medio a través del cual se expresa esta postura sobre el cuerpo femenino, mientras que en el cine de ficheras, por fuera de los bailes de algunas *vedettes*, se delega a las situaciones cómicas el rol de impulsadoras de los desnudos.

Otras características del cine de ficheras es la inclusión de personajes de poca existencia en narraciones cinematográficas previas, como el travestido y el *joto* (forma vulgar para aludir al homosexual). Estos personajes aparecen continuamente, pero no tendrán lugar en la narrativa del cine de rumberas, enfocado mayormente en la sexualidad de la mujer. Tal como destaca Lemus Martínez (2015), el homosexual emerge para dar una contrapartida del «macho» mexicano, y su aguerrida defensa de su hombría, evidenciando una falta de seguridad latente por medio de las bromas despectivas sobre el amaneramiento, y al mismo tiempo en su inclusión en los lazos comunitarios en los que se envuelven los demás personajes, adjudicándole usualmente valores nobles como la solidaridad. Por otra parte, el lenguaje más vulgar utilizado por los personajes del cine de ficheras, con la inclusión de malas palabras y de motes asociados al ambiente cabaretero (característico de los que se ha llamado la cultura del albur, con su vocabulario plagado de dobles sentidos), es otro factor de diferenciación con la declamación de los personajes de las rumberas, con un tono y un vocabulario más cargado de patetismo.

Podemos aludir al cine de rumberas y de ficheras como un cine de género, estrictamente vinculado al musical, debido a que, como puntúa Doménech González, en el cine musical las «tramas se vuelcan en la representación de diversas modalidades-instrumentales, vocales o dancísticas-y variantes de un género, estilo o tradición musical» (2018, p. 28), generando a su vez una serie de imaginarios transnacionales que se harán presentes en la iconografía y en los ritmos que suenan en los films. La musicalidad aparecerá en ambos subgéneros como un factor común de atracción, casi la esencia de sus relatos. Sin embargo, en los films de los cuarenta y cincuenta será el vehículo a través del cual deslumbrará la rumbera, mientras que en el cine de ficheras las melodías que resuenan en el cabaret son un acompañamiento a las imágenes, y un factor de atractivo comercial junto con los esperados desnudos femeninos. Por otra parte, en ambos tipos de films se emplean ritmos populares, en detrimento de la música culta o de prestigio. Generalmente, tenderán a la mezcla, haciendo converger la música popular mexicana, cubana y brasileña, en un acto conscientemente transnacional¹⁵.

Sin embargo, en las películas de rumberas hay dos tipos de musicalización: por un lado, la que le da nombre al subgénero, a partir de la cual se explota el atractivo de los

15. Aun cuando el tango argentino ha tenido un lugar preeminente en el cine, prácticamente no ha sido incorporado en estos films debido no tanto a su tono melancólico (ya que incluso se asemeja al del bolero, muy usado en ambos tipos de películas), sino principalmente a que, a diferencia de la música cubana y brasileña, no posee un perfil asociado a lo tropical, y al exotismo que aquello conlleva. Algunas excepciones las encontramos en *Palabras de mujer* (José Díaz Morales, 1946), aunque no es específicamente una película de rumberas sino más bien un melodrama vinculado a los escenarios de los clubes nocturnos, y en *Víctimas del pecado*, en donde se escucha el ritmo de tango como trasfondo del ambiente de arrabal de «La máquina loca», uno de los cabarets donde transcurre la acción.

ritmos alegres y festivos que acompañan el movimiento de las bailarinas del cabaret¹⁶, y por el otro, un tono melancólico presentado generalmente a modo de boleros, que describen la experiencia trágica de las protagonistas, devenidas en mujeres explotadas por el submundo de los bajos fondos. En consonancia con esta dualidad musical encontramos una contradicción constante, descrita por Cabañas Osorio de la siguiente manera: «Un pasado trágico en un cuerpo bello entran en tensión con la carga sensual de las poses y los gestos corporales» (2014, p. 162). Así, las rumberas marcan las tensiones propuestas por dos épocas, la del pasado representado en el porfiriato (tema más alusivo a las comedias rancheras que les precedieron) y la de la incipiente modernización y urbanización, y sus correspondientes visiones morales tras las dislocaciones sociales acaecidas en la Segunda Guerra Mundial (Barreiro Posada, 2011). En el caso del cine de ficheras, las canciones tienen mayormente una función decorativa y no intervienen demasiado en el desarrollo de las situaciones dramáticas. Es por eso por lo que no podemos considerarlo un cine musical, como ocurre con las rumberas, donde la música y el argumento del film están continuamente entrelazados.

Un último elemento de divergencia entre ambos tipos de películas es que las de rumberas incorporan rasgos marcados de transnacionalidad, que en el cine de ficheras son más bien tenues, entendiéndose con este concepto la conexión entre naciones establecida por el intercambio de personalidades, argumentos, locaciones, sistemas de coproducción o redes de distribución y exhibición (Hjort, 2010; Shaw y De la Garza, 2010). La gran cantidad de personalidades de la música cubana que circulan en las películas de los años cuarenta y cincuenta desplazan la centralidad de la mexicanidad o la hibridan. En los films de ficheras, en cambio, son pocos los casos en donde la extranjería se mezcla con lo nacional, a excepción de la participación de actrices recurrentes como Sasha Montenegro, que sin embargo se nacionalizó mexicana y sus personajes no aluden a alguna clase de intercambio transnacional¹⁷. Lo mismo podemos decir de Lyn May, mexicana de ascendencia chino-japonesa cuyo único factor de extranjería se corresponde con su procedencia racial, que es funcional a la búsqueda de un efecto exótico desligado de todo patrón de cruce cultural.

3. Víctimas y bellas: entre el baile, la prostitución, las tragedias y los enredos

Con el fin de observar en detalle los comunes denominadores y diferenciaciones entre el cine de rumberas y el de ficheras, nos proponemos analizar dos películas,

16. Aunque esto es así, encontramos también varios ejemplos en los cuales los números musicales están precedidos o intercalados con alguna situación conflictiva que la rumbera está enfrentando. Así sucede en *Aventura en Río*, donde la protagonista marca el rostro de una competidora para luego alegrar a los comensales con los ritmos brasileños. En el caso de *Víctimas del pecado*, película que analizaremos a continuación, la rumbera es apurada por un empleado del cabaret a hacer su número musical mientras debate el futuro del niño que una de sus compañeras ha abandonado. El dramatismo de la situación es borrado inmediatamente con sus movimientos alegres frente a los asistentes del cabaret.

17. La trayectoria de vida de Sasha Montenegro fue sin embargo una historia de continuas migraciones. Nacida en Italia y con ascendencia yugoslava, la actriz vivió en Argentina, donde realizó estudios de periodismo, mudándose luego a la ciudad de New York a consecuencia de la ajetreada situación política del país sudamericano. Finalmente se radicaría en México durante los años setenta, país en el que desarrolló su carrera artística.

Víctimas del pecado y *Bellas de noche (Las ficheras)*, correspondientes respectivamente a cada uno de estos subgéneros. La primera, lanzada por Producciones Calderón, es uno de los films principales que esta productora daría a conocer dentro de este subgénero¹⁸. Su protagonista fue la actriz y bailarina cubana radicada en México Ninón Sevilla, quien como vimos sería una de las rumberas más populares que el cine nos ha dado, quizás una de las más apreciadas por el público más allá de México¹⁹. Por su parte, la película tiene la particularidad de haber sido dirigida por Emilio Fernández, cineasta que dentro de los parámetros del cine industrial, era afamado por mantener un estatus de autoría y de gozar cierta celebridad en Europa, lo cual traería al género una apreciación cultural. He aquí donde el cine popular se encuentra con las pretensiones autorales, produciendo una simbiosis que a la distancia inserta a estas películas en un camino a ser dignificadas.

Como ha sucedido con todo film de rumberas, *Víctimas del pecado* tiene un gran número de artistas de renombre circulando en sus créditos y siendo protagonistas de sus incursiones musicales: desde Ninón Sevilla hasta cantantes como la cubana Rita Montaner u otros artistas prestigiosos como Pedro Vargas y el célebre «rey del mambo» Dámaso Pérez Prado junto a su orquesta. La presencia de estas celebridades de la música recalca la familiaridad de ellos con los espectadores. Por ejemplo, a Montaner se la llama Rita en sus intervenciones en el film, dando a entender que público y personajes saben bien de quién se trata. También es aludida en la narración como una benefactora para el éxito de la protagonista como bailarina, y como defensora de los derechos de las trabajadoras del cabaret. A Pérez Prado no solamente lo vemos participar de los números musicales, sino que también es mencionado por Sevilla en sus comentarios verbales intercalados durante uno de sus bailes. Finalmente, otra figura afamada de la música que se hace presente es el cantante mexicano Pedro Vargas, anunciado como un invitado de gala en el cabaret. Allí Vargas entona la canción «Pecadora» luego de presenciar una excesiva escena dramática, en la cual Violeta, la fichera interpretada por Sevilla, golpea y grita a una de sus compañeras (Rosa), luego de que esta abandonara a su bebé en un basurero, con el fin de complacer al huidizo padre de su hijo. La mirada de Vargas previo y durante la interpretación conecta la letra de la canción con la vivencia de Rosa, aludiendo a su condición el calificativo que titula aquella composición, y adjetivándola como víctima de ese pecado al cual el título del film también alude.

Junto al listado de artistas destacamos también el componente transnacional que caracterizó a las producciones de los Calderón. El nombre del primer cabaret que sirve de localización, Changoo, mostrado anticipadamente en los créditos del film, remite también a este componente, que vincula la cultura cubana con sus raíces africanas, en una expresión de la hibridez que continuamente se hará presente en el cine

18. Otras películas de rumberas producidas por las firmas de los Calderón fueron *Pervertida* (José Díaz Morales, 1946), *Señora tentación* (José Díaz Morales, 1948), *Revancha* (Alberto Gout, 1948), *Coqueta* (Fernando A. Rivero, 1949), *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1950), *Aventurera* (Alberto Gout, 1950), *Sensualidad* (Alberto Gout, 1951), *No niego mi pasado* (Alberto Gout, 1952) y *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953).

19. Su popularidad internacional no solamente se demuestra por los elogios de los críticos de la Nouvelle Vague a los que nos hemos referido, sino también por su gran aceptación en países como Brasil, donde fue apreciada por su frecuente utilización de números musicales con melodías de dicha nación.

de rumberas a través de sus música, bailes e intérpretes provenientes de variadas regiones. El primer número, interpretado por Rita Montaner, alude a dichos orígenes, introduciendo una canción y un baile alusivo a una figura venerada por la santería afrocubana, que es a su vez la que le da nombre al club nocturno. Introduce también, a través del baile, a Violeta, cuyo origen cubano se sincroniza con la ambientación que se pretende dar al número musical²⁰, divisando finalmente la presencia de Pérez Prado, quien se suma al compendio de artistas cubanos que copan el film. Esto es resaltado aun más a través de la decoración, en donde vislumbramos la presencia estereotipada de las palmeras como símbolos de la música insular. Destacamos también que en el primer día de trabajo de Violeta en el cabaret «La máquina loca» se oye de fondo una música de origen afro acompañada de una danza alusiva. Esa decoración vuelve a repetirse en una interpretación posterior de Montaner, quien canta «Ay, José»: allí las palmeras vienen a dar cuenta del imaginario caribeño representado por la presencia de la cantante y sus músicos, evidenciándolo también con la letra de la canción, que parodia una lección de danza, dando así a la cubanía una jurisdicción particular frente a dicho arte.

Por su parte, la danza y la melodía buscan remedar la cultura afro con sus ritos, en una mezcla de reivindicación de dicha cultura con la generación de estereotipos, que le reducen a la idea de espectáculo y goce sensual. De ese modo, la película sigue un imaginario particular sobre lo latino y lo afro como factores que alimentan el exotismo en la pantalla, imaginario que ha sido alentado por las culturas hegemónicas de Occidente. La diferencia en este caso es que tal efecto es producido desde el interior de la cultura latina, es decir, provocado no particularmente desde la lejanía de una extranjería sino desde el cruce y la hibridez establecidos por la migración, en tanto Cuba y México estuvieron en continuo intercambio y provocaron una suerte de sincretismo cultural que se ve reflejado notoriamente en este film.

A diferencia de las culturas eurocéntricas, que tomaron a África como un paradigma de inferioridad cultural (Stam y Shohat, 2002), estas películas se aferran a la influencia de dicho continente para ingresar a los films un tono festivo por medio de sus músicos y bailarinas, perspectiva que no se aleja sin embargo de una mirada simplificadora sobre las raíces culturales afrocubanas, y por qué no de un planteo marginador, ya que a los cubanos, con excepción de las rumberas, se les asigna un papel exclusivamente musical y despojado de influencia en la trama narrativa. Pensemos en las intervenciones de Rita Montaner y Dámaso Pérez Prado en este film, a diferencia del rol que tienen los cantantes y músicos mexicanos, como Pedro Vargas y Agustín Lara, quienes además de participar en los números musicales han tenido en variadas ocasiones intervenciones actorales de mayor envergadura. Sin embargo, en la comparación con los personajes de nacionalidad mexicana, son las mujeres cubanas las que demuestran capacidad de enfrentarse a los hombres explotadores, tal como sucede en la trama con Montaner, denunciando públicamente al dueño del cabaret Changoo, con la rumbera del cabaret «La máquina loca», quien renuncia ante el continuo maltrato, y finalmente con el personaje de Violeta, que sabe enfrentarse también a su jefe, y logra humillar y apresar al proxeneta Rodolfo.

20. Es importante recalcar que la figura de la rumbera generalmente es asociada a la nacionalidad cubana. Esto se refuerza no solamente con la inclusión de Ninón Sevilla como protagonista, sino también en la figura de la rumbera del cabaret «La máquina loca», quien renuncia ante el maltrato del público y del dueño del lugar no sin antes protestar con un notable acento cubano.

La música es un elemento estructural en el cine de rumberas, y *Víctimas del pecado* sabe explotar esta herramienta hasta sus últimas consecuencias. La protagonista es descrita como algo más que una fichera, es decir, como una artista apadrinada por Rita Montaner. Su capacidad rítmica se demuestra en los diversos números de baile, en donde resalta sus orígenes cubanos, danzando al son de los tambores en una especie de mixtura entre lo ritual y lo sensual. Además, la hibridez se hace presente también con la misma figura de la rumbera, cuyos movimientos aluden a su origen cubano pero cuyo aspecto blondo se asemeja más al prototipo eurocéntrico, principalmente cuando es puesta en contraste, en una de sus escenas, con un bailarín de raza negra.

Otra de las cuestiones a destacar en el film de Emilio Fernández es la evidencia de las problemáticas de las ficheras que forman parte del cabaret Chango. Desde la descripción despreciable del personaje de Rodolfo hasta la actitud de solidaridad de las mujeres ante sus necesidades, la película no se detiene únicamente en las vicisitudes individuales de un personaje, sino que busca también establecer un panorama sobre la situación de estas mujeres y su carga social-moral, mostrando a su vez una dualidad presente en Violeta, que se debate entre su trabajo nocturno y su vida diurna cuidando a un niño abandonado. Por otra parte, la película da cuenta del binomio sumisión/rebelión representado respectivamente por los personajes de Rosa y Violeta. La primera ingresa al cabaret con su bebé recién nacido, en una semejanza al hieratismo y la resignación de las mujeres retratadas por Fernández en sus célebres films indigenistas, y luego se someterá a Rodolfo aun a costa de las constantes humillaciones. La segunda se enfrenta a golpes con el rufián y es secundada por el séquito de prostitutas que le ayudan a lincharlo y llevarlo a la policía.

Otro componente de los films de rumberas es la utilización de espacios de marginalidad, específicamente el arrabal y el cabaret, aunque en la película de Fernández el enfoque no estará puesto en los clubes nocturnos, sino que añade otros espacios como la cárcel, en donde la protagonista es encerrada por asesinar a Rodolfo en defensa del niño. Aquello dará espacio a que la narración se vuelque a un tono melodramático (en base a uno de sus tópicos preferidos, la maternidad), donde el sufrimiento asume características extremas, ya no desde un lugar de expectación (como sucediera con Violeta impulsándola a tomar la iniciativa de rescatar al bebé de la basura) sino desde la propia experimentación de la maternidad. Sin embargo, a diferencia de otros films de rumberas, la recomposición de la tragedia se hace posible aquí con la liberación de Violeta como acto misericordioso de la justicia, y no desde el lugar de la muerte como acto de autorredención.

Yendo ahora al segundo título a analizar, *Bellas de noche (Las ficheras)* fue el primer film de este subgénero²¹, producido por Cinematográfica Calderón, empresa que como vimos había sido partícipe de gran parte de las películas de rumberas arriba mencionadas²². A partir de este momento, se convertiría en la responsable del nacimiento de esta serie de films volcados a la comedia de enredos, con ciertos toques de sentimentalismo y un aprovechamiento de las situaciones dramáticas para revelar desnu-

21. Puede considerarse como un cercano antecedente al film *Tivoli* (Alberto Isaac, 1974), aunque este remite al teatro de revistas de las décadas del cuarenta y cincuenta. Sin embargo, la película incorpora ciertos rasgos similares como por ejemplo los desnudos femeninos.

22. A *Bellas de noche (Las ficheras)* le seguirían otros títulos lanzados por Calderón, ya sea en la línea de los films de cabaret como en las llamadas *sexycomedias*, situadas en otros espacios: *Las ficheras: Bellas de noche II* (Miguel M. Delgado, 1977), *Noches de cabaret* (Rafael Portillo, 1978), *Muñecas*

dos o situaciones cómicas relacionadas con la sexualidad, sumando también a actores provenientes del teatro de revistas y carpas, así como a sus *vedettes*.

Serán dos factores principales los atractivos que el cine de ficheras introduciría: por un lado, el empleo de la música popular, y en segunda instancia, la presencia de desnudos femeninos que adornan algunos segmentos de la narración alentando el *voyeurismo* del público masculino. En cuanto al primer aspecto, la película se inicia precisamente con la presentación del entonces célebre conjunto de música tropical la Sonora Santanera interpretando un bolero, ritmo que ha sido parte importante de los films de rumberas, y que vendría a funcionar como una especie de nexo hacia esta nueva etapa de los dramas de ambiente prostibulario. Otro factor de transición es la participación de Rosa Carmina, que interpreta a María Teresa, la dueña del cabaret. Carmina fue una de las rumberas lanzadas desde Cuba por el director Juan Orol en títulos como *El infierno de los pobres*, *Hombres sin alma* y *Perdición de mujeres*, los tres de 1951. Por otra parte, dentro de los números musicales presentados encontramos también la interpretación de dos canciones de Agustín Lara que habían sido protagonistas de dos de las más célebres películas de rumberas. Nos referimos a «Pecadora» y a «Aventurera», que sonaron por primera vez en los films del mismo nombre, dirigidos respectivamente por José Díaz Morales (1947) y por Alberto Gout (1950). Estas canciones, como adelantamos, actualizan la representatividad musical del bolero como género de expresión de la trama melodramática de los films. Serían gestadoras del ambiente propio de los cabarets, por su despliegue de la vida nocturna, de la bohemia y del anhelo de amores que no pueden consumarse más que en el plano ideal. Aunque la música ocupa un lugar prominente en la banda sonora, aun así, no tiene el mismo uso que en el cine de rumberas, ya que generalmente las canciones forman parte de un acompañamiento de las escenas y no se corresponden con una presentación en vivo de alguna personalidad afamada ni tampoco con una coreografía por parte de las ficheras. Una excepción particular es el caso del bolero «Pecadora», ya que dicha canción se incluye en un momento de la narración en el que tres ficheras proponen una difícil misión al personaje del gigoló Vaselinas, que debe acostarse con ellas a diario durante varias semanas para poder responder a sus acreedores. La ambientación que la canción ofrece a la situación desventajosa del Vaselinas contrasta fuertemente con los usos dados en otras épocas a dicha composición musical. La canción vuelve a aparecer en otro momento de la trama vinculada también a un momento de susceptibilidad masculina: el protagonista, Germán (interpretado por el galán Jorge Rivero) cuenta, mientras suena la canción en el cabaret, los motivos por los cuales se vio obligado a trabajar allí como camarero, es decir, por la necesidad de mantener a su hermana ante la imposibilidad de seguir trabajando como boxeador. El final de la canción coincide además con la narración de la fichera Carmen acerca de

de medianoche (Rafael Portillo, 1979), *Las tentadoras* (Rafael Portillo, 1980), *La pulquería* (Víctor Manuel Castro, 1981), *La pulquería 2* (Víctor Manuel Castro, 1982), *Las modelos* (Víctor Manuel Castro, 1983), *Las vedettes* (Miguel M. Delgado, 1983), *Entre ficheras anda el diablo – La pulquería 3* (Miguel M. Delgado, 1984), *Macho que ladra no muerde* (Víctor Manuel Castro y Damián Acosta Esparza, 1984), *La pulquería ataca de nuevo* (Víctor Manuel Castro, 1985), *Huele a gas* (Víctor Manuel Castro, 1986), *Esta noche cena Pancho (Despedida de soltero)* (Víctor Manuel Castro, 1986), *Los plomeros y las ficheras* (Víctor Manuel «Güero» Castro, 1987), *Dos machos que ladran no muerden (Nos reímos de la mafia)* (José Luis Urquieta, 1988), *El rey de las ficheras* (Víctor Manuel Castro, 1989), *Los rateros* (Víctor Manuel Castro, 1989), *La corneta* (Víctor Manuel Castro, 1989), *La chica del alacrán de oro* (Víctor Manuel «Güero» Castro, 1990) y *Los hojalateros* (Víctor Manuel Castro, 1991), entre otras.

la hipocresía de uno de sus clientes, que debió salir apresuradamente del cabaret para atender a su esposa parturienta.

Así como la actuación de la Sonora Santanera inaugura al film para darle un espacio notorio a la musicalidad, el segundo aspecto también aparece aludido en los títulos de crédito iniciales, a través del empleo de primeros planos que introducen a las ficheras. Aunque no hay desnudos, las expresiones seductoras de sus rostros anticipan la función que estas mujeres ocuparán en la trama, asociada mayormente a la sensualidad. Avanzada la trama, los desnudos se sucederán progresivamente, en particular en los intercambios de las ficheras con el Vaselinas, que, a través del juego arriba aludido, buscan poner a prueba su virilidad. En esta situación dramática en particular, destacamos que si bien el Vaselinas es quien se prostituye, el film aprovecha estas instancias para mostrar desnudos femeninos, nivelando de ese modo esa transgresión narrativa; asimismo, en esta y otras películas del subgénero el tema de la impotencia sexual masculina, que será curada a través de encuentros con las ficheras, será una estrategia para alcanzar esos mismos fines. Sin embargo, a diferencia de las películas de rumberas, la fetichización del cuerpo femenino no es exclusiva, sino que también introduce al sexo opuesto a través de la presentación de Jorge Rivero y la exhibición de su esbelto cuerpo en las sesiones de boxeo, aunque, claro está, todo desnudo masculino será siempre parcial en estos films²³.

Por otra parte, la película en su totalidad apunta a despojarse del afán sugestivo que aparecía en sus antecesoras, ya que la alusión a la práctica de la prostitución ya no es vedada sino explicitada en diferentes niveles: desde los bailes de las mujeres con los clientes, que incluyen besos y toqueteos, hasta el acompañamiento a los privados donde se estima que mantendrán relaciones sexuales. Por otra parte, el ejercicio de la prostitución deja de ser exclusivamente femenino, revirtiendo los roles que los films de rumberas promovían en los vínculos entre hombres y mujeres, siendo en este caso las mujeres las explotadoras sexuales, haciéndose dueñas de la situación. Sin embargo, esto es desarrollado en un tono de comedia, lo cual se contrapone con la visión trágica sobre la prostitución propuesta en el cine de rumberas²⁴.

En el cine de ficheras, el espacio del cabaret tiene una centralidad que se refuerza también en el inicio del film, al mostrar el interior del club El Piruli, e introducirlo apenas terminados los créditos bajo un cartel que muestra su nombre. Por otra parte, la decoración del cabaret está compuesta por pinturas en las paredes de mujeres completamente desnudas (algo que aparecía matizado en el cabaret de *Victimas del pecado*, adornado con esculturas que representaban parcialmente al cuerpo feme-

23. Destacamos además que en lo que respecta al Vaselinas, sus visitas a las ficheras para pagar sus deudas van acompañadas de un recurso repetido en diferentes momentos: la emulación del *strip-tease* (masculino) pero aludido fuera de cuadro a través de la sucesión de imágenes de las partes de su ropa siendo arrojadas a una silla.

24. Es interesante en este film el empleo de espejos por parte de los hombres (el Vaselinas, para comprobar su aspecto antes de sus servicios, y Germán, para ver el resultado en su rostro de las golpizas recibidas en sus fallidas peleas). Aun así, la «coquetería» masculina aparece también en el comienzo de *Victimas del pecado*, cuando Rodolfo busca lucir su vestimenta de «pachuco» y su recién rasurado rostro, con el cual pretende seducir y explotar a las ficheras. En oposición a este personaje, en *Bellas de noche...* el Vaselinas es despojado del rol de proxeneta para representarlo como un simpático gigoló que, según sus palabras, se baña a la americana, se perfuma a la francesa, se peina a la italiana, se viste a la japonesa y se constituye en un «lujo exótico ... para las que pueden pagar más».

nino). Otra característica similar en relación con los films de rumberas es la relación entre las ficheras, peleándose en ocasiones por un hombre, el cual generalmente las usa para obtener dinero. Así sucede en *Bellas de noche...* cuando las ficheras Cora, Norma y la Muñeca se disputan al Vaselinas, así como en *Víctimas del pecado* las trabajadoras del cabaret competían por el amor interesado de Rodolfo. Sin embargo, las peleas de las primeras están despojadas de un tono trágico para otorgar a la escena un tono de comedia.

Por otra parte, el ambiente del cabaret es intercalado con otros espacios populares, como el ring de box, que hace una primera aparición a través de un aparato televisivo en el mismo cabaret. Aquella pelea también nos remite a cinematografías del pasado, en este caso de un pasado más reciente volcado a la lucha libre (donde las arenas deportivas aparecieron frecuentemente en las pantallas mexicanas), y en un tiempo más lejano, al propio boxeo (con películas como *Campeón sin corona* -Alejandro Galindo, 1945). Es interesante que la línea más vinculada al melodrama que esta película posee se centra en el personaje del boxeador, el cual busca mantener a su hermana menor y resguardarla de los peligros que acechan el mundo nocturno del que él es parte, en una referencia alusiva a otro famoso film de cabareteras de Emilio Fernández *Salón México*, en el cual la protagonista mantiene la educación de su hermana a costa de su trabajo en un club nocturno.²⁵ En *Bellas de noche...* se presenta a la figura del hombre como la de aquel que cae en desgracia y siente vergüenza de estar trabajando en un cabaret. Destacamos una escena en particular en la cual Germán enumera la seguidilla de desgracias que ha sufrido culminando su relato con su cabeza cabizbaja y un tímido lamento, algo que contrastará con las figuras masculinas del cine de rumberas, siempre triunfantes, o que en todo caso se refugian en el alcohol o reciben heridas de muerte como castigo.

A diferencia de lo que ocurría en las películas de rumberas y con sus antecesoras, las prostitutas Santa y Rosario, no se establece generalmente una explicación elaborada respecto a los motivos por los cuales las ficheras ingresan al cabaret (aunque aquí se alude ligeramente a la pobreza o a la enfermedad de la madre de Carmen, la fichera que se enamora de Germán); en cambio, tanto el personaje del Vaselinas como el de Germán (por cierto, dos prototipos masculinos opuestos pero tendientes a hacer notar su virilidad ante las mujeres)²⁶ sí plantean sus dificultades económicas y la necesidad de la subsistencia a costa de sus cuerpos (el primero mediante los referidos encuentros sexuales, el segundo mediante el esfuerzo de su dañada condición física).

Otra reminiscencia del cine del pasado es el estilo de actuación dado al personaje de Rivero, que remite a un habla cotidiana y popular, muy cercana a los films costumbristas de Ismael Rodríguez protagonizados por Pedro Infante²⁷, y específicamente a los personajes interpretados por David Silva en *¡Esquina bajan!* (Alejandro Galindo, 1948) y la ya mencionada *Campeón sin corona*. También destaca el personaje de la

25. Sumado a esto, en su reseña sobre el film, Emilio García Riera (1995) referencia algunas situaciones dramáticas, como la de la «caída en desgracia» de la hermana de Germán, como copias a un previo film mexicano dirigido por Fernando Soler, *Ojos negros* (1943).

26. Destacamos, tomando las consideraciones de González Manrique y Gómez-Ullate García de León (2013), que el prototipo masculino representado por el Vaselinas responde a un criterio repetido en el cine de ficheras y las *sexycomedias*: el del hombre común y corriente, a veces poco agraciado en rostro y físico, que logra sin embargo conquistar a las mujeres más bellas.

27. Nos referimos a las ya mencionadas *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe el Toro*.

Corcholata, que aparecerá en este y futuros films de ficheras interpretando el prototipo de la mujer alcoholizada, pero de gran corazón y simpatía, que establece una referencia a los personajes de la Tostada y la Guayaba de las películas de Rodríguez.

Los films de ficheras no fueron solamente una actualización de la tradición de temática prostibular que el cine mexicano ha desarrollado desde sus primeras décadas de existencia, sino que también siguió una tendencia que estaba presente a nivel internacional, y aun en el propio ámbito teatral.²⁸ Desde el cine francés e italiano²⁹, o lo que se conoce como el cine del destape español (en la transición o en el tiempo posterior al franquismo)³⁰ hasta incluso el estadounidense, las tramas de las películas se estaban tornando desde la década del sesenta en una apertura gradual hacia argumentos ligados a contenidos eróticos más explícitos. En el caso de Latinoamérica, el cine argentino también empezó a lanzar películas de similares características, como las protagonizadas por el dúo de comediantes Alberto Olmedo y Jorge Porcel³¹, mientras que en Brasil descollaban las célebres *pornochanchadas*, que consistieron en una actualización con un tono más erótico de las *chanchadas*, las comedias que décadas atrás habían inundado la industria cinematográfica de aquel país.

4. Conclusiones

Podemos deducir que en el cine mexicano ha existido una vasta tradición, que arranca desde el período silente con la primera versión de *Santa* y llega hasta la década del noventa con el declinar de los films de ficheras. Esta tradición versa en torno a la figura de la prostituta, adquiriendo en su desarrollo diversas perspectivas o variantes para su configuración. En primer lugar, notamos una idealización mezclada con cierta moralización ejemplar, que funciona en torno a lo que Silvia Oroz (1996) denomina una especie de educación sentimental, que viene a consolidar en los melodramas, a través de sus diversas convenciones, la identificación del sufrimiento como una experiencia salvífica en torno al binomio amor/pecado. Esto se condice con los personajes de Santa y Rosario, las dos heroínas iniciadoras de esta vertiente, que asumen, en términos de Monsiváis (2001) un rol catártico para la moral imperante en contraposición a la idealización de figuras como la madre. En segunda instancia,

28. Como establece Bastarrachea (2016), a principios de la década del setenta surgieron obras teatrales que luego serían trasladadas al cine, como *Las golfas* (1960) y *Las ficheras* (1971), de Víctor Manuel Castro, recurrente director de algunas de estas películas. El segundo título fue el que dio origen al argumento de la película que aquí estamos analizando.

29. Pensemos en comedias costumbristas como *Divorcio a la italiana* (*Divorzio all'italiana*, Pietro Germi, 1962) o en el surgimiento de estrellas cinematográficas como Gina Lollobrigida, Sofía Loren o Brigitte Bardot, que se constituyeron en las divas del cine europeo de aquel tiempo, y alentaron un nuevo prototipo de mujer voluptuosa o atrayente.

30. Algunos títulos destacados fueron *La trastienda* (Jorge Grau, 1974), *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977) o *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977) hasta llegar a los años ochenta, con la emergencia del cine de Pedro Almodóvar.

31. Algunos de esos títulos fueron *Los doctores las prefieren desnudas* (Gerardo Sofovich, 1973), *Los hombres solo piensan en eso* (Enrique Cahen Salaberry, 1976), *Las turistas quieren guerra* (Enrique Cahen Salaberry, 1977), *Expertos en pinchazos* (Hugo Sofovich, 1979), *El rey de los exhortos* (Hugo Sofovich, 1979), *A los cirujanos se les va la mano* (Hugo Sofovich, 1980) y *Mírame la palomita* (Enrique Carreras, 1985), entre otras.

la prostituta se convierte en una bailarina talentosa que despliega ritmos alegres en los clubes nocturnos, alentando cruces transnacionales con la inclusión de rumbas, mambos y sambas, y aprovechando de ese modo, la aparición de figuras estelares internacionales, principalmente cubanos, brasileños y mexicanos, como fuente de atracción para la taquilla. Este personaje, que reconocimos bajo la denominación de rumbera, esconde tras su vertiginoso andar un pasado cargado de melancolía que determina su destino. Por último, con las películas de ficheras se produce una resemantización de la figura de la prostituta a través de tramas en tono de comedia y con una autoaceptación del personaje de su condición de mujer de la noche, despojándole del sino trágico y del tono épico del periplo dramático de sus antecesoras, contorneándola finalmente en un perfil más costumbrista.

Estos subgéneros y los films correspondientes que los representan forman parte de un pasado cinematográfico que no coincide con las nuevas percepciones sociales que se fueron configurando en el mundo contemporáneo, con nuevas visiones sobre la femineidad que arrancan desde films cercanos al tiempo de declive del cine de ficheras, como *Danzón* (María Novaro, 1991), o con la aparición de películas vinculadas a la temática de los secuestros y femicidios, ya empezando el siglo XXI, como *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo, 2001). Aun cuando autores como Javier Juárez (2019) han podido localizar una tendencia a la documentación de estos sucesos desde la década del sesenta, ha sido sin embargo a comienzos del nuevo siglo que surgieron los emprendimientos audiovisuales más importantes, tanto con el caso de la cineasta Portillo como con el film de Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero *Beto Juárez. La ciudad devorando a sus hijas* (2006), que no solamente aborda esta temática desde el tiempo presente, sino que también referencia hechos pasados. La rumbera indefensa y signada por el fatalismo, muchas veces situada también en una geografía de frontera y criminalidad, y la fichera resignada y conforme con su situación de mujer explotada en los films de los setenta hallan aquí posibilidades de activismo. La concepción de la mujer como objeto que se alienta en el cine de rumberas y de ficheras, las visiones estereotipadas sobre los maleantes masculinos y las representaciones de la homosexualidad en torno a efectos de comedia van quedando poco a poco desplazadas en el cine contemporáneo, aun en el mexicano, con una extensa tradición al respecto, obligando a una revisión del melodrama y el musical y sus diferentes variantes.

Podemos corroborar que más allá de los diversos modos en que este tipo de personajes ha sido elaborado a lo largo del cine mexicano y de las distancias estéticas de ambas clases de films, existe sin embargo una identificación latente entre rumberas y ficheras que nos permite establecerlas, ya sea en su rol de víctimas como de aquellas que muestran orgullosamente su condición, como dos caras alternadas de esa misma moneda, o de aquella ficha que ambas solían intercambiar para su subsistencia.

6. Bibliografía

- Aviña, R. (2004). Cabaret y pecado. En *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano* (pp. 171-178). México D.F., México: Editorial Océano de México S.A.
- Ayala Blanco, J. (1968). La prostituta. En *La aventura del cine mexicano* (pp. 128-161). México D.F., México: Ediciones Era.
- Barreiro Posada, P. (enero-junio 2011). 'The only defense is excess': translating and surpassing Hollywood's conventions to establish a relevant Mexican cinema. *Anagramas*, 9 (18), 15-29.

- Bastarrachea, E. (17 de junio 2016). Los orígenes del cine de ficheras. *Algarabía*. Recuperado de <https://algarabia.com/desde-el-palco/los-origenes-del-cine-de-ficheras-2/>
- Cabañas Osorio, J. A. (2014). *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales, 1931-1954*. México D.F., México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México.
- Doménech González, G. (2018). Danzas de lo transnacional: el cine musical de Carlos Saura. En *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 26, 27-40. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=576&path%5B%5D=496>
- Frías, I. L. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima, Perú: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- García, G. y Coria, J. F. (1997). *Nuevo cine mexicano*. México, México: Ed. Clío.
- García Riera, E. (1992). *Historia documental del cine mexicano. I. 1929-1937*. Guadalajara/México, México: Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- García Riera, E. (1993). *Historia documental del cine mexicano. 5. 1949-1950*. Guadalajara/México, México: Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- García Riera, E. (1995). *Historia documental del cine mexicano. 17. 1974-1976*. Guadalajara/México, México: Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- González Manrique, M. J. y Gómez-Ullate, M. (2013). Sexycomedias latinas. El cine mexicano de ficheras y el cine del destape español. En *Ensayos sobre cine, historia y antropología (Vol. 1)* (pp. 183-202). Hidalgo, México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Hjort, M. (2010). On the plurality of cinematic transnationalism. En K. Newman y N. Durovicova (Eds.). *World cinemas, transnational perspectives* (pp. 12-33), New York, USA: Routledge/American Film Institute Reader.
- Juárez, J. (2019). El cine documental hecho por mujeres como instrumentos de denuncia y visibilización de los femicidios sexuales y las desapariciones de Mujeres en Ciudad Juárez (México). En *Fonseca. Journal of Communication*, 18, 25-40. Recuperado de <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/fjc2019182540/20431>
- King, J. (2004). Latin American cinema. En L. Bethell, (Ed.). *The Cambridge History of Latin America. Volume X. Latin America since 1930: ideas, culture, and society* (pp. 455-518). Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Lemus Martínez, V. (mayo 2015). Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de *Ficheras* de los años 1970. En *América*, 46, 161-168 Recuperado de <https://journals.openedition.org/america/1310#bodyftn4>
- Monsiváis, C. (2001). Del peñón de las ánimas al jagüey de las ruinas. En G. García y D.R. Maciel. *El cine mexicano a través de la crítica* (pp. 168-170). México D.F., México: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM / Instituto Mexicano de Cinematografía / Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Oroz, S. (1996). *Melodrama: el cine de lágrimas en América Latina*. México, México: UNAM.
- Peredo Castro, F. y Dávalos Orozco, F. (Coords.) (2016). *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*. México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Román Pérez, E. (2003). Víctimas del pecado. En R. Ortiz Escobar (Comp.). *Miradas al acervo* (pp. 71-73). México, México: Cineteca Nacional.
- Shaw, D. y De la Garza, A. (2010). Introducing transnational cinemas. En *Transnational cinemas*, 1(1), 3-6.
- Stam, R. y Shohat, E. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona, España: Paidós.
- Viñas, M. (1987). *Historia del cine mexicano*. México D.F., México: UNAMUnesco.