



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

EL CABARET Y LA MUSICA DE AGUSTIN LARA A TRAVES
DEL CINE SONORO MEXICANO: UN ENSAYO
CINEMATOGRAFICO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACION Y PERIODISMO

P R E S E N T A
JUAN LUIS MONROY BEDOLLA

ASESOR DR. AURELIO DE LOS REYES



MEXICO, D.F CIUDAD UNIVERSITARIA

2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

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

NOMBRE: Juan Luis Moray

Bedolla

FECHA: 16/01/04

FIRMA: 

Agradecimientos

La realización de este trabajo ha sido producto de un brío que comenzó a materializarse, gracias a la continua educación recibida por muchos profesores, que a lo largo de mi formación fueron claves.

A mis padres Alfonso y Josefina, por ser unos auténticos amigos que con dedicación y esfuerzo incondicional, me han apoyado con sana bondad durante el transcurso de mi vida.

Paralelamente en mi continuo crecimiento, a cada hermano le dedico particularmente este esfuerzo: A tí Alfonso, por demostrar tu nobleza en mí alma; a Marco quien desde las convicciones, defiende sus inspiraciones innatas y a Raymundo, por su lucha constante de superación.

Con beneplácito y mucho respeto a Aurelio de los Reyes, ante las arduas jornadas de conversación dedicadas a la construcción de un nuevo "saber" sobre el cine; inquietud que me contagió para hacer realizable este trabajo.

Por supuesto a mis entrañables compañeros que durante años compartidos, hemos coincidido en utopías realizables. A Eli por compartir sueños entre nuevas esperanzas y a Dana por sembrar esa semilla fraterna de amistad.

Para cada uno de los miembros de Polka Madre y Rapazound, quienes han compartido la emoción y el gusto de sonar fielmente en busca de lo genuino a través de la inspiración.

Asimismo cierro este proceso, gracias a la experiencia otorgada por *Hiku* y *Wirikuta*, que con su pureza me mostraron una realidad a parte, mirando entre ellos, las imágenes de un universo espectral y fascinante; fuerzas invocadas por la esencia de la quietud entre las montañas inmensas de un valle silencioso y el horizonte desértico del amor.



Aunque a la imagen cinematográfica se le atribuye popularmente un alto grado de realismo, como suma de la autenticidad fotográfica y de la reproducción del movimiento propio del mundo real, esta debe ser criticada cuidadosamente desde varios ángulos.

-Román Gubern-

| | |
|--|----|
| Una semblanza: Agustín Lara | 1 |
| Introducción | 4 |
| PRIMER CAPÍTULO: Marco Teórico Conceptual | 10 |
| I.1. La definición de la teoría de la imagen para el ensayo cinematográfico | 10 |
| I.2. El cine-medio un soporte de información | 13 |
| SEGUNDO CAPÍTULO: El estereotipo, la tipificación y el mito. Guías para el melodrama del burdel / cabaret | 18 |
| II.1. El estereotipo social de la vida nocturna | 18 |
| II.2. La tipificación plenipotenciaria del canto nocturnal | 21 |
| II.3. El mito expreso de la noche mexicana | 24 |
| TERCER CAPÍTULO: Análisis visual. Significaciones del espacio, la música y los personajes | 27 |
| Elementos adquiridos para la recreación del burdel / cabaret | |
| Breve Panorama | 27 |
| III.1. <i>Santa</i> un prostíbulo de época | 31 |
| III.2. <i>Distinto amanecer</i> el otro cabaret urbano | 39 |
| III.3. <i>Humo en los ojos</i> un cabaret y la circunscrita cantina tropical | 44 |
| III.4. <i>Cortesana</i> entre el cabaret y el salón de baile | 52 |
| III.5. <i>Aventurera</i> un referente del cabaret aduciendo a un prostíbulo | 61 |
| III.6. <i>Victimas del pecado</i> un cabaret de época en la ciudad | 73 |
| CUARTO CAPÍTULO: Un burdel y el cabaret: El espacio episódico de lo divergente y / o convergente entre los destinos | 83 |
| Antecedentes | 83 |
| <i>Santa</i> | 86 |
| IV.1. El burdel: auspicio de pupilas o casa para el amor | 86 |
| IV.1.1. El interior: Una mirada perdida en las vivencias de la Noche | 86 |
| IV.1.2. También soy de la casa, desde hoy | 87 |
| IV.1.3. Parece mentira... ¡ qué no hay decencia en esta casa ! | 88 |
| IV.1.4. La nobleza amorosa en el centro mismo de los vicios | 89 |
| IV.1.5. En casa la pena también se sufre | 89 |
| IV.1.6. La definición del personaje en su situación respecto al espacio | 90 |
| <i>Distinto amanecer</i> | 91 |
| IV.2.1. Ya son las diez y tengo que vestirme para salir a trabajar | 92 |
| IV.2.2. Imposible, no puedo creer que te hayas convertido en una de esas...mujeres | 92 |
| IV.2.3. Soy mujer del Tabú, porque divierto a los hombres | 93 |
| IV.2.4. Sigue bailando y no te des por enterada | 95 |
| IV.2.5. La definición del personaje en su situación respecto al espacio | 97 |

| | |
|---|-----|
| <i>Humo en los ojos</i> | 98 |
| IV.3.1. Vaya chiquilla, si vieras cómo les gusta a los hombres | 99 |
| IV.3.2. El cabaret espacio de rivalidad en el amor, por una mujer | 100 |
| IV.3.3. Alégrate que en nosotras no cabe la tristeza | 102 |
| IV.3.4. La definición del personaje en su situación respecto al espacio | 104 |
| <i>Cortesana</i> | 105 |
| IV.4.1. Nunca, nunca te podré olvidar, aunque muera cautiva de amor | 105 |
| IV.4.2. ¡ He perdido la vergüenza, soy una indigna ! | 106 |
| IV.4.3. Soy bañarina de cabaret por amor | 107 |
| IV.4.4. Qué fortuna ser hombre, para admirar semejante belleza | 108 |
| IV.4.5. Tranquilo, dijo que vendría... ¡ ahí está ! | 109 |
| IV.4.6. Ser bañarina, es lo mío y no quiero engañar a nadie | 109 |
| IV.4.7. La definición del personaje en su situación respecto al espacio | 110 |
| <i>Aventurera</i> | 112 |
| IV.5.1. El Champagne de las ocasiones: ¡ y como de costumbre, mucha discreción! | 112 |
| IV.5.2. Voy a ver a dos señoras en vez de una | 113 |
| IV.5.3. A la recámara a descansar, que mañana hay mucho trabajo | 113 |
| IV.5.4. La danza y el baile: dos sensualidades efusivas del cabaret | 113 |
| IV.5.5. Te llaman en una de las mesas | 114 |
| IV.5.6. Vende caro tu amor | 115 |
| IV.5.7. De entre los espectadores, un enamorado expuesto | 115 |
| IV.5.8. Las rumbas en Galat Charmant | 116 |
| IV.5.9. Cuando una pobre madre se hace pasar por una santa, ¡ calla! | 117 |
| IV.5.10. La definición del personaje en su situación respecto al espacio | 118 |
| <i>Víctimas del pecado</i> | 119 |
| IV.6.1. Qué tal muchachas... ¡ qué tal pírruris ! | 120 |
| IV.6.2. Un trago de alcohol pa' evadir la carga de un niño | 122 |
| IV.6.3. Rodolfo y su pandilla en el Changoo | 123 |
| IV.6.4. ¡ Por qué diablos te andas metiendo en camisa de once varas ! | 124 |
| IV.6.5. No le hagas, a ver quien tiene más espolones | 125 |
| IV.6.6. La definición del personaje en su situación respecto al espacio | 128 |
| <i>Conclusiones</i> | 131 |
| <i>Anexo</i> | 136 |
| Fichas Filmográficas | 136 |
| Hemerografía | 139 |
| Documentos | 139 |
| Bibliografía | 140 |

Una semblanza Agustín Lara



Dibujo de Lara tomado de la Revista
Agustín Lara y sus discípulos

HACER UNA SEMBLANZA DE AGUSTÍN LARA tiene como consecuencia, dejar de lado muchos nombres de personajes, situaciones y anécdotas de la vida que el músico-compositor tuvo en su haber. Un recuento se convierte así, en un ejercicio sincrético que de alguna forma busca ofrecer una panorámica del suceso musical.

Que como explicaré, se liga en distintas dimensiones: centros nocturnos, teatro, radio y cine. Agustín Lara Aguirre del Pino, nombre con el cual se registra en acta de nacimiento fechada el 30 de octubre de 1897 en la Ciudad de México, es el personaje que abrevia toda una cultura identificada en los albores de la nota musical y romántica, del bolero que musita al compás de las noches en casas, burdeles y cabarets del México post-revolucionario.

¿El niño prodigio será pues el encumbrado artista del piano hecho bajo el goce o la necesidad?. Pues a saber, el personaje mítico se consolida desde la temprana edad de los 12 años, como un inquieto músico aventurado, intérprete con facilidades compositivas, que bien podría ejecutar desde un danzón, un tango, hasta un fox trot, virtuosismo que le sirvió para ganarse la vida.

Su paso por el mundo musical no fue sino, una forma de explorar los límites de la noche - que a invitación de un amigo - apostado como ejecutante del piano, se advierte poco a poco como el acompañante de "Clubes", entornos donde trabajó una vez abandona la casa paterna. Lentamente el devenir de Lara se ajustó bajo las dimensiones y los acontecimientos de una ciudad que lo invitó a descubrirse musicalmente a través de sus melodías y cantos en cafés, salones y clubes de la más variada categoría. El Lírico, el Salambó; el Iris y el Politeama entre otros, son ejemplo donde

Agustín Lara hizo presencia y por donde fue cultivando su vena musical, misma que sería reconocida y escuchada, al grado de convertirse en el contertullo de reuniones nocturnas.

Bajo ese transcurso de tiempo, la existencia de Agustín se va conformando por medio de éxitos músico-populares, trasfondo mismo de su participación no sólo de los lugares comunes nocturnos, sino que su colaboración en los escenarios del teatro de revista fue también lo que le permitió obtener más popularidad. En paralelo a la manifestación del espectáculo, la naciente industria radiofónica XEW - la misma que inició sus transmisiones el 18 de septiembre de 1931 en los altos del cine Olímpia - es la misma que encontró en Agustín Lara, una voz para América Latina.

Bajo esa iniciación del murmullo en el cuadrante, el rito musical se potencializa bajo una amalgama de registros, según se entiende aún antes de la radio, ya que había por lo menos una treintena de canciones populares heredadas hacia el público mediante los discos. Ante tal acontecimiento, la industria radiofónica hace de Lara el boleroista predilecto, por la resonancia de sus canciones entre una clientela plenamente cautiva e identificada en los andamiajes del "consumo cultural".

Conquistado así el público mediante la alocución realista de sus letras, es como comienza a construirse la figura y personalidad de este músico popular. Bajo esa notoria legitimidad, el personaje de la farándula es el mismo, en quien confía el cine mexicano para hacerlo su creador *post factum* y cicatrizarlo en voz a través de historias, que en principio tienen como inspiración sus temas.

Iniciada la carrera cinematográfica de la música y letra de Lara, es como se comienza a entender su contribución en la incipiente industria cinematográfica, situación que *a posteriori*, el actor Andrés Soler haría referencia en un discurso pronunciado ante el Instituto de Arte Dramático de la Asociación Nacional de Actores.

"El cine nacional jamás le ha hecho justicia a Agustín Lara, ya que siempre lo ha catalogado sólo como compositor, y en realidad ha sido un gran impulsor de esta industria con sus temas llevados a la pantalla, el apoyo que ha brindado a las actrices y su colaboración con los productores"¹

¹ Javier Ruiz Rueda: Agustín Lara: Vida y pasiones. p. 143. Ed, Novaro 1976.

La proyección a nivel nacional de un personaje fraguado desde la vivencia de los centros nocturnos, ayuda para entenderlo bajo una dimensión sociocultural. Por ello, tanto la radio, como el cine, fabricaron canales de expresión, ejemplo de ello fueron *La Hora azul* y *La hora íntima de Agustín Lara*; mismas que nacen transmitiendo en horarios nocturnos para públicos radioescuchas.

En referencia al cine, su recorrido por los escenarios fue rotundamente inspirador de escenas cumbres y otras veces, sólo pretexto musical en por lo menos noventa filmes - según lo documenta Paco Ignacio Taibo en su libro *La música de Agustín Lara en el cine*² - que van desde la época de 1930 con la cual se inauguró su composición *ex profeso* a *Santa*, hasta sonar en un sin fin de producciones ya entrados los años 80. Y bueno, muchas veces escuchándose como tema central y otras veces como actor, pero fueron figuras del canto como Toña la Negra, Pedro Vargas, Ana María González etc; quienes lo inmortalizaron como compositor accidental en distintas películas, dando paso a una justificación de números musicales a manera de teatro filmado. Por ejemplo en esos linderos del espectáculo filmico, Arcady Boytler no dudó en realizar un cortometraje, que fue en buena parte una "cine-revista", es decir, representación de números musicales con bailarinas interpretando o actuando en paralelo a la música de Agustín Lara. El "corto" según documenta Pablo Dueñas en el libro *Las Divas*³ llevó como título "México multicolor", patrocinado por Goodrich Euzkad y exhibida en distintas salas del país en 1934. En él destacan actores de la talla de Roberto Soto y Joaquín Pardavé. Una vasta participación en Teatro de Revista, radio y cine; son por lo menos acercamientos del fenómeno lariano a través de la industria del espectáculo, misma que lo asimiló por su estilo compositivo de una dialéctica musical, que trascendió los planos interpretativos de la realidad, convirtiéndose en una figura familiar y conocida entre el público mexicano.

En 1970, el personaje de la farándula dio avisos de un estado de salud delicada, misma que lo condujo hasta el Hospital Inglés ubicado en Av. Constituyentes, lugar donde quedó internado y murió tras un paro cardíaco respiratorio, el 6 de noviembre de ese año.

² Paco Ignacio Taibo I. *La música de Agustín Lara en el cine*. Filmoteca de la UNAM. México, 1984.

³ Pablo Dueñas. *Las divas en el teatro de revista mexicano*. Asociación mexicana de estudios fonográficos, p. 175. A.C. México, 1994.

INTRODUCCIÓN



EL CABARET Y AGUSTÍN LARA EN EL CINE NACIONAL, son el modelo representativo que marca el quehacer cinematográfico de una época. El estilo conceptual a través del cine permitió ejemplificar lo disímil, respecto al espacio en su recreación de centro nocturno. Ante la primera revelación, la sugerencia visual es transitiblemente identificable mediante la imagen filmica, formando parte de un contexto sociocultural.

Sustancialmente el contexto social como expresión de costumbres, permitió que desde la pantalla nacional se formularán historias sobre algunos tópicos de la vida nocturna. En razón de ello, el cine experimenta su primera alusión a través de la vida alegre de espíritu jocoso sobre la bohemia, atmósfera en donde además, preexistieron distintos elementos sobre el ambiente nocturno del burdel-cabaret.

Innegable de tal manera el proceso de reconocimiento de la *Santa* sonora, protagonista del cine mexicano y modelo inspirador que inaugura la carrera de un género como el melodrama cabaretil. Con ésta primera narrativa cinematográfica, se formula constructivamente un nacimiento sobre los valores de un entorno clasemediero, no ajeno a los años de 1930-1950; época en la cual se sitúa la investigación.

Es a partir de este contexto por el que el estereotipo, la tipificación y el mito resultan ser códigos de expresión y por lo tanto, polisemia (distintas significaciones visuales) de interpretación en diferentes niveles. La mujer sufrida mexicana, siempre o la mayoría de las veces, desenvuelta en un espacio primeramente, burdel y posteriormente cabaret. Lugares cada uno, donde la costumbre se proclama como divertimento, con el aderezo episódico de una música lariana que logra resaltar el plano situacional de la mujer como icono sexuado.

Con tal semejanza "la música cinematográfica en la película, (en referencia a *Santa*), es como una obertura y un final a una sesión de canciones de Agustín Lara y de números de teatro de variedades musicales y de cabaret, lo cual no es obra de la casualidad"¹.

Por esa sola distinción, este ensayo cinematográfico busca a través de sus diversas expresiones visuales, (seis miradas, seis directores) de esquematizar tópicos sobresalientes entre cada película y su concepción cinematográfica de espacio nocturno.

Es así como la investigación responde para exponer diferencias y semejanzas entre el espacio cinematográfico (burdel / cabaret), la mujer (icono sexuado) y la canción (Bolero Agustín Lara).

Aclarando, de ante mano, que no es un trabajo biográfico sobre la vida de Agustín Lara o sobre su personalidad en el andar de la vasta producción nacional del cine mexicano y mucho menos, un análisis profundo de la canción en la película.

Más bien, es un estudio que pretende construir a partir de algunos ejemplos cinematográficos, un análisis visual sobre un tema formulado bajo tres características como ejes de interpretación: el espacio nocturno (burdel-cabaret), el personaje femenino (bailarina-prostituta) y la canción-bolero (Agustín Lara). Considerando a la vez, los estudios de otros autores y su percepción sobre el tema del cine de cabaret, como parte del sustento para este análisis.

En ese sentido, la investigación se aproxima para reinterpretar desde una perspectiva visual el fenómeno nocturno bajo ejemplos filmicos selectivos, pero sin la pretensión de homologar un criterio sobre el género cinematográfico del melodrama burdelesco-cabaretero.

Con ello, lo que sí pretende aportar la investigación, es una descripción del ambiente nocturno, cinematográficamente hablando, para concentrar la información, no sólo visual, sino de igual

¹ Aurelio de los Reyes. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. p. 123. Editorial Trillas 1987.

forma, la que ya está documentado en libros contrastada con el análisis de Imagen que expongo en el trabajo.

En esta dirección se guía, aún con las limitaciones propias que sobresalen del mismo, sobre todo, pensando en su reformulación visual, al cual le corresponde una entremezcla de expresividades narradas desde la fenomenológica etapa de una interacción-integración que se desprende a través de la Imagen sujeto a un particular análisis de interpretación.

Es así como los factores del tema son elementos de un corpus, por donde la similitud y la disimilitud en cada historia son parte de la mirada que los directores sugieren como vivencia nocturna mexicana.

A través de ello el cabaret y su época prefiguran un hecho sustancialmente social, dando con ello, un rostro al propio cine mexicano y dejando la huella o el registro sobre su concepción como parte endógena de una vida social concebida cinematográficamente en el rincón nocturno capitalino.

Por otra parte, quiero apuntar que el entendimiento sobre el fenómeno del burdel-cabaret se ha clasificado o etiquetado como el cine de la prostituta por algunos estudiosos e historiadores del cine mexicano, clasificación que en efecto, puede pecar de verdad si consideramos, que no todos los ejemplos visuales hacen mención a la prostituta. En todo caso y por caso, tendríamos que situar sólo en ese término a *Santa* (de Antonio Moreno), con notable simulación a *Distinto amanecer* (de Julio Bracho); en menor grado a *Aventurera* (de Alberto Gout), y con distinción especial a *Víctimas del pecado* (de El Indio Fernández).

Bajo tal estimación, tanto heroína como villana, la mujer en el melodrama cabaretil se acerca y se aleja de tan sólo una posición. Es metamorfosis y ángel caído, siempre representada en el vértigo de la noche y en paralelo, pasando a ser receptáculo de iniciación, por el tormento del destino que musita al compás de un bolero² de dolor y de duelo, casi siempre de seducción, pero también de encanto discreto sobre la tactilidad de las miradas, que inmóviles y silenciosas se aprestan a la rítmica de la música, que evoca y revoca al "otro", a la "otra" (hombre y mujer), a través de las palabras del canto socializado, las más de las veces, sobre las inmediateces de una pista de baile

² "El mensaje del bolero transforma al tú y al yo en héroes y heroínas aunque sólo sea fugazmente; no se cede en el deseo de hablar y decir el goce en que está envuelto el sujeto, en el "imaginario social... juego recíproco de identidades e identificaciones." Iris M. Zavala. *El bolero historia de un amor*. p. 108. Celeste 2000.

como impulso expresivo de acercamientos, ya sea desde del burdel o del cabaret, o modernamente del centro nocturno. Lugares al cabo, donde consagradamente se revela un suspenso, una tragedia, una insinuación sensual y erótica, expresada mediante la lírica músico-visual como pilar donde descansan las significaciones del cuerpo-sonoro y del espacio-nocturno.

Así, el espacio es la imagen convertida en equivalente, por su semejanza y diferencia sometida al ideal de lo que realmente podría ser la propia vida nocturna mexicana. Por ello, tanto el burdel como el cabaret, son por así decir, la construcción imaginaria y / o real de las zonas donde la seducción, los desafíos, los antagonismos, los vértigos devienen como encuentros sin los cuales, no se entendería su importancia.

Para comprender cada momento del proceso, partí de las siguientes hipótesis con el fin de ir revelando y revalorizando, uno a uno, por medio de comentarios, libros y documentos, así como por el sinuoso camino que de la imagen capté, y por donde aclaré mis dudas para reinterpretar y fijar mi entendimiento sobre el tema. Bajo esa salvedad, mi atención se concentró en las siguientes preguntas:

- a) ¿El interés del cine mexicano al tratar de armonizar el burdel y / o cabaret por la vía de un bolero popular significó afianzar el título de la película con una canción como ecuación de éxito?
- b) ¿La relación que guardó el bolero en el espacio del burdel y / o cabaret, sirvió para darle coherencia a los personajes en estos escenarios?
- c) ¿Fue el cine sonoro un hito, mediante el cual se concibió parcialmente la popularidad de la canción como un modelo para la producción cinematográfica?
- d) ¿El símbolo femenino y prostibulario está identificado como un icono de placer en cada una de las historias cinematográficas?

Ahora bien, la construcción y capitulado está dividido en dos grandes bloques, que a mi parecer, resumen y esquematizan el desarrollo de la propia investigación. El primer bloque que comprende el primer y el segundo capítulo, hace referencia a una comprensión sobre el marco teórico, así como, a la significación del ícono-personaje como tema.

El segundo bloque comprende el tercer y cuarto capítulo, donde se aborda con minuciosidad un análisis visual sobre el espacio, el personaje y la música como suceso, demarcado necesariamente

sobre los límites del ambiente nocturno, en un todo transformado para asignar los roles, las actitudes y los atributos del citado personaje nocturno: la mujer. Icono en quien descansa el mayor énfasis protagónico, aún cuando las facetas de la personalidad giran en tiempo y espacio sobre el cohabitado espacio social de la vida nocturna.

Si bien es cierto que por medio del primer capítulo trato de expresar, cuál es mi marco teórico conceptual para la realización del tema en conjunto, es concebible entender también, que al propósito planteado sobre "La definición de la teoría de la imagen para el ensayo de interpretación en cine", le concierne un proceso constituido en gran parte, por la importancia que adquiere el ensayo, herramienta propia del periodismo que me permitió captar en esencia el carácter interpretativo resguardándose así, un espíritu en la narración. Asimismo sugiero sobre el primer capítulo, la suerte sobre la cual descansa el cine como medio visual de comunicación y como soporte de información. A decir verdad, sugerí éste subcapítulo para complementar en cierta medida la concepción que guarda el cine, como medio de expresión y como medio de difusión. Virtud por lo cual, sólo sintetizo de manera breve, su importancia a través de un marco referencial de estudios, mismos que advierten su importancia heredada como medio, al ser conformador de opiniones, de actitudes y de modas culturalmente aceptadas, tanto a nivel individuo, como en un colectivo social, nada ajeno a su contexto y época histórica.

En esa dimensión el "cine-medio un soporte de información", trata de sintetizar las identificaciones y el reconocimiento como sustrato mismo de la imagen cinematográfica. Imagen contenido con referentes y códigos de comunicación adscritos a un lenguaje narrativo, puramente visual y por tanto, soporte de información sobre el cual descansa de manera singular y específica el discurso visual.

Sobre la intención del segundo capítulo, éste pretende dar algunos pormenores mismos del acontecimiento visual y de la imagen, construida socialmente bajo una precisión, la del contexto y su dinámica cultural, misma desde donde se fabrican referentes que hacen del melodrama un género cinematográfico en la dimensión fenomenológica, fabricada desde la pantalla bajo el síntoma de entretención, pero también, como espejo de una realidad creada con ciertos rasgos de identificación. Es así como "El estereotipo, la tipificación y el mito. Guías para el melodrama del

burdel / cabaret en el cine mexicano", busca dar el aviso elemental de tres asociaciones que considero, son necesarios para describir los roles dentro de la historia cinematográfica, a manera de concebirse como construcciones del imaginario colectivo social, reproducidas desde la pantalla y asignadas bajo una personificación destacable en cada uno de los ejemplos visuales escogidos.

Ahora bien, en referencia al segundo bloque; la investigación parte de un análisis visual exhaustivo y minucioso sobre el papel protagónico, primeramente del espacio nocturno, enseguida de la mujer forjada sobre el entorno nocturno, y posteriormente de la canción lariana, que busca dar sentido y coherencia al cohabitado sitio en un vaivén de sombras prófugas de la noche bohemia. Es decir, que el mirar a través de la imagen me incitó, para que tanto el tercer y cuarto capítulo lograra establecer las relaciones entre los personajes y sus cuerpos, ya que en ellos se prefiguran las condiciones de felicidad y / o conflicto, paraísos de cooperación o castigo.

En función de ello, se puede decir que la exploración al tema busca narrar procesos a partir del análisis visual o análisis de lo prosémico, es decir, de la forma de sentir el espacio, donde además se establece un determinado tipo de comunicación dentro del grupo social, que rodea la periferia del lugar nocturno y donde ulteriormente, se revela la esfera significativa de lo simbólico, bajo esa intimidad que resguardan los ambientes donde se concentra exactamente la variedad conceptual.

Así el burdel y el cabaret en el cine nacional, al parecer confluyen bajo esta lógica, donde la existencia misma de la noche se resguarda como tema, en relación causal y casual, a través de una invocación de lo estético y lo erótico, correlato existente entre lo recreado y lo representado. A esta paradoja y con cierta libertad, el estudio trata de explicarse, para contribuir a una construcción interpretativa sobre el fenómeno cabaretil a partir de una visión propiamente del cine sonoro. Es por ello que la producción como fenómeno se vuelve industria sobre su propia génesis, es decir, por su desarrollo de tema: la vida nocturna a la mexicana.

I. MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

I.1.

LA DEFINICIÓN DE LA TEORÍA DE LA IMAGEN PARA EL ENSAYO CINEMATográfico

BAJO EL CONTEXTO DE ESTA INVESTIGACIÓN, la imagen juega un rol importante porque de esta se desprende una información privilegiada. Esta propuesta tiene como sentido interpretar el suceso de un género cinematográfico¹, como lo es el melodrama de cabaret; en suma por sus características peculiarmente distintivas entre el espacio (burdel / cabaret), el personaje (mujer) y la canción (A. Lara).

Evidentemente para estudiar estas tres categorías en la dimensión de lo visual, es necesario precisar que el enfoque metodológico es significativo por la construcción dada entre los elementos, que de manera simbólica se representan. Por ello retomo conceptos de Jaques Aumont sobre *La imagen* por que:

"La representación es un proceso por el cual se instituye un representante que, en cierto contexto limitado, ocupará el lugar de lo que representa"².

¹ "El género es un modelo cultural rígido, basado en fórmulas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto y dan lugar a familias de subgéneros temáticos dentro de cada gran género." Román Gubern. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. p. 321. 2ª edición GG 1992.

² Jacques Aumont. *La Imagen*. p. 108. Paidós Comunicación. España 1992.

Bajo este primer momento se desprende el quehacer y el sentido de la investigación, por donde se remarca el encuentro visual del cabaret (espacio), la prostituta o bailarina, (icono sexuado), así como el modernismo poético de lo popular, como lo es la canción (bolero de Agustín Lara); entremezcla de toda una expresión visual, mismo por donde se ancla el sentido periodístico del ensayo porque según:

"El ensayo expone ideas, así como la actitud intelectual, moral y cultural de una época determinada. El autor usa la lógica formal (lógica del pensamiento, discursiva o simbólica). El ensayo narrativo imita la narración ficticia y el ensayista se convierte en narrador que funciona como periodista o historiador. Interpreta lo que narra...y generalmente tiene como base un incidente verdadero"³.

Mediante la concepción anterior, el estudio se funda a través del ensayo para hacer una interrelación sobre los eventos, que son en este caso, sucesos a través de los ejemplos filmicos sustantivamente característicos de una época.

De tal modo que el ejercicio ensayístico viene a consolidarse como una herramienta autónoma de ejecución, porque su lenguaje se inmoló en la Imagen.

Como ejemplo adscribo lo que para George Luckás puede significar el ensayo, ya que éste "urde su mundo de realidades ya dadas. No ficciona: Imagina...el ensayo habla la mayoría de las veces de imágenes, de libros y de ideas...Como pretende un acercamiento desenfadado a la realidad, el humor es su amigo. Y también lo es la epifanía: ese momento que nos produce la autoconciencia; de allí su tono aforístico, donde las verdades son sentenciosas, mas no asertivas". En razón de lo ya señalado, "es posible ensayar sobre realidades ya dadas: las ideas de otro hombre, un libro, una película, etc"... , es decir, el ensayo como la afirma Luckás, "surge de algo que tiene ya forma, a lo sumo de algo ya sido"⁴.

La sugerencia y mi interés por hacer de la investigación un ensayo, tiene como finalidad, el de construir un proceso analítico, apego del cual el cine es, ha sido y será objeto de estudio, concebido bajo el fenómeno social de una época referido a la bohemia del espacio nocturno.

La libertad para ejercer la construcción y la interpretación me permitió acceder de igual manera, tanto a la lectura de libros, documentos, así como, al estudio de la imagen a través de las películas,

³ Manual para el análisis de textos literarios español 314. s/a. pp. 1-2. www.units.muchilo.edu/spo/esman 2002.

⁴ Celso Medina. Prolegómenos al ensayo. p. 3. www.invenionario.com. 2000.

situación singular e importante; ya que en ello descansa gran parte del trabajo, porque retomando la idea teórica de Aumont:

"La imagen es siempre modelada por estructuras profundas, ligadas al ejercicio de un lenguaje, así como a la pertenencia a una organización simbólica (a una cultura, a una sociedad); pero la imagen es también un medio de comunicación y de representación del mundo, que tiene su lugar en todas las sociedades humanas"⁵.

Una vez concebido el interés a través del periodismo, mi esquema metodológico tiene como significado y característica, un enfoque basado en el Método Constructivista de Gombrich, mismo en el cual, se vincula una función cognitivista, es decir, que "toda percepción, todo juicio, es una construcción establecida por el modo general de confrontación y / o comparación", y que para la investigación se aplica mediante películas, libros y documentos. Bajo esta dimensión, el Método Constructivista en la imagen tiene como sentido, dar los avisos de la representación del espacio y del tiempo en la imagen.

Ese fundamento consolida en gran parte el proceso de estudio sobre "El cabaret y la música de Agustín Lara en el cine nacional: Un ensayo cinematográfico". Considerando que el tema del burdel y del cabaret son para el cine mexicano una expresión sociocultural, este se apila de igual manera sobre la dicotomía de la representación-narración en la imagen, siendo ello el precepto más general vía la diégesis⁶.

Teniendo tal referente, obtiqué como sujeto de estudio al fenómeno de la imagen como vínculo, tratando de resumir e interpretar desde una realidad dada a la imagen como suceso. Situado así el compromiso, la observación como primera concepción natural del hombre hace que la investigación no soslaye al ensayo, ya que visualmente hablando; el tema ofrece por sí mismo una perspectiva desde la representación y la enunciación, prioridad singular del mensaje manifestado a través de los modos, actitudes y expresiones transferidas hacia el público y donde la función de lo icónico, remite debidamente a un referente. Por esa razón El cabaret y Agustín Lara en el cine, tiene como finalidad un entendimiento a través de lo simbólico.

⁵ Jaques Aumont. p. 138. 1992.

⁶ "Como se sabe, es una construcción imaginaria, un mundo ficticio que tiene sus leyes propias, más o menos semejantes a las leyes del mundo natural, o al menos a la concepción, cambiante también, que uno se forma de ellas. Toda construcción diegética.

En ese sentido la certidumbre que unifica el contexto social de la vida nocturna, es un tanto reiterable, pero a la vez no repetible, es decir, que cada película guarda su propia concepción de lugar, personaje y canción.

Por ello me parece adecuado utilizar esta metodología para conservar un espíritu interpretativo, misma que desde la imagen en su discurso la hace ver y entenderse, a partir del mismo procedimiento visual. Todo ello para vislumbrar como a través del cine se advierte lo que para Jacques Aumont es un síntoma cultural, hasta un estilo.

1.2.

EL CINE-MEDIO UN SOPORTE DE INFORMACIÓN

PARA LA HISTORIA DE LOS MEDIOS VISUALES, el cine desde un inicio marcó un progresivo suceso de transformación en las sociedades en su modo de ver⁷, invocación dada a través de la expresiva y expansiva imagen en movimiento. Marcada así la transformación perceptiva (identificación-reconocimiento) de las sociedades y su cultura; el cine devino como medio visual y como un soporte de información, tratando de generar desde la pantalla modos y expresiones socio-político-culturales, ya sea de un pueblo o sociedad, a través de sus tradiciones autónomas y sus lenguajes particulares.

Con ello quiero decir, que el bagaje cultural y la idiosincrasia fue por así decir, la primera manifestación, la materia prima en el quehacer visual haciendo del cine un medio flexible, con alcance para transmitir comprensiblemente situaciones histórico-sociales, bajo esa capacidad visible sobre la que descansan discursos estéticos e ideológicos, totalmente adscritos a un mensaje como reflejo, indistintamente de los aspectos de una cotidianidad histórica. Un estudio sobre *imagen y comunicación*, advierte que el cine además de crear realidades que se asemejan a las creadas por el discurso, éstas son capaces de superarlo en ese aspecto. El espectador establece un juego de identificaciones y transferencias con el film, y logra superar la descripción. De tal modo que la imagen cobra nuevos significados y es donante de una nueva realidad construida.

⁷ "Ello supone la construcción de un nuevo lenguaje, que supera en gran medida a la fotografía. Es un nuevo mundo de imágenes con movimiento que transmite y construye realidades a través de un código que se ocupa no sólo de lo evidente o lo que el emisor quiera resaltar, sino también del trasfondo o lo que el receptor pueda ver sin querer ser emitido. Vanesa Alba Salguero et al. *¿Qué interés tiene para la Psicología social de la comunicación la relación y imagen y comunicación?* seneca.dab.es, p. 18. 2000.

Por lo tanto, la capacidad expresa del cine como medio, se adhiere a ese modo de atrapar en espacio, el tiempo de la historia. Así el cine-medio se conforma y se justifica, porque según otro estudio sobre *Cine y enseñanza*, se dice que el cine también se dio bajo cierta concepción, es decir, "como una herramienta didáctica justificada entre otras cosas, por que el cinematógrafo constituyó una manifestación estética y cultural a la vez que técnica, por lo que puede ser objeto de estudio humanístico, en relación con la literatura, el arte, la lengua o la historia y de estudio tecnológico"⁸. De ese modo la invención se proclama como referente social y como fenómeno inevitable, por que si bien la imagen es contenido, el cine no debe entenderse como periodo de un ciclo, sino como actitud ante la realidad a captar. Según un estudio sobre la *Teoría de las Estructuras: La esencia del cine*, se confirma una flexible acepción en su etapa evolutiva, acertando que éste medio, tendría en su acontecer tres momentos importantes que merecen su atención, por ser referencia que lo ligue como medio visual de comunicación.

Así tenemos que:

"Una primera etapa sería la de la información, en la que el cine es como un periódico, un noticiario. Una segunda etapa consiste en la difusión, en la que se toma la realidad según criterios, que pueden ser las intenciones propias del director, el guionista o el camarógrafo o sencillamente del contexto social. La tercera etapa es la creación; en ella no se trata de captar la realidad dada, sino de crear una realidad, para captarla"⁹.

Por lo tanto y tomando en cuenta lo anterior, se puede obtener con mejor perspectiva una apreciación sobre el cine y su fenómeno de aculturación, es decir, cine-medio que comienza a captar y a ampliar las dimensiones de manera estética y discursiva en sus mensajes y acontecimientos imaginarios o reales, cada uno sustentado sobre las bases de un hecho concerniente a la actividad humana, ya sea colectivo o individual. Concebido así el panorama, el cine-medio permite demostrar en particular, la difusión de las imágenes potencialmente creadas bajo el contexto de una cultura y / o sociedad con manifestaciones específicas destacándose en principio, el valor expresivo del acontecimiento.

⁸ "El cine de ficción es un útil material didáctico por su variedad temática y por su capacidad para presentar conflictos". Federico Ruiz Rubio. *Cine y enseñanza*. www.quadensdigitals.net p, 75. 1994.

⁹ La evolución del cine. *La esencia del cine: Teoría de las estructuras*. p, 1. www.quadensdigitals.net. 2002.

Como se comprueba circunstancialmente y desde un principio, la expectativa que confluye sobre la importancia de ver al cine como una manifestación de medio, radica en esa configuración desde la cual apunta su propia estructura, como conformador de opinión no ajeno a la invocación de entretenimiento mediado a través de la escena.

Bajo tal dinámica, no se puede soslayar la esencia y el referente en cuanto a su capacidad formativa. Porque en efecto, la imagen actúa bajo "un sistema de representación que genera discursos, organiza y otorga significados a los objetos y a las prácticas de la vida cotidiana"¹⁰.

Si bien es cierto que el cine ha marcado un hito en la historia de la evolución visual, "su revolución tuvo que estar ligada indistintamente "a procesos continuos sobre formas sociales ritualizadas".

(Román Gubern)

Es así como se produce y se reproduce un shock cultural por el cual, el cine-medio ha transitado, y su comprensión a través del tiempo, ofrece contenidos singularmente destinados a públicos minoritarios que sin embargo, en el transcurso fueron convirtiéndose mayoritariamente en consagrados receptores de la imagen-expresión, las más de las veces, conformándose como actitud garante entre la historia y la modernidad.

Sobre las posibilidades de aceptación y reconocimiento, el cine-medio es en más de un sentido un transmisor de información, que a través del tiempo-espacio le proceden momentos *a posteriori* de autorreflexión para señalar el sentido de exposición, a través de la historia y adscritos irremediamente a una sociedad que se enlaza en su cultura-tradición, con la sustantiva tarea de demostrar identificaciones concretas de algún suceso.

En esa dirección, el cine y su sentido del drama, conlleva asimismo, a repensar el acto situacional, es decir, el momento por el cual se piensa para hacerse de ello una categoría o género, circunstancia que ha de transformar históricamente a la imagen en el transcurso del tiempo. A manera de ejemplo me permitiré citar a Rosenstone (1997), quien describe una de las innumerables características sobre el cine como evidencia de un discurso social:

¹⁰ "Dicho en otras palabras, el cine nos permite adquirir las herramientas con las que pensamos. Los significados a los objetos y prácticas sociales - ayudan a establecer reglas, normas o convenciones vitales para el desarrollo de nuestra vida social, - modulan nuestra conducta, nos proporcionan el sentido de nuestra propia identidad o de las identidades ajenas". Alfredo Méndez, et al. *Cine, Historia y Medicina. Suplemento* núm. 1 p. 1. CONECTA 2002.

"El filme histórico como drama, es la reconstrucción del pasado, tanto si está plenamente basado en hechos, personas, movimientos bien documentados, como si los personajes y hechos fueran ficticios pero bien ambientados en un marco histórico acorde a la acción y su significado, se realiza con realismo cinematográfico (asimilable al cine de ficción). Es decir, proporcionan la idea de que a través del filme nos acercamos a un mundo real, es decir, se proponen como una ventana abierta al pasado"¹¹.

A través de ello se observa cómo la historia cinematográfica, es o puede llegar a ser, una reconstrucción, y por lo tanto, polisemia expresiva sobre la que descansa su significación sometido innegablemente a la representación. Circunscrito a esta realidad, la difusión en imágenes son los mensajes que ayudan para pensar al cine como ejercicio obligado dentro de la cultura de la imagen, a través de sus signos de comunicación tendientes a formular juicios y opiniones. Todas estas consideraciones ayudan para entender la importancia del cine como medio visual de comunicación y como soporte de información que se plantea una meta singularmente universal, la de interrelacionar los sucesos en pasado o presente, sean éstos ficticios o reales. Por ello el cine tiene en su esencia, lo que la imagen icónica es para Román Gubern:

"Una modalidad de la comunicación visual que representa de manera plástico - simbólica, sobre un soporte físico, un fragmento del entorno óptico (precepto), o reproduce una representación mental visualizable (ideoescena), o una combinación de ambos, y que es susceptible de conservarse en el espacio y / o en el tiempo para constituirse en experiencia vicarial: es decir en soporte de comunicación entre épocas, lugares y / o sujetos distintos, incluyendo entre estos últimos al propio autor de la representación en momentos distintos de su existencia"¹².

Finalmente para concluir que el suceso visual forma parte de un ciclo comunicacional, es preciso destacar que la imagen sitúa a manera de convocatoria un conocimiento del contexto como referente social, mismo que influye directamente sobre el espectador, o los públicos pasivamente frente a la pantalla iluminada. Una vez generado este primer encuentro con los sujetos, se hace un puente afectivo entre las relaciones espaciales vinculadas indistintamente a un proceso, que sucesivamente es un aprendizaje actual e histórico, y a ello responderán las prefiguraciones visuales que en su momento representa, a través de los códigos visuales, un grado de información, al tiempo en que aportan características de un hecho o fenómeno social. Cómo se observa, la importancia del

¹¹ Alfredo Méndez et al. p. 5. 2002.

¹² Román Gubern. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. p. 48. GG Barcelona, 1992.

cine-medio tiene sus raíces en la cultura y en la sociedad, porque "el cine ha sido uno de los instrumentos de comunicación más importantes a la hora de transmitir o comunicar las modas, en tanto que se ha inspirado en las modas del momento, además de contribuir en ocasiones a la creación de una moda o a su desaparición como tal"¹³.

Tal razonamiento ubica en parte el sentido de realizar la investigación, pero no ubicando al cine como una moda, sino como un género cinematográfico proclive a formular y a reformular fenómenos culturales arraigados sobre la escena de lo popular, auto referencia misma en los quehaceres del cine mexicano.

Y desde luego, que retomar un análisis de Balázs ayuda para esquematizar el suceso histórico, ya que "el cine llega a su apogeo como medio de comunicación de masas, a partir de la llamada civilización óptica, la moda empieza a ser no una artesanía y un código de conducta, sino un síntoma de la modernidad social, nada extraño por ello que, las estrellas impongan su personalidad (física y humana) como moda, gracias a la red de resonancias que cicatrizan en la pantalla"¹⁴.

En esa función, el acontecimiento del cine descansa a través de un eje cultural de entretenimiento, diversificado por tres factores que en adelante mencionaré (*el estereotipo, la tipificación y el mito*), pero aunado a una característica mayor, el de consagrarse como vehículo transmisor de ideas y pensamientos, y por lo tanto, difusor de las tradiciones de una época. Así, el cine nacional junto con el género de cabaret son pieza y referente indiscutible de investigación, aún cuando los filmes son parte de un proceso histórico de producción que marca los espacios, los personajes y un sin fin de canciones que harán del mismo, su reconstrucción propiamente valorada en el ámbito de la vida nocturna de México.

¹³ Pilar Paricio. *La moda en el cine y el cine en la moda*. Revista de cine Caledoscopio núm. 2, p. 1, octubre de 2000.

¹⁴ *Ibidem*.

II. EL ESTEREOTIPO, LA TIPIFICACIÓN Y EL MITO: GUÍAS PARA EL MELODRAMA DEL BURDEL / CABARET

II.1.

EL ESTEREOTIPO SOCIAL DE LA VIDA NOCTURNA



Dibujo de Lucie tomado del libro NEW 78 años en el aire

PARA RESPONDER A LAS NECESIDADES QUE EL CINE DE BURDEL Y / O CABARET tuvo en su carrera, es necesario aclarar primero, que éste no pudo haber sobrevivido tanto tiempo al interior de un género como lo es el propio melodrama¹, el cual permitió desde la pantalla concebirlo, tanto nacional, como históricamente.

En ese sentido, la incursión de las imágenes decantó un porvenir sóldo y estético traducido como historias de vida. A través de esa dirección se configuró un estereotipo² social, marcado como pilar central de interpretación sociocultural y atisbado también, como fenómeno iconográfico femenino, expuesto a dos grados de moral: el deseo / tentación y la prohibición / trasgresión. Todo ello bajo una imagen recreada por el cine, con la característica peculiar que el espacio (social nocturno) confiere, situación nada menor, por ir acompañadas de un fatalismo maniqueo insoslayable al suceso interpretativo, donde la mujer se adentra, sobre los meandros oscuros de la noche e identificados, como espacios de vida socio-nocturnal, ya sea burdel o cabaret.

¹ "El melodrama fue una de las primeras formas teatrales que se apartó deliberadamente de la escritura tradicional del teatro y prefirió un lenguaje puramente escénico, que era antes que nada de acción y de imágenes". Jean Marie Thomasseau. *El melodrama*. p. 140. FCE 1989.

² El estereotipo: Es la imagen o idea aceptada por un grupo, opinión o concepción muy simplificada de algo o alguien.

En esa dimensión, el melodrama logra caracterizar expresiones contundentemente asociadas a una época, que desde los años veinte se consolidaba a través del tiempo. Con las aportaciones que el género chico³ hizo a través de la variedad más recalcitrante de la época.

A esa farándula respondieron las formas de concebir el espectáculo, y que no fue menos contundente, para que el cine lo modernizara y lo recreara con iconos nocturnos en la pantalla, dado que en su génesis se ajustó la dimensión del personaje.

Bajo esas entrañas laboriosas, la imagen del cine devino suceso inspirador de escenas, las más de las veces, en la histriónica comparecencia que el cuerpo femenino pudiera proyectar, haciendo del fenómeno, una aceptación cultural del ambiente nocturno, mediada contundentemente, a través de "la imagen de la mujer como espectáculo tendente a congelar el flujo de la acción para provocar la contemplación erótica"⁴, considerando que la acción misma, es sin duda la contemplación más atrevida narrada a través de la imagen mediante el baile pro-(e)-vocador.

Destacable en ello, el deleite por la imagen sobre los quehaceres de la vida nocturna delimita a los personajes sobre el melodrama, retocados por la interpretación y la concepción (libre albedrío) cinematográfica, para consagrarse *a posteriori* sobre las esferas alegóricas que perviven entrañablemente en la vida mexicana y compartidas por la evocación de un sentir social de época.

Transferido ello al plano de la identificación, es entonces como el cine cobra sentido a manera de medio informativo y de cine-expresión, exactitud sobre la cual descansa su comportamiento fecundando entre espacios de reconocimiento y de grandes públicos, identificados por las imágenes admitidas sobre la historia fílmica. Jorge Ayala Blanco⁵ ya ha señalado que la circunstancia no deviene casual, "el cine de prostitutas, es el cine por excelencia del alemanismo".

Mundos propios y mundos independientes, historias narradas en un microcosmos de acción y concepción, que aunque peca en su ambivalencia representada, se redonda así en su categoría. Por todo ello la certeza se consolida, ya que el estereotipo en el cine cabaretil se nutre por lo menos de cuatro subdivisiones elaboradas: bailarina, fichera, prostituta y madre.

³ "Distinto del actual era el de nuestros abuelos, para el cual el género chico fue la gran revista del espectáculo que después cedería el lugar a las rumberas". Edgar Ceballos. "Las Rumberas". p. 82. Revista SOMOS. 1 de noviembre de 1999.

⁴ Jacques Aumont. *La Imagen*. p. 133. Paidós Comunicación 1992.

⁵ Jorge Ayala Blanco. *La aventura del cine mexicano. (1931-1967)*. p. 147. Editorial Posada 1968.

Bajo esta diversidad, los relatos se afianzan con riguroso estilo sobre los ambientes nocturno-espectrales, sombras proyectadas desde las zonas o construcciones arquetípicas, con la finalidad de buscar una solidez entre el plano interpretativo del icono femenino, y el de un modelo propiamente de "enunciación cinematográfica"⁶.

Elocuentes con la necesidad, el quehacer nocturno cinematográficamente, consolida tipologías de la mujer sembradas en el recinto donde el baile desinhibe las buenas costumbres de una sociedad. Lugares que al fin y al cabo, están plagados de las mismas introversiones por donde una estética de la imagen y una acústica de la canción, son sujeto y verbo, haciendo de ello, un ensayo visual como resultado de la mezcla de clases.

Es así entonces, como también se explica bajo esas historias el sentido de una música popular, como lo es el bolero ya que,

"Las composiciones proporcionarían un sin fin de argumentos que han hecho ver a la prostituta como alguien caída en desgracia, que se encuentra en un pedestal inalcanzable o que simplemente vende su amor, su cuerpo para dar sentido a su existencia. Agustín Lara exacerbó la imagen del estereotipo femenino, al grado de sublimarla, enaltecerla y recrearla"⁷.

El amor mercenario⁸ es por lo tanto la definición constante o la alusión que el cine fijó, considerando el destino de la mujer como construcción de una imagen con poder de identificación plena y sustituta de la vida nocturna.

Con esa especificidad del género melodramático en el cine mexicano, se asiste al razonamiento para retratar valores opuestos y complementarios: uno envarado y solemne, y el otro gozoso y divertido, referencia no menos clara para logra sustraer esquemas de comportamiento del vivir nocturno.

⁶ "La enunciación cinematográfica: ese momento en el que el espectador, escapándose del efecto-ficción, tuviese la convicción de estar en presencia del lenguaje cinematográfico como tal, de "soy cine" afirmando por los procedimientos al "estoy en el cine". André Gaudreault et François Jost, *El relato cinematográfico*. Cine. p. 56. Paidós Comunicación 1995.

⁷ Carlos Medina Caracheo. *La vida nocturna en México*. Tesis de Licenciatura. p. 148. ENEP Acapulco 1981.

⁸ "Consecuencia de esta apremiante demanda es la lógica oferta que la satisface en la persona de las mujeres que por diversas causas eligen como suya una profesión acreditada desde hace muchos siglos, y que en apariencia debe su perdurabilidad al equilibrio económico que garantiza en el mercado la oferta y la demanda extramatrimonial". Salvador Novo. *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*. p. 144. CNCA 1994.

II.2.

LA TIPIFICACIÓN PLENIPOTENCIARIA DEL CANTO NOCTURNAL

ADVERTIR CÓMO LA REALIDAD ES PAISAJE Y PASAJE propia de la cotidianidad, asegura un grado de interés para no soslayar la evidente relación intrínseca, de la cual se hace valer el cine sonoro mexicano, para ser receptáculo y hacedor de una época en síntesis vía la tipificación⁹ de la vida nocturna, más aún, cuando se hacen paralelismos demostrables, entre aquellos vivientes invaluablemente nutridos por los semblantes de la noche, para decantarlos como filtros imperecederos de la cultura; en su nombre se proclama y se sintetiza la identificación de la vida nocturna: Agustín Lara.¹⁰

Con la personalidad indisoluble de Lara¹¹, es como se caracteriza una época, a través de otro icono de la cultura popular mexicana, corroborando al tiempo, la sustanciosa y penetrante accesibilidad musical de una vida bohemia y jocosa descansada sobre un personaje, un poeta modernista que el cine logró condensar. Bajo un origen sonoro, melódico y trasgresor se inculca la sonoridad en las historias de cine mexicano, apostando así a,

"un entramado didáctico-moral para documentar el destino de protagonistas, según la letra de los boleros, se convirtieron en pérdidas, aventureras; heroínas del arrabal que al paso de los años subía de tono trágico y erótico...., las pecadoras"¹².

Agustín Lara de ese modo penetra a los círculos de la cinematografía, a través de un tema-bolero adscrito así, a su propio convencimiento sobre lo que una mujer en los arcanos nocturnos le pudo

⁹ La tipificación: Responde al propósito de reflejar amplias zonas de la realidad, social o de otra índole. Es lo que exige la tipificación, es decir, recurrir a personas que formen parte integral de la realidad y que pueden considerarse típicas de ella; porque la tipificación representa la organización menos artificial de la realidad.

¹⁰ "En la música y letra de Lara se cruzan el magnetismo terrestre y el otro. Cada canción es una especie de réplica, nunca una repetición. Agustín Lara invoca todas las palabras y el tropismo sobre la mujer; le convienen. Fue un exaltado del amor nocturno (¡tan modernista!). Cantó, sobre todo, al cuerpo de la mujer y al de hombre como únicos altares, misas negras que huyen de las definiciones de lo femenino, lo masculino. Instante poético, cada bolero. Justicia poética, cada canción que expropia los discursos, los volatiliza, los invierte, los deconstruye en transgresiones sociales contra el gran texto cultural...La prostituta, la "pecadora", la "mujer perdida" son, a partir de la década de 1930, las musas y rimadoras de deseos. Lara hace fluidas e indecitas las fronteras entre una y otra". Iris Zavala M. *El bolero historia de un amor*. Ediciones Celeste. p. 71. España 2000.

¹¹ Agustín Lara Aguirre del Pino, nombre con el cual se registra en su acta de nacimiento fechada en la Ciudad de México el 30 de octubre de 1897; aunque en Tlacotalpan-Veracruz, existe de igual forma otro nacimiento, fechado el 30 de octubre de 1900. Esta última según se narra, fue más una decisión de Lara al quedar profundamente enamorado del estado veracruzano, situación que lo marcó para adoptar a Veracruz como su segundo lugar de nacimiento por ahí del 30 de octubre de 1900. Con toda la confusión que existe alrededor del tema, la primera es la que al aparecer tiene más veracidad según el autor". Gabriel Abaroa Martínez. *El flaco de Oro*. Ed. Espejo de México 1993.

¹² Rafael Aviña. "El Guión de Lara". *REFORMA*, p. 2. Sección GENTE. 12 de mayo de 2000.

inspirar. Esa situación lo convirtió en el único cantor plenipotenciario de la noche e *in situ*, transformarse como icono de una tipificación cultural novedosa y elegante para el cine nacional.

No ajena a la realidad, el icono prostibulario masculino se adelanta a la realidad con su propio lenguaje y canto, para volcarlo en la sociedad de las imágenes. Audiencias notables que comenzaron a establecer puentes afectivos de relación con la cinematografía, por las "frases hechas que son nuevos acercamientos a la realidad", pero también por la magnificación del espíritu plasmado en ese plano de la idiosincrasia-identificación, en ese sentido, "el cine encumbra ídolos a modo de interminables espejos comunitarios, fija los sonidos del habla popular y se los impone a sus usuarios (quienes tal vez nunca los habían oído)"¹³.

Como alma poética de la bohemia nocturna y del ritual cotidiano, el personaje musical se socializa y se mediatiza a través de las imágenes en historias, que apelan al canto de un músico como estampas de vida, y de la cual se filtrará un carácter implícito bajo un mensaje, sin jactarse del sentimiento que muchas mujeres de la noche, públicas o privadas, viven y conviven en el ambiente adverso, socialmente atrevido, y por ello deseado y prohibido, aún cinematográficamente hablando. Bien sabido eso y como lo señala Carlos Monsiváis, "a las nuevas putillas trashumantes son con quienes se identifican las audiencias de los veintes y los treintas, se estremecen ante la audacia: una música de Sensualidad Notoria y una letra que exalta la perversión"¹⁴.

Junto a tal alocución, las musas de la noche adquieren un valor expresivo culturalmente identificado, en los andares de un personaje sobreviviente a la usanza de los bajos fondos, para luego asistir con la poética, al debate de las buenas costumbres de la época, en situaciones asimiladas desde una perspectiva cultural a través de un medio expresivamente visual, como lo es el cine y sus imágenes. Síntesis y manifestación de un registro con los signos de un discurso nocturno de vida mexicana como su contexto cultural.

Es así entonces, como lo omnipresente de la idiosincrasia nocturna se aclara y se declara, como una pieza más del rompecabezas de la vida nacional, "en un México contemporáneo donde con estimada y sucesiva prolongación se llevan acabo, cambios en las formas de vida, en las costumbres de la

¹³ Carlos Monsiváis. *Aires de familia*. p. 160. Anagrama 2000.

¹⁴ Carlos Monsiváis. *Amor perdido*. p. 73. Era 1977.

sociedad; donde surge el sensacionalismo salpicado con la vida bohemia, el de las canciones de su primera época, boleros principalmente cuan suave espíritu francés, empleando un vocabulario atrevido a los amores¹⁵.

Epifanía inexorable, desde luego la música es "intérprete y mediadora, vaso comunicante que hila, expolia y vuelve reliquias a las imágenes"¹⁶, éste es el caso del cine que inicia su etapa planteado desde los escenarios del burdel, hasta los tópicos más disímiles del cabaret; transformación completamente distintiva de una época en la que se acentuaba la vivencia social nocturna como entrega de la diversión, el esparcimiento y el espectáculo de variedad.

En ese primer plano se destaca como pilar de atención a las rumberas, iconos depositarios de una placidez simbólica contrariada sobre la cual descansó un imaginario colectivo de significación visual, anunciado en parte, como eje medular de convivencias nocturnales en ese acontecer de la vida mexicana.

Al fenomenológico proceso de la tipificación le corresponde así pues, "la imagen visual cinética"¹⁷, confluencias demostrables, si consideramos que los contenidos sociales se reciclan indistintamente para transformarlos en contenidos visuales y por tal razón, en mensajes que en su génesis concede acercamientos sobre la expresión psico-social del entorno cotidiano *sui generis* a la realidad.

La mención anterior, se daba bajo una composición libre que cinematográficamente asienta un precedente:

"La canción como transmisora de historias raya en lo anecdótico y que en cierta medida tienen un sustento verídico, teniendo en el músico su agente transmisor quien ha narrado en el antro infinidad de relatos que giran alrededor de la desdicha, el abandono de las nefastas consecuencias del destino. Esta canción quedó ligada al recuerdo de los que cantaron sus temas plagados de romanticismo...

¹⁵ Manuel López de la Parra. *México y la época de Agustín Lara*. Revista de revistas. Semanario Semanal 30 de Junio de 1935.

¹⁶ "En una segunda pretensión de Lara se transparenta: él quiere encarnar el amor que de tan indefenso y rendido brilla estatutariamente entre imágenes y lágrimas; esto es, él desea vivir poéticamente, en la metamorfosis de cada una de sus palabras y acciones". Carlos Monsiváis, p. 78. 1977.

¹⁷ "Román Gubern considera que a partir de 1927, el cinematógrafo se constituyó como medio audio icónico, o más precisamente, en medio audio-verbo-icónocinético. Lo que constituye otra radical novedad en la historia humana y lo que convirtió en considerablemente complejo tanto el fenómeno de la percepción, como el análisis de la comunicación cinematográfica". La mirada opulenta. p. 256. GG 2ª edición 1992.

en el cine la canción popular ha sido un poderoso vehículo para crear y recrear la vida nocturna, contribuyendo a fijar puntos de identificación. Es claro que el tema o la imagen recurrente de esta canción, es también la prostituta y Agustín Lara, que es para muchos el músico por excelencia de la temática prostibularia¹⁸.

II.3.

EL MITO EXPRESO DE LA NOCHE MEXICANA

DE NOCHE EN POPULAR VIGILIA SE CONCEDEN USUFRUCTOS COLECTIVOS, hordas clase medieras que se identifican en la melosidad del divertimento conspicuo, mientras que la música, el baile y la canción, son el fenómeno que dan existencia y coherencia al espacio nocturno dentro del espectáculo sucesivo.

Sin ninguna regla, pero sí con la imagen célebre de la *Santa* cinematográfica, es la "que nos ilustra, no obstante, acerca de una condición peculiar que reiteradamente cobra un lugar apremiante en el alma mexicana: la idealización, por medio de la moraleja a la prostituta, ese ser irresistiblemente atrayente y sin embargo vedado; mundo inaccesible, idealizado; por idealizado inaccesible"¹⁹.

Bajo imágenes y contrastes, a la vida social mexicana se le impregna un estadio por donde se apuntala la paradigmática vida nocturna, en ese sentido y como se señala, "desde sus orígenes nuestro cine sentaba sus reales en el ámbito de las costumbres, sin darse cuenta de que éstas no son más que las mixtificaciones sistemáticas de una época y una sociedad"²⁰. A esa referencia el mito²¹ nocturno cobra sus ganancias cinematográficamente con elocuencia sistemática y evocación visual, un recurso no menor para adscribir los mensajes en la memoria colectiva o como señalara Carlos Monsiváis, "en el espejismo más profundo (el del mito de la vida nocturna inerradicable) de una ciudad-sociedad, que en la desvelada (la parranda) halla las mínimas y máximas aventuras que la ciudad consiente. La vida nocturna es esa incursión en cabarets, cantinas y prostíbulos"²².

¹⁸ Carlos Medina Caracheo. *La vida nocturna en México*. p. 148.

¹⁹ Salvador Elizondo. *Moral sexual y moraleja en el cine mexicano*. p. 5. Nuevo Cine, num 1. abril de 1961.

²⁰ Salvador E. p. 5. 1961.

²¹ El mito: Es el relato de hechos pasados y hazañosos que tiene sentido y significado para una comunidad determinada, éste ha servido como puente entre lo ficticio y lo real.

²² op cit. Carlos Medina Caracheo. *La vida nocturna en México*. p. 15. 1981.

Ya sea inspiración o culto, la mirada noctámbula con desvelo y pasión avisa pacientemente de las historias truculentas y maquiavélicas a través de sórdidas y torrenciales percepciones, que desde la noche se puedan hacer. Interpretaciones y catarsis desmedidas, son lo peculiarmente representado. El cine con toda una carga afectiva y simbólica, devela las sombras de-ambulantes de la noche, bajo un expresionismo delirante, donde además la tragedia es su categórico mensaje. La reconciliación no es tema aparte, es eje y camino para demostrar, como el predicamento de las imágenes en la historia sobre el entorno del cabaret, son precipitaciones entre los escenarios de conflicto sobre el amor.

A partir de la premisa anterior, los vínculos sociales unánimemente se declaran feligreses del vivir nocturno. "La proliferación (se dice) de los antros en el ámbito capitalino y el mito de la vida nocturna mostrado en el cine y plasmado con la música popular, es el resultado de la reglamentación, la corrupción, la doble moral, la clandestinidad de algunos antros, la prostitución tolerada y los gustos habituales de los parroquianos en la Ciudad de México"²³.

A partir de la característica anterior, lo apremiante del suceso traduce una vinculación *sine qua non* a la composición incierta de un espacio donde se presenta una figura constante para ser tomada como objeto de adoración, de amor y maltrato: la mujer cabaretil *sui generis* en sus confrontaciones de culpas, perdones, dolores y expiaciones. Identidad femenina que por supuesto sobrevive a las paradójicas historias perseguidas por una insana opresividad: la prostitución. Eso en el discurso cinematográfico se relata como apremiante historia de vida, sin embargo, otro factor primordialmente discursivo cambia la imagen de la mujer caída, por la bailarina artística.

En ese sentido, la danza confluye para convertirse en lenguaje discursivo junto al del cuerpo, receptáculo de transmisión y comunicación, adscribiéndose así, a los escenarios nocturnos con el alusivo movimiento. Baile en danza, aculturación que por demás es fenómeno en el que radica un *ánima* social mexicana, en su popularidad expresiva y bajo una comparecencia vital: "La danza, sucesión de formas en el espacio. Límites o contornos de la visión. Los cuerpos de las bailarinas son figuras que al ser sucesivas resguardan su corporeidad, su ser real"²⁴.

²³ Carlos Medina. p. 9. 1981.

²⁴ Alberto Dailal. *El dancing mexicano*. p. 37. Cuarta parte. UNAM 2000.

Alusivamente la vida nocturna mexicana de este modo, esta plagada de tales manifestaciones culturales: música y baile, binomios expresivamente deseables en "pasitos" al filo de la noche, con plena y liberada aclimatación progresiva vinculada al status social de la noche.

Cinematográficamente esa posibilidad se calca, si no con su expresivo colorido, sí con lo necesario para hacer del cabaret y su farándula un mito nacional, y por ello la cinematografía pasa proyectando su visión particular a través de un puente deseable de escenarios, para convertirse en el hacedor de la cinematografía nacional. De ese modo y por el cine, "el espectador capitalino cree descubrir una ciudad diferente, engrandecida, poblada de gánsteres y mujeres fatales: una ciudad tentacular, fascinante, peligrosamente moderna, cuyo ritmo frenético derriba tradiciones morales"²⁵.

Entre costumbres y cambios sociales, la decantación de la noche es tema, historia y modo de vida, con escenarios propios y autónomos (reales o ficticios), circundados por hombres y mujeres e inspirados en el marco romántico de un lienzo colorido por vocación, asimilados *ad perpetum* en filmes. Certeza del entramado pintoresco del género cabaretil que buscó de tal modo, ofrecer pinceladas de acción tan entrañables, como los personajes mitificados, uno a uno, bajo el estadio colectivo de la sociedad, aparentemente desinhibida por la moral imperante. Bajo esa lógica, el cine hizo gala de una época tejiendo historias adversas y puestas en escena, a través de lo ficticio y lo real.

En ese sentido el mito, tiene dimensión histórica, ya que su fuerza se sostiene si las raíces profundamente socioculturales se dimensionan, como sujetos de reconocimiento, aún sin que se delimite lo colectivo, de lo individual. Por ello su valoración le es propia a la sociedad mexicana emergente, por ser la primera clase identificada en los laberínticos paseos de la noche, mismos que se valorizan por medio de sus expresiones y modos de vida, estímulos que al fin y al cabo, la cinematografía nacional fue rescatando, re-construyendo y socializando como modos colectivos de interpretación, como valores y costumbres definidos en el esperpento de la noche mexicana.

²⁵ Carlos Bonfil, et al. *A través del espejo*. p. 26. UACINE 1994.



III: ANÁLISIS VISUAL

SIGNIFICACIONES DEL ESPACIO, LA MÚSICA Y LOS PERSONAJES. ELEMENTOS ADQUIRIDOS PARA LA RECREACIÓN DEL BURDEL / CABARET

BREVE PANORAMA



Caricatura de Lara tomada
del libro *El Pico de oro*

EL PRESENTE CAPÍTULO ES UN ACERCAMIENTO A UNA RELACIÓN que por *natura*, es propiamente recreación de una época, sobre un tema que interesó en su producción al propio cine mexicano. El escenario cinematográfico del burdel-cabaret y su relación con la música de Agustín Lara, son manifestaciones que se logran fusionar de manera sorprendente. El melodrama rumbero-cabaretero se justifica y por ende, las historia son el sazón de un contexto nocturnal fundido entre el espacio, el personaje y la música como elementos indispensables. Momentos donde cada uno señala cierta intención. Por ejemplo, el burdel que se ve en la primer película sonora del cine mexicano *Santa* (1931) es significativa, ya que el burdel según Carlos Monsiváis, "fue la casa en donde vivía un número más o menos grande de prostitutas", y en ello la arquetípica prostituta del cine nacional se enmarcará allí, para luego elevarse al plano sublime de la "bailarina artística" de estos entornos nocturnos. Así pues, su valor se transfiere a otro escenario como el cabaret, antro que continúa como:

"el lugar arquetípico de tráfico prostibulario, baile y alcohol, por lo regular bajo el régimen de ficha (las prostitutas conviven con la clientela y llevan comisión del consumo alcohólico).

La música cabaretera suele ser una paradoja estridente: sigue tan actual como antaño, boleros, cumbias, rumbas, danzones predominan sobre géneros modernos. También hay cabarets en los que no se baila, sino se atiende a un show de música, canciones de moda”¹.

Ello visto desde la película *Aventurera* (1947), se entiende bajo una situación indiscutible, ya que además se mezcla con una visión peculiar del escenario cinematográfico, como lo es el burdel o la casa de asignación, “lugar donde no se veía pero sí se ejercía la supuesta sexualidad”; tratamiento que en la mayoría de las veces, sino las más, se percibe veladamente insinuado o moralizado. Lo sensual, erótico y sexual de estos filmes alcanzan su paroxismo particular con matices que rayan, las más de las veces, en un desencuentro o desgracia. Bajo tales consideraciones retomo lo importante del presente trabajo.

Ejercicio para acercarse a seis películas y mirar con sus diferencias y semejanzas, la recreación del espacio cinematográfico, el cual registra diferentes grados de apreciación e irrealismo. Mismos que a su vez, describen arquitectónicamente los escenarios del burdel y / o cabaret, cada cual, con sus propias mezclas de ambientación y decoración, por cierto, arbitraria para su concepción, pero sin perder la oportunidad de mencionar la presencia musical de Agustín Lara, el único redentor-poético de la mujer caída desde la pantalla nacional.

Considerar por lo tanto la incursión en los treinta, con la adaptación de una novela a la pantalla cinematográfica, en una segunda versión *Santa* de Antonio Moreno 1931, con música de Agustín Lara como tema central en función de la historia, sirve como modelo para mencionar y describir con qué entusiasmo e interés se repitió la fórmula musical, y qué importancia adquirió para el desarrollo climático de la película, a través de la representación-recreación de espacios cinematográficos, como lo fueron el burdel y posteriormente el cabaret, que en suma se justifican porque el cine sonoro nació mediante el signo de las canciones mexicanas.

“*Santa*, la primera película sonora traía el mensaje melódico un tanto desleído de la canción del mismo nombre del compositor de moda: Agustín Lara. El cine sonoro utilizó la música y los géneros de canción ya manejados de antemano por el teatro de revista.

¹ Sergio González Rodríguez. *Los bajos fondos*. p, 80. Cal y arena 1989.

A decir verdad, una buena parte de la producción del cine mexicano debió su fácil popularidad al prolífico apoyo melódico de la canción. Ya fuese tema, trasfondo, comentario o adorno superfluo, la canción fue no sólo el personaje invisible de muchos filmes, sino también el *deus ex machina* de no pocas de ellas².

Bajo tales escenarios, el cine sonoro mexicano inaugura con una historia el melodrama en los burdeles, precisando con ello su arquitectura de época. Escoger el tema sugirió de tal modo, una motivación hacia el ensayo, ya que el planteamiento de la música de Agustín Lara en el espacio cinematográfico se funde con el tiempo y en repetidas ocasiones a través de lo recreado-representado. De tal forma que el burdel y el cabaret son sugerencias de espacio con variantes específicas para el propio cine mexicano. Por ello, puntualizar sobre la distinción lograda desde otra

perspectiva, es decir, desde el propio espacio sonoro, describe en sí mismo, la posibilidad de valorar el sentido de la música con respecto a la imagen, como correlativas al mensaje cinematográfico.

Así vemos, que la insistencia por definir o matizar con la música de Agustín Lara el momento situacional de la historia climática, es una curiosidad que trasciende a los propios lenguajes cinematográficos, y en ello se funde lo verosímil e inverosímil bajo la respectiva imaginaria sostenida por la decoración-ambientación, para luego centrar en la función de la historia un arquetípico fenómeno femenino y prostibulario (la prostituta simbólica); consagrándose así la vida nocturna,

"Mito contemporáneo universal que enmascara una realidad de explotación. Enamorarse de una prostituta es una pasión mortal, una degradación social y una comodidad. Son artistas como Lara quienes elaboran la gran propaganda nocturna urdiendo una música y una literatura rectoras"³.

Los lugares nocturnos se convierten entonces en escenarios de confluencias simbólicas, lo sensual, lo erótico y lo sexual, como contenidos del género cinematográfico bolero-gángster o bolero cabaretero, situados temáticamente en la anunciación de la noche. Lo que puede reseñar y aportar la cinematografía mexicana al respecto y que para este estudio es importante mencionar, son

² Yolanda Moreno Rivas. *Historia de la música popular mexicana*. pp. 80-81. Alianza Editorial Mexicana 1979.

³ Carlos Monsiváis. *Amor perdido*. pp. 81-82. Era 1977.

permitan explicar la colaboración de la música de Agustín Lara, aporte que proporcionó su concepción y mixtificación sobre el espacio cinematográfico del burdel y del cabaret para el cine mexicano. De esta forma, la dimensionalidad del tema, si se valora, puede hacerse identificar bajo cierta lógica a través de la existencia de algunas películas, entre las que destacan: *Santa*, 1931; *Distinto Amanecer*, 1943; *Humo en los Ojos*, 1946; *Cortesana*, 1947; *Aventurera*, 1949 y *Víctimas del pecado*, 1950.

Las características atribuidas a esta selección de películas, responden en primer lugar a los argumentos sacados con tirabuzón de los títulos de canciones de Lara, (ha excepción de *Distinto Amanecer* y *Víctimas del pecado*),

"ya que por regla general se hacían las películas cuando ya la canción era famosa y se cantaban en todas las estaciones de radio y en todos los espectáculos. Los guionistas eran los profesionales sometidos a más presiones en estos casos y algunos de ellos eligieron una salida sencilla: la canción que daba título al filme, no participaba verdaderamente del argumento, sino en forma tangencial.

Para Agustín Lara, el hecho de que se hicieran filmes con el fondo musical y apoyándose en su música resultaba natural y conveniente. El cine mexicano, sin embargo parecía incapaz de reflejar el cabaret de una forma convincente, por el contrario poco a poco se fue falsificando el cabaret para dar entrada a una literatura melodramática y a unos pocos se fue personajes inventados y moralizadores".

Por esa diferencia, las reflexiones saltan a la vista, a partir de los interiores pensados como lugares para el desarrollo de la historia, mismas que, por cierto, están determinadas a través de la concepción arquitectónica con personajes facsímiles y diferenciados en sus papeles de acompañantes, bailarinas o tíbilmente prostitutas. De esa manera, es como se fabrican las historias y se exaltan los espacios cinematográficos, que por convenciones del género pueden ser identificables en sus variantes: burdel, burdel-cabaret, cabaret, cabaret-cantina, cabaret-salón, cabaret-bar, etc.

Bajo ese grado de matices, las diferencias tan marcadas entre cada uno de los filmes son de gran utilidad, para en la medida de lo posible acercarse a un fenómeno cinematográfico de los espacios rumberos dentro de un contexto nacional atribuido por un fenómeno cultural de vida nocturna. Así es como el cabaret hace presencia en la pantalla, sin dejar de considerar la importancia que a solicitud del espectador, fue regocijo de época con la presencia de Agustín Lara, creador e

*Paco Ignacio Talbo I. *La música de Agustín Lara en el cine*. pp. 18-19. FILMOTECNA UNAM 1984.

solicitud del espectador, fue regocijo de época con la presencia de Agustín Lara, creador e inspirador de los escenarios nocturnos de la capital, cosa que en reiteradas ocasiones intentará recrear el cine nacional, con el respectivo precedente musical, aunado al drama que se fabrica sobre los personajes envueltos en los escenarios nocturnales. Todo como parte del entretenimiento para hacer del cine una industria que se apoyaría sin dudarlo, "en reminiscencias logradas del teatro nacional"⁵.

III.1.

SANTA, UN PROSTÍBULO DE ÉPOCA

Si buscáramos hacer recuento del fenómeno musical en la personalidad de Agustín Lara dentro del cine con la socorrida prostituta enigmática, *Santa* es el modelo puntual. El espacio escogido para escuchar la composición de Agustín Lara, es adscrito a un interior de casa o burdel que administra doña Elvira (Mimi Derba); ahí Santa (Lupita Tovar) al lado del ciego músico Hipólito (Carlos Orellana) escucha la canción que el enamorado dedica y canta a la nueva pupila del lugar, mujer que no parece ser de la parroquia habitual. Días y semanas habrían de pasar para que Santa se volviera como todas las muchachas de la casa de Elvira.

Es necesario puntualizar, que la cotidianidad de la mañana, es completamente de calma acompañada por las melodías que en su momento el músico Hipólito ejecuta en el piano y acompasado a ello se observa un ambiente, en donde las pupilas están a gusto, acompañadas unas a otras, pero solas de la presencia masculina o de los clientes que por la noche seguramente asisten.

Entre la calma las chicas aprovechan el rato para jugar algún juego de mesa, mientras que Santa e Hipólito platican de sus vidas. En esa atmósfera de tranquilidad es como Santa en algún momento le pide al músico que cante la canción que él mismo le compuso. En ese instante, la cámara cambia su objetivo centrado entre los dos personajes para recorrer los rincones del lugar; registro que va evidenciando en paneo no sólo el espacio, sino la vida de las mujeres, quienes están sentadas en las mesas atendiendo el canto de Hipólito: unas mirándose las uñas, otras recostando su cabeza sobre la mesa, otras leyendo, otras fumando; pero todas y cada una, en un estado de holganza y

⁵ "Los elencos completos del teatro de revista se trasladaron al cine, proporcionando no sólo las canciones, sino también mucho de su estructura: sketches intercalados con canciones, cuadros regionales y algo de su sencilla concepción del espectáculo". Yolanda Moreno Rivas, p. 80. 1979.

ello es comprobable señalar cómo en la casa se generan valores humanos identificables porque al fin, la casa es la misma que adquiere las energías físicas y morales. En suma, la situación antecede a la canción para luego describir el centro de reunión, como lugar de trabajo para las mujeres y un centro de diversión para los hombres. Una vez re-creado el ambiente social la canción menciona:

Santa, Santa mía, mujer que brilla / en mi existencia./ Santa,/ Sé mi guía en el
triste calvario / del vivir. Aparta de mi senda / todas las espinas, / calienta con tus
besos / mi desilusión.

(Composición del año 1931)

Enseguida un rótulo a manera de cine mudo anunciaría...

[y la vida fácil continuaba sin interrupción, con la monotonía de un péndulo]

Bajo esa inmediatez de la imagen, se avisa un devenir de la vida en su expresividad cotidiana con peculiares características para reafirmar el ambiente pensado, a través de los roles de las mujeres en el espacio; situación que permite enlazar actitudes y costumbres adquiridas en el transcurrir del día. De esa manera se plantea al interior del burdel una transformación, que de sobremanera trae consigo un cambio en la actividad de las pupilas entre aquellos que asisten para buscar la diversión. Con la sucesión de momentos y atmósferas, la casa de Elvira trasciende tan sólo por las singularidades ofrecidas en su decoración. Bajo esa dimensión del sentido, Juan Antonio Ramírez puntualiza "que los decorados cinematográficos sirven normalmente como fondo a la acción de la película"⁶.

Ayudados por esta percepción, se puede ver que la expresividad arrojada por los decorados permite observar a los actores en la historia ocupando superficies delimitadas bajo un centro ordenado; semi-círculo por el cual, sillas y mesas dibujan un *corpus* homogéneo para la proximidad de la diversión y donde el decorado es *sine qua non* al entorno arquitectónico. Es por ello que el gradiente de planos invita a testificar lo que el ambiente social advierte.

Así observamos que la casa o burdel en *Santa*, sugiere un interior, pero no de sala o comedor, sino de un patio; lugar donde se justifican algunas ventanas y por ende el extrañamiento se plantea evidente, pero no por ello las convenciones cinematográficas dejan de ser diversas o distintas en

⁶ Juan Antonio Ramírez. *La arquitectura cinematográfica en el cine Hollywood, la edad de oro*. p. 256. Alianza Editorial Madrid 1993.

evidente, pero no por ello las convenciones cinematográficas dejan de ser diversas o distintas en la historia, respecto en la imaginaria del espacio y que en su caso, el burdel asienta mediante contrastes con ciertas libertades dadas por el convencionalismo cinematográfico. La casa de Elvira de esa forma, es el burdel de la historia, y bajo esos términos es importante señalar lo que Gastón Bachelard aporta al sentido de la casa, "ya que la casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad"⁷. Y en efecto, en *Santa* la sucesión de momentos permite adscribir comportamientos. Es en un segundo momento, cuando al ritmo de las horas invite a anunciar la noche y junto a ella la diversión peculiar, pero con diversos mensajes de los roles humanos sobre el lugar.

Primeramente observaremos que la idea del tiempo ha transformado cualitativamente la actitud de las chicas. De mujeres tranquilas y solas por la mañana, pasarán a ser mujeres alegres y acompañadas por la tarde-noche, o de otra manera, serán las acompañantes de aquellos hombres que asisten de manera pública a un lugar -casa- que por la mañana es espacio íntimo a manera de "sala"; aunque despojada de los objetos o muebles para poderla concebir como sala en su plenitud. Tal antecedente nos invita a imaginar que la transformación entre la idea concebida como patio o sala, es producto del tiempo. Es decir, por la mañana la casa en donde las mujeres en plena espera, algunas, las más de las veces, bajo una actitud de aburrición o jugando cartas sobre las mesas distribuidas en semi-circularidad, esperan la sola anunciación de la noche para trabajar y servir a cual fuere, en el burdel de Elvira.

Por ello el espacio anunciado como sala y luego como patio, esta determinado por el simple transcurso del tiempo; ya que por la noche el patio-sala es, sólo si el desfile de la diversión funde tanto a las jóvenes, como a los asistentes, en un común escenario y por consecuencia la variedad musical como influencia del ambiente que trastoca el entorno para permitir así un "show", con cierto estilo flamenco. La dimensión de la variedad se testifica bajo un ambiente con cierto estilo, muy cercana a la de una reunión o tertulia por donde se combinan las risas, los abrazos, el canto a capela acompañado por una guitarra, nubes de cigarro y flirteos acompasados por el ritmo de la fiesta; invitación por la cual, las pupilas de doña Elvira, sugieren por la proximidad del círculo, las

⁷ Gaston Bachelard. *La poética del espacio*. p. 104. Breviarios 183. FCE 1965.

inherente la imagen de la sirvienta en la casa de Elvira, y sin embargo transitando por entre las mesas y los invitados, como si fuera una mesera.

Con tal puntualidad es como nos acercamos para observar en la película de *Santa* el espacio acotado entre cuatro paredes; geométricamente el cuadrado es el estilo del patio figurado como sala, lo cual si se contrasta con la cotidianidad de las jovencitas, propone bajo distintos matices un grado de intimidad.

Además, el marco natural dado entre las escaleras advierte los privados o recámaras con la doble función de ser dormitorios y / o privados, para cierta utilidad de servicio de las mujeres y que metafóricamente, son un ascenso al placer, pero también el descenso al pecado.

Mientras que por otro lado, los pasos entre las puertas arqueadas nos proponen espacios alternos y sugerentes, por ello para Bachelard no son un reducto, "sino un cosmos de lo entreabierto, origen mismo donde se acumulan deseos y tentaciones"⁸. En ese sentido, la casa-burdel en *Santa*, se albergarán miramientos de intimidad entre amores, risas y encantos; nostalgias, diversión, música y baile que asociados mediante la función de uno u otro, hacen del entorno sugerido como patio-sala un espacio actoral; es decir, que cualquiera de los elementos mencionados anteriormente e identificados en el interior de la casa-burdel, son socialmente acontecimientos fundidos dentro de un lugar en una sola dimensión, pero en distintos espacios de tiempo-mañana, tarde o noche.

Si ello pareciera ser funcional, es posible considerar los elementos señalados bajo un modo de dinámica-función, que no es sino, el tiempo de vida; de tal modo que el lugar es un espacio apropiado, vivido y hecho propio mediante su uso, mismo que se transforma conforme la circunstancia lo advierte en el marco espacial del tiempo.

Otro fenómeno presente que adquiere importancia en la historia es el convencionalismo cinematográfico, mismo por el cual, las funciones asignadas a un lugar corresponden intrínsecamente a la cotidianidad del tiempo -mañana, tarde, noche-, así como del espacio y su ocupación por donde se descubren vivencias.

Es así como hábitos y costumbres se vuelven expresiones compartidas bajo un espacio transformado según lo demanden las necesidades y el momento; casa privada por la mañana y casa pública por la

⁸ Gaston Bachelard. p, 261. 1965.

Es así como hábitos y costumbres se vuelven expresiones compartidas bajo un espacio transformado según lo demanden las necesidades y el momento; casa privada por la mañana y casa pública por la noche. Bajo esa magnitud circunstancial del tiempo, es como adquieren relevancia los personajes en el entorno ideado. Por ello lo que se percibe como un patio-sala, es también una pista-escenario. De ahí que el tránsito del tiempo -mañana, tarde, noche- es importante, porque socializa a los personajes marcándoles el ritmo y su presencia. Esa idea en *Santa* permite concebir los ejes temáticos entre los personajes y su historia; si se quiere, pensado bajo cierto estilo arquetípico que busca trascender a través de las íntimas dimensiones para darle vida y sentido al lugar.

Bajo tales sucesos se precisa que el todo, es igual a sus partes; y en ese sentido la mañana es de algún modo espacio privado, con la espera, el juego y la aburrición de las jovencitas en el lugar, en tanto que por la tarde-noche, la comprensión del tiempo hace referencia al espacio público, donde la diversión, la música y el baile, son mezcla entre los personajes (mujeres y hombres) asistidos en la casa-burdel. La función-convención de hábitos y actitudes entre los personajes a través del factor tiempo, alcanza momentos determinantes en el mismo desarrollo del filme, al grado de ser el espacio, el testigo de su propia transformación.

Corolariamente al tiempo, las provocaciones entre el uso y la actitud adquirida dentro de los lugares planteados; se concibe al observar que en el caso de *Santa*, las mesas se mantienen ordenadas circularmente, mientras que el piano no cambia de lugar, ubicado éste al costado de las escaleras. Con tal gradiente de contrastes del interior, es como se precipita la imagen para conjuntar todos los elementos posibles, en un espacio de esparcimiento. En ese sentido vale la pena hacer algunas preguntas al respecto: *¿Por qué en el cine del burdel y del cabaret se formulará una redondez en el interior?, ¿Qué sentido tiene remarcar dos formas en un mismo espacio; es decir entre lo geométrico rectangular o cuadrado, y lo circular?*

A estas preguntas, la explicación filosófico-poético a *grosso modo* desde la visión bachelardiana es destacable. Por lo redondo se entiende entonces la aproximación a una caricia, pero también pienso que se determinan las cercanías; se concentra la participación, se encierra la intimidad, se mantiene la unidad etc. Y de esa manera, la redondez formula un centro y por consecuencia, una

De lo referente al cuadrado, éste no será más que la manifestación de un acotamiento dimensional que se busca para definir longitudes rígidas, demostrándose así, la acotación del espacio representado. En otro momento de la historia, ya fuera del burdel de Elvira, se advierte otro espacio de diversión; lugar que se observa cuando las muchachas de Doña Elvira salen del burdel a divertirse a un salón de baile con la palomilla de amigos que el torero Jarameño trae consigo. El lugar al que asisten de antemano le antecede la noche, y ello ya marca su intención, de modo que el sitio deviene completamente distinto a lo que era la casa-burdel de Elvira, de donde han salido. Sin mucho detalle, lo que se vislumbra en el propio salón de baile es el momento y la intención por la cual pasan los que asisten. A diferencia de la casa, el salón de baile permite imaginar, lo que posteriormente se pensará como cabaret en las producciones del cine nacional.

Un gran espacio cuadrado con una banda musical al centro de un escenario, ayudados por una plataforma que los eleva, respecto al nivel de piso. Integrada entre los músicos una mujer canta, mientras que otras con atuendos blancos ejecutan una coreografía al centro de la pista, como parte de la variedad musical o del show. Una vez que termina el show musical, un hombre se acerca a Santa para pedirle que le enseñe a bailar danzón, razón por la cual, el público que en su momento permanece sentado en las mesas, pasará a ser parte de un núcleo que disfruta de lo musical. Desde luego que se consagra con ello, la relevancia de la pista como espacio activo, en tanto centro de lo más próximo entre las mesas y el público.

Con base a este antecedente, la socialización de los personajes en cada uno de los espacios ideados adquiere importancia, porque advierte cierta funcionalidad dentro de la imaginería arquitectónica; es decir, que su presencia y ocupación en el lugar, sea éste burdel o cabaret, permite caracterizar o personificar la importancia descriptiva de los entornos ampliamente planeados como recreaciones de una realidad; tratando de acercarse a lo más próximo. De tal modo que la cotidianidad y sus tiempos son etapas descriptivas entre los personajes y el espacio narrado o lugar descriptivo.

Por ese rincón del espacio, la mirada se asoma con suculenta animadversión para advertir distinciones de concepción cinematográfica; es decir que la arquitectura destaca diferencias en el centro de una actuación, sea número musical, baile o canción, bajo un entorno de diversión y de entrelazamientos humanos.

centro de una actuación, sea número musical, baile o canción, bajo un entorno de diversión y de entrelazamientos humanos.

Al respecto, es muy oportuno mencionar cómo la visión del director, escenógrafo y fotógrafo son de vital importancia, ya que es desde ellos, desde donde nace y transita la diferencia respecto a la concepción; misma que nos sirve entender para precisar cómo son vistos el burdel y el cabaret en la pantalla nacional. Espacios finalmente -recreados- para que un "set" se parezca lo más posible a la realidad; y aunque la disimilitud permanezca sobre los interiores, es importante destacar lo que para el cabaret es el escenario; espacio *sine qua non* "que funda a su alrededor el cantante con los movimientos de su cuerpo-cuerpo que basta que se concentre todo en la garganta y en la cavidad bucal únicamente para que invada por completo". Asimismo -"el escenario-, es donde tienen lugar los procesos de representación e identificación, de coincidencias y empatía anímicas que el bolero induce y conduce"⁹.

Bajo tal circunscripción es como se logra identificar y expresar la sonoridad musical de Agustín Lara en voz de sus intérpretes, para pervivir así en el solo escenario, donde se mantiene protagónico mediante cantantes esporádicos en la historia. Tal virtud de presencia sonora, emula sin titubeos un ímpetu melódico destacable por la aportación y reiteración sobre los escenarios ideados para la historia, trastocándose de esa forma un perfil simbólico como parte de un repertorio actoral, para aludir la suerte entre los personajes y el espacio bucólicamente descriptivo; referencia sobre la cual la imaginería arquitectónica no es ajena, para convertir al burdel y luego al cabaret, en la caja musical de época. Por ello cantantes como Pedro Vargas, Ana María González y Toña La Negra desde las escenas del cine perviven como "figuras de la voz", auras sugestivas que la cámara fijó en distintos planos, mientras que la canción durara; relevancia por lo cual, el cantante es figurín del escenario como portavoz de la canción en el recinto nocturno.

Entre tales personalidades artísticas, la variedad musical sencillamente recuerda algún pasaje del melodrama burdelesco o cabaretil. Así los versos de Lara se convierten en un contrapunto (delirio-homenaje) inusitado en los filmes, realizados específicamente entre dos décadas, 30 y finales de los

⁹ Rafael Castillo Zapata. *Fenomenología del bolero*. p. 43. Monte Ávila Editores Latinoamericana 1990.



"porque en los treinta y cuarentas al cine latinoamericano, sitiado por los problemas de distribución, lo benefician las multitudes que no leen a secas o no leen con rapidez los subtítulos de las películas norteamericanas, y las urgencias industriales de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. Se vigorizan entonces dos géneros el melodrama y el cine musical, o como se le llame a la mezcla de tramas incoherentes y exceso de canciones. Si lo que oímos nos entusiasma, hagamos del cine un teatro de revista; si nos parecemos a personajes de la pantalla, nuestra condición es ya también cinematográfica, así jamás pertenezcamos al *Star System*; si la Interpolación de las canciones da fluidez a las tramas; es porque sin canciones la vida se ensordece"¹⁰.

Se puede pensar que a través de las anteriores líneas se justifica el sentido de las melodías en el cine, su reconocimiento en la historia y / o su utilidad descriptiva, pero no sólo por ello; falta aclarar la correspondencia con el espacio cinematográfico, que bajo repetidas ocasiones alberga la poética lariana en el quehacer de una imaginaria arquitectónica, con sus respectivos personajes y decorados, misma por la cual se revaloriza como obra cinematográfica mexicana.

A modo de conclusión y considerando los criterios anteriores, *Santa*, cinematográficamente deviene como modelo puntual para adscribir y describir su importancia en el género, del cual después se desarrolla bajo mixtificaciones indudables para el quehacer cinematográfico nacional, y me refiero al cine de cabaret producido posteriormente. Así el modelo se convierte en el pilar de nuevas interpretaciones conceptuales en su dimensión y concepción arquitectónica. El espacio cinematográfico, en tanto burdel como su representación y / o ambientación, no es ajena al contexto y a su época; como tampoco lo es la incursión musical del bolerista romántico de todos aquellos centros de diversión. En efecto, Agustín Lara es promesa por la catarsis poética de la canción verbalizada y figurada con fulgor en los caminos oscuros de la perdición; máxime si con ello, la letra ennoblece o testimonia el tránsito del personaje femenino sobre el espacio cinematográfico del que se advierten diferencias y / o concesiones de tipo visual, modificados peculiarmente, por el devenir cotidiano del tiempo y las costumbres; *modus vivendi / modus operandi*.

Bajo la particularidad notablemente descriptiva, el entorno social del burdel en *Santa*, anuncia el devenir del martirologio sublime y moralizador de la dionisiaca prostituta mexicana. Con tal carácter revelador, la incurrancia musical como tema de la película, asciende a los planos

¹⁰ Carlos Monsiváis. *Aires de familia*. pp. 65-66. Anagrama 2000.

Bajo la particularidad notablemente descriptiva, el entorno social del burdel en *Santa*, anuncia el devenir del martirologio sublime y moralizador de la dionisiaca prostituta mexicana. Con tal carácter revelador, la incurrancia musical como tema de la película, asciende a los planos sustantivos de la identificación y del cual el personaje, es su sustento y su referencia, su inspiración desmedida advertido y comprendido bajo la dimensión de un espacio físico, del cual sonoramente se aluden situaciones. En ese camino paralelo existen dividendos claros de comprensión, respecto a las características del propio lugar narrado; es decir, que por comprensión advierto la capacidad que el espacio adquiere y en éste, la función del personaje bajo la situación sonoro / musical, que por momentos destaca la intención para la que fue utilizada. Ese binomio coincidencial propone una recreación, para efecto de situarse como modelo y referencia de un socorrido género, el melodrama cabaretil.

III.2

DISTINTO AMANECER, EL OTRO CABARET URBANO

Controversialmente si ahora giramos un poco sobre el mismo tema del espacio y la canción como significación de la propia película, encontramos otro ejemplo distintivo en la cinematografía mexicana, correspondiente a *Distinto amanecer*¹¹ de Julio Bracho, 1943.

Las sugerencias del cabaret y sus espacios de facto transmiten un peculiar ambiente recreado, mismo en donde el personaje femenino de Julieta (Andrea Palma) justifica su presencia como vendedora de amor (entiéndase acompañante o fichera). La sobrevivencia es el mal del indeseado destino y por lo tanto, la injuriosa historia apela para darle un trato dócil a la insinuante prostituta, sumisa y abnegada. El cabaret TABU provoca en esa dirección algunos comentarios, por su forma de representación al espacio arquitectónicamente recreado.

Ello se distingue primeramente por la imprecisión de un "no techo", cosa que demuestra su improbable realidad. Planteada la indeterminación de los muros y bajo otro orden, las características de las mesas anuncian el juego geométrico alrededor de la pista de baile, así como las de un pasillo cuadrangular, y en desnivel las alusivas superficies de piso.

¹¹ Dentro de la filmografía lariana cabe destacar algunas películas como *Distinto amanecer* considerada clásica del cine en México, con la actuación de Andrea Palma, en la cual se estrenó la canción *Cada noche un amor*. Yolanda Moreno Rivas. *La época del músico poeta: Agustín Lara y sus intérpretes*. p. 18. Promesa-México 1979.

propia historia defiende y presenta, para hacer de Julieta la mujer caída en desgracia por la ultrajante crisis de trabajo. Orillada por esas circunstancias, el icono femenino es puesto bajo relieve de un entorno de vida nocturna como fichera del cabaret, espacio de trabajo para esta sumisa y abnegada mujer.

Así y como producto de la concepción, el cabaret anticipa su estructura con apartados de mesa, en donde la significación advierte como lugares privados o rincones de privacidad, espacios rodeado de unas cortinas, que con demasiado ingenio disuaden aún más lo prevaeciente del lugar nocturno; connotación distintiva para pensar el espacio como escenario de trasgresión. Siguiendo a Bachelard lo de adentro y lo de afuera es "lo introvertido y lo extravertido: ante la vida, ante las pasiones, en el esquema mismo de la existencia"¹².

Bajo esa oportuna relación del lenguaje poético del que hace uso este autor, es por el cual se da una interpretación a cierta imaginería arquitectónica del espacio en el cine mexicano de cabaret. Centro donde existe una constelación del deseo, vivencia que hasta el momento el cine de cabaret mantuvo con afanosa audacia y *Distinto amanecer* no fue la excepción.

Por el mismo diálogo visual, el entendido se aprovecha para destacar cómo el pasillo que rodea al cabaret, da una proximidad respecto al techo limitante en su altura para la figura humana, marcando una estrechez que desequilibra el conjunto amplio e inexistente del techo que debe encerrar el interior del centro nocturno. La falsedad de la techumbre bajo los rincones del pasillo, declaran su inverosimilitud arquitectónica y su inconsistencia visual, para dar por hecho fragmentaciones sobre las cuales el techo, que posiblemente pudiera encerrar este centro nocturno, es la omisión visual más directa sobre el espacio; Imaginería arquitectónica donde recae la duda de la realidad y de la cual Juan Antonio Ramírez aclara: "la fragmentación arquitectónica que obstaculiza la construcción de las techumbres, produjo, como resultado compensatorio una gran abundancia de pavimentos"¹³.

Si en esa dirección enfocamos el discurso arquitectónico usado para la recreación de escenarios nocturnos en el cabaret mexicano, la propia cinematografía nacional advierte sobre las edificantes

¹² G. Bachelard. p, 173. 1965.

¹³ Juan Antonio Ramírez. p, 105. 1993.

que obstaculiza la construcción de las techumbres, produjo, como resultado compensatorio una gran abundancia de pavimentos"¹³.

Si en esa dirección enfocamos el discurso arquitectónico usado para la recreación de escenarios nocturnos en el cabaret mexicano, la propia cinematografía nacional advierte sobre las edificantes fragmentaciones una rareza sometida a otra versión del cabaret, perfectamente distintiva para la película en la que el director Julio Bracho dejó en claro un proceso de irrealismo.

De esa manera los contrastes serán entonces, imágenes de los pisos en sus respectivos desniveles; convirtiéndose de esa forma en superficie saturada ante la estructura inacabada del techo. Es por eso que la pista, los pasillos y el escenario son relevantes, en tanto que son parte de la dimensión representada en conjunto, y del cual se diferencian paralelamente, es decir, que el escenario es conquista de los músicos quienes animan y dan clima sonoro para el encuentro de un público que se hace presente a través de la ocupación de la pista; mientras que los corredores y / o pasillos, son frontera próximos a la pista, situación de la cual se vuelven superficies del rincón.

En ese sentido, no extraño imaginar cómo el cabaret sitúa sobre estos espacios los apartados y mesas, para transformarlos en superficies íntimas y con ello lugares de inmovilidad y / o de contemplación. Y es entonces cuando el discernimiento poético de Bachelard distingue:

"La inmovilidad irradia. Se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo que se cree bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón. Las sombras son ya muros, un mueble es una barrera, una cortina es un techo"¹⁴.

Con estas impresiones, la imagen del cabaret en la película advierte sus pasajes a través de la movilidad e inmovilidad, espacios activos y espacios pasivos, en donde la presencia humana admite lo público como un momento de lo cotidiano sin ninguna consecuencia mayor sobre la insinuación prostibularia del lugar. Ante ello la presencia de Julieta como icono fundamental y pilar de la historia, cohabita singularmente entre las mesas que propiamente declaran por sí mismas, espacios de intimidad o lugares de tranquilidad. De esta forma el rincón, o alrededores de pasillo, sitúan la dimensión del personaje sobre el espacio, para determinar la acción. En ese panorama circunstancial de momentos, otra cosa se advierte como visión circundante del tiempo, por ello:

¹³ Juan Antonio Ramírez. p. 105. 1993.

¹⁴ G. Bachelard. p. 172. 1957.

unísono... Este modo de ver a la gran urbe alimentaría al cine de la prostitución y no al específicamente ciudadano¹⁵.

Determinar si la noche es preámbulo del goce y si la oscuridad es el antro de los vicios, es, aunque parezca ocioso, una relación que se circunscribe a la personalidad de Julieta en el preciso momento donde la noche invita a que el personaje ejecute su trabajo y de mujer en casa, pasará a ser mujer del cabaret, en un cambio de personalidad, utilizando un vestido largo en color negro buscando ese encuentro. Cabe destacar que Julieta es en *Distinto amanecer* la mujer con rostro oculto, tibia, engañada, pasiva y conforme. Su paso por el cabaret no será como bailarina, y sí como fichera, sin imaginar demasiado su otro destino, tal vez como prostituta.

El simbolismo advertido en escena y sobre el espacio cinematográfico, coadyuva para que el lugar sea el centro de vicio abierto al público que espera bailar, beber, fumar y por supuesto escuchar canciones.

Esa variedad se promueve como idea del gozo en el centro nocturno, cosa nada inusual para la representación de la vida encerrada en la imagería arquitectónica.

Bajo esa expectativa, *Distinto amanecer* se sostiene como una película más dentro del género, un melodrama cabaretil donde la definición de encuentros entre personaje y música se vuelve cita comfortable. De esa forma la música de Agustín Lara vuelve a hacer auto-referencia sincrética del momento, configurándose el sentido sonoro para dar pie a una cuasi-relación, buscando elevar los planos del estado psicológico de la *sui generis* prostituta o fichera (como se quiera entender), hacia un entorno que demanda diversión y alegría. En ese gradiente de modos y con peculiar pragmatismo, la cámara sigue siluetas humanas; los *medium shots* utilizados limitarán la realidad del espacio, mismas que advierten parcialmente la figuración arquitectónica del lugar; algo así como una redondez irregular, lo blanco y reluciente se integra eclécticamente a la elegancia que fácilmente se bifurca, entre lo verídico y lo fársico, ya que los grados de falsedad son eminentemente descifrables.

Cabe puntualizar que la sociabilidad producida por el baile en la pista del centro nocturno es armonioso y parte del todo, no existe como en otras referencias cinematográficas, cómo la fusión

¹⁵ Jorge Ayala Blanco. *La aventura del Cine Mexicano*. pp, 119-120. Posada 1968.

fácilmente se bifurca, entre lo verídico y lo fársico, ya que los grados de falsedad son eminentemente descifrables.

Cabe puntualizar que la sociabilidad producida por el baile en la pista del centro nocturno es armonioso y parte del todo, no existe como en otras referencias cinematográficas, cómo la fusión de la bailarina y el público, escenario y pista. Por tal, el ambiente y la circunstancia hacen del momento una fusión entre la canción y el personaje, referencia que nuevamente se prolonga dentro del espacio cinematográfico del cabaret. Dadas así las condiciones, el plano principal sigue el carácter protagónico de los personajes centrales de la historia, Julieta y Octavio, mientras que la canción dure con la firme interpretación de un bolero en voz de Ana María González¹⁶ por el tema interpretado:

Cada noche un amor, / distinto amanecer, / diferente visión, pero dentro de mí / sólo tu amor quedó. Oye, te digo en secreto, / que te amo de veras, / que sigo de cerca tus pasos, / aunque tú no quieras. Que siento tu vida / por más que te alejes de mí, / que nada ni nadie / hará que mi pecho / se olvide tí, / hará que mi pecho / se olvide de tí.

(Composición del año 1942)

A través del momento se logra establecer un puente afectivo, con alcances sustantivos entre personajes-espacio-canción, para sintetizar el enlace por medio de una voz nada menor y que fuera de los escenarios cinematográficos sería mancuerna del músico compositor.

Y como se percibe la figura de la cantante, éste trasciende desde el lugar para seguir integrando al interior del cabaret una variedad singularmente popular, como lo es la canción de Lara.

Y aunque la melodía es intempestiva e innecesaria, se abusa de su bondad versística, para dar atributos psicológicos al momento en que Julieta y Octavio bailan y se miran, rodeados de una multitud íntimada en parejas. Así el bolero musical da testimonio de su quehacer cinematográfico para el recreado espacio del cabaret.

Bajo el consentimiento de lo anterior, se desprende la conclusión que permite asociar que *Distinto amanecer* es para el cabaret, lo que "Cada noche un amor" es para Agustín Lara; es decir, que la

¹⁶ "Ciertas canciones, en cuanto Ana María González las cantaba en los micrófonos de la XEW, se hacían francamente adictivas. Cuando Ana María estrenó en la W canciones como *Cada noche un amor*, *Espinita* o *Albricias*, inmediatamente eran cantadas por todos los radioescuchas que mandaban cartas a la estación y, por supuesto, compraban todos sus discos". Pavel Granados. *XEW 70 años en el aire*. p. 177. Clío 2000.

Sobre el cabaret se distingue un espacio en el interior incomprensible; una cabina de radio con todo y locutor-narrador, que mira a través de un vidrio el ambiente del lugar.

Ello no solamente rompe con los códigos de la verosimilitud, sino que pasa al plano del irrealismo, porque estos espacios nunca pudieron ser parte de un cabaret real; en tanto que, la decoración en los muros y columnas son rotundamente expresivas para un lugar, donde la connotación sexual se libra de todo el rosario sexuado sobre el entorno, y que unos senos descubiertos en estas pinturas logran recabar un lenguaje aún más excéntrico y moralizado, para señalar la caída estrepitosa de las mujeres con todo y su belleza fatalizada, pasando a concebirse artísticamente (concepción desde la pintura) en un icono de placer (voyerismo), cosa de la cual, no se libra la abnegada y pasiva Julieta; porque si bien es intención del decorado sobre el lugar, la cita invita directamente a relacionar figuras, es decir, que el adorno pictórico se muestra sin pudor; mientras que un efecto de difuminación empalma imágenes donde la fichera del entorno es captada en un encuadre (plano americano) muy sola en la barra de vinos, aludiendo en posición por lo menos, a las mujeres pintadas de las columnas.

Por todo ello, el cabaret en *Distinto amanecer*, aún con su gracia de espacio antinatural, testifica desde los extremos un conjunto de espacios y rincones muy reiterables, pasillo, pista y escenario; superficies en los cuales se constata la unidad arquitectónica del interior; aún más cuando sólo la figura de la cantante es la que sobresale como la variedad. En este filme, la bailarina que hasta el momento en otros filmes se ha hecho presente por engaño y por profesión, esta vez, se ha negado su figura para buscar aclimatar desde la fichera, un centro nocturno con cierto goce de lujo, excentricismo que a su vez, lo limita sobre su concepción real.

III.3.

HUMO EN LOS OJOS: UN CABARET Y LA CIRCUNSCRITA CANTINA TROPICAL

Instantáneamente para seguir con el hilo conductor del espacio cinematográfico y el cabaret en el cine mexicano, así como la confluencia musical de Agustín Lara, nos acercamos a otra representación del espacio realizado en el filme *Humo en los ojos* dirigida por Alberto Gout 1947; misma en donde el planteamiento cinematográfico del cabaret como espacio, es extrañadamente concebido. Por esa circunstancia, la oportunidad que ofrece la película respecto a la concepción del

representación del espacio realizado en el filme *Humo en los ojos* dirigida por Alberto Gout 1947; misma en donde el planteamiento cinematográfico del cabaret como espacio, es extrañadamente concebido. Por esa circunstancia, la oportunidad que ofrece la película respecto a la concepción del entorno, se vuelve singular, ya que el cabaret de *Humo en los ojos* no es capitalino, ni urbano, y sí provinciano y rural; razón por la cual, de melodrama-urbano pasa a ser, melodrama-tropical.

A Veracruz se construye la historia y por tanto, la extraña concepción de atmósfera del cabaret, es fuente diversa de interpretación. Desde las afueras se corrobora la fachada por donde se advierten dos características iniciales. La fachada anuncia en luz neón CABARET, además de testificar desde el exterior, noche inminente por donde algunas mujeres tiran su suerte, apostadas muy cerca de la entrada, cuya puerta se advierte como acceso de cantina, pero singularmente es la entrada al cabaret.

Esa primera impresión, implica reconocer que *Humo en los ojos* marca una distinción local y / o popular respecto al cabaret-cantina, concepción dicotómica del espacio cabaret por un lado, coto que ya he abordado en el inicio del texto, pero por el otro, la concepción muy particular de la cantina como principio de cualidad, donde usos y costumbres se funden a través de las características del propio lugar. Por esa razón, la barra para ofrecer bebidas es parte de lo que se advierte en la película de forma inusual para asimilarse, como otro espacio de contemplación para el bebedor, registro del cual, el cabaret anuncia en su forma de entorno. Y así es "como *Humo en los ojos* sitúa una doble acepción del espacio cabaret-cantina, en tanto que el aire rural de las cantinas poco a poco se pierde y en todo caso, se repliega a la provincia y los suburbios"¹⁷.

Bajo esta premisa, la película trasluce cierta atmósfera de la cual reclama, es decir, que la ambientación tropical y provinciana es en efecto, una visión que impera a partir del interés del propio del director para quien, "la cinta contenía algunos aciertos notables. Y hablar de aciertos en el género, no es otra cosa que decir, que han logrado plasmar con sinceridad una atmósfera sugerente. La película poseía ciertas ambiciones "expresivas" por llamarlas de alguna manera"¹⁸.

¹⁷ Sergio González Rodríguez. p. 78. 1989.

¹⁸ Eduardo de la Vega Alfaro. p. 30. 1988.

personajes son inevitables de describir como es el caso de María Ester (Mercedes Barba), el marinero de puerto Carlos (David Silva), y el nativo enamorado Juan Manuel (Rubén Rojo), Toña la Negra, Sofía (María Luisa Zea), la insinuante "fichera" o mujer que trabaja en el cabaret, junto con su amiga Lupe (Kika Meyer) entre otros.

Para hablar del espacio en su imaginería arquitectónica, es preciso mencionar, que la representación del cabaret es contrastante por la significativa decoración, ya que el "set" o estudio, establece en su conjunto un estado de ambientación, humano-social, así como sonoro-musical.

Y eso se verifica cuando el interior es demostrado en su totalidad. Así el cabaret de *Humo en los ojos* anticipa un rol de tiempo para su comprensión, la noche como sinónimo de diversión y esparcimiento actuantes al interior del cabaret, situación que enlaza el carácter público y popular del entorno; mientras que la alusión al día, de mañana es nula, no hay concepción, ni vida que demostrar.

Si a esta impresión se le añade la imaginería arquitectónica del lugar, es entonces cuando se funde una vida social con características definidas sobre el quehacer de los personajes dentro del espacio, su pertenencia y su transformación sobre el mismo, actuantes uno y otro de manera asociada, como por ejemplo, María Ester la bailarina del lugar en relación al escenario y a la pista, los músicos y los cantantes al sólo escenario, el público en relación a la barra de bebidas, así como a la pista y a la ocupación de las mesas en los diferentes rincones del lugar, distintivos por un desnivel que logra aislar al público, para sutilmente proporcionar en sus rincones, cierta privacidad confabulada como parte del ambiente.

Los roles y la presencia humana son definitorios para acotar la función del espacio, en tanto que la existencia humana anteceda su acción, para hacer del espacio un lugar vivido. De esa manera las características del entorno adscriben una relación de espacios, a partir del lugar y el tiempo. Bajo esa anticipada situación, las características del espacio son circunstancias que definen roles y actitudes. Para comprender mejor el trinomio canción-personaje-espacio, comenzaré distinguiendo el tipo de espacio, para luego mencionar al personaje respecto al lugar y finalmente la canción, como un sustento situacional entre estos dos elementos actuantes.

esa anticipada situación, las características del espacio son circunstancias que definen roles y actitudes. Para comprender mejor el trinomio canción-personaje-espacio, comenzaré distinguiendo el tipo de espacio, para luego mencionar al personaje respecto al lugar y finalmente la canción, como un sustento situacional entre estos dos elementos actuantes.

En esa razón de importancia la pista de baile, es la superficie de interacción por donde acomodadamente unas mesas de madera y varilla, muy al estilo de una cantina y en semi-círculo, son las que a su vez circundan la superficie religiosa, por donde público y baile se funden afectivamente, a partir de la emanación musical, que nace desde otro espacio muy próximo, como lo es el pequeño escenario; lugar en donde músicos y cantante producen contagios, puente emocional entre instrumentos y voz para alegrar a los concurridos.

Esa insinuación permite la tipificación de un escenario cuya escenografía subraya la atmósfera tropical a través de un árbol frondoso. Entre lo arquitectónico y lo poético se percibe la canción, situación por la cual se accede al momento de un número musical que favorece el ambiente con la sonoridad espaciada y pausada en la voz de Toña la Negra¹⁹. Cantante Jarocha a quien Lara le dedicó su composición.

Hay que recordar que la mancuerna de estos personajes en la vida real fue muy estrecha; por ello no es extraño el climax y la insinuación de la canción en el inicio de la película, sobre todo si la historia insinúa cierto ambiente portuario. Bajo ese clima, "Veracruz" es la pieza incitadora para armar el ambiente sobre la pista, que es ocupada de inmediato por el público, mientras la canción dice:

Yo nací con la luna de plata / y nací con alma de pirata; / he nacido rumbero
y jarocho, / trovador de veras, / y me fui lejos de Veracruz. / Veracruz, son
tus noches diluvio de estrellas, / palmera y mujer; / Veracruz, vibra en mi
ser, / algún día hasta tus playas lejanas tendré que volver.

(Composición del año 1936)

Esta primera sensación de ambiente sobre el cabaret incita a imaginar cómo la realización sonora promete ser un personaje actuante y referencial sobre el entorno y por ende, variedad musical

¹⁹ "Definitivamente la presencia de Toña La Negra en la vida artística de Lara fue determinante pues, en su voz y en su estilo fue que se inspiró para crear ese ramillete de canciones tropicales...piezas que podrían definirse como La Suite Tropical: *Noche criolla, Oración Caribe, Veracruz, Cumbancha, La clave azul...*" Gabriel Albaroa Martínez. *El Flaco de Oro*. p. 108. Espejo de México 1993.

marquesina como fachada, mientras que la superficie del mismo está sobre desnivel respecto a la pista. Ciertamente, el escenario tiene una cortina de bambú y un timón que cuelga de la misma para darle más énfasis y subrayar el estilo del lugar nocturno.

Otra cosa importante a destacar, es la salvedad del lugar como espacio de esparcimiento y diversión, sin ninguna referencia sugerida al prostíbulo, pero sí con cierta insinuación a esas mujeres acompañantes o "ficheras", como por ejemplo Lupe (Kika Meyer) y Sofía (María Luisa Zea). De ese modo la característica del cabaret se funde y se integra bajo un estado de convivencia social abierto al público, bajo la anunciación de la noche. Además de recurrir a la variedad musical que abarca desde los músicos y el cantante, hasta la bailarina que ejecuta sus bailes como parte de un show, dando cuerpo al cabaret para su alusiva significación.

Por todo esto, la fluidez que engendran los espacios en su relación, es asociable, en tanto lo representado a través de los techos acabados entre paredes y arcos son una dimensionalmente comprensibles, no rompen con su lógica elaborada; incertidumbre que por el contrario, sí se anuncia en la película de *Aventurera* con la fragmentación de dos espacios principalmente, pista y escenario.

En esa medida el cabaret-cantina de *Humo en los ojos* destaca un conjunto de espacios, mismos que cobran vida siempre que el factor humano se introduzca como figura de su acción y no sobra decir cómo Toña la Negra, la cantante del lugar, junto a los músicos desde un extremo, que ejecutarán musicalmente su quehacer reafirmandose así los personajes principales o incidentales en los espacios, que una vez ocupados adquieren su relevancia. En ese mismo sentido gira el quehacer de María Ester como bailarina que se proyecta directamente hacia la pista invadiendo los ánimos. Lo filosófico-poético de Bachelard es reiterable. Por lo redondo se entiende entonces las cercanías; se concentra la participación, se encierra la intimidad, se mantiene la unidad, etc.

Por ello la redondez y la concentración de un público sobre la pista, se describe como código de actuación y acción, en tanto se genere una cercanía para apreciar y vivir aquello que emana de la bailarina.

Eso de alguna manera también tiene otra traducción, para hacer de los espacios, lugares compartidos. Retribución mayor si la inmediatez por rodear desde los extremos a lo próximo, sirve

Por ello la redondez y la concentración de un público sobre la pista, se describe como código de actuación y acción, en tanto se genere una cercanía para apreciar y vivir aquello que emana de la bailarina.

Eso de alguna manera también tiene otra traducción, para hacer de los espacios, lugares compartidos. Retribución mayor si la inmediatez por rodear desde los extremos a lo próximo, sirve para regocijar prácticamente lo periférico, y de esa manera concentrarlo en núcleo. Todo ello es parte del mensaje sensual-erótico, que de igual manera se presenta en la historia del cabaret de *Humo en los ojos*, con la sencilla variante de ser el espacio más público y popular, pero también más rupestre en su concepción arquitectónica, cosa que de igual manera, se entiende por el contexto, es decir, que el cabaret no es capitalino, sino provinciano y / o regional.

Por ello creo, que su concepción resguarda vivencias y costumbres, distintas a los códigos de espacio y relación, entre hombres y mujeres de los cabarets capitalinos, como en su momento la pantalla nacional ha registrado en películas revisadas en este ensayo, es decir, *Distinto amanecer*, por simplificar, o *Aventurera* por sintetizar. Espacios cada uno, donde la imaginería arquitectónica transita por esa idea de modernidad, en la que estos cabarets capitalinos bien podían funcionar como "centros nocturnos"²⁰.

Y son las mismas atmósferas, pero más intencionadas, las que hacen sonar la propia canción que en su nombre dice el título de la película *Humo en los ojos*, de igual manera interpretada por la perla jarocha. Todo en el justo momento, en el que los protagonistas del filme María Ester y Carlos bailan en la pista acompañados entre el público y en ese grado, unos *close-ups* los advierten en el centro casi amorosamente, mientras la canción describe:

Humo en los ojos, / cuando te fuiste, / cuando dijiste / yo volveré. Cuando me viste, / antes que nadie, / no se porqué. / Humo en los ojos, / al encontramos, / al abrazarnos / el mismo cielo / se estremeció.

(Composición del año

1945)

²⁰ "Este nombre designa establecimientos con pretensiones cosmopolitas, lujosas y servicios caros, a veces exclusivos o de tipo "club privado". La oferta alimenticia por lo general es un mero pretexto para servir vinos y licores e inflar el precio del espectáculo en turno al estilo norteamericano: música, baile, canciones, estrellas en escena". Sergio González Rodríguez. p. 79. 1989.

"La simpleza de la película radica en el universo tropical evocado por la música de Lara: las gracejadas de Chon (Fernando Soto), mostrado como un pícaro jarocho la mirada de Silva descubriendo repentinamente la alusión de la melodía ("Humo en los ojos, eso era lo que yo tenía") y, sobre todo, los bailables de Barba fotografiados por Ezequiel Carrasco en contrapicada"²¹.

Planteadas así las cosas, el personaje de María Ester es la bailarina del lugar, no hay referencia directa, ni insinuada a la prostituta o a la fichera, y no por ese motivo se deja de dar un sentido de conflicto amoroso entre María, Juan Manuel, Carlos y Lupe, mismos que en sus actuaciones conllevan cierto estilo, para coexistir en el espacio representado y sometido a las reglas del melodrama cabaretero.

Hasta el momento, es importante considerar las referencias constantes de la música de Agustín Lara en la pantalla cinematográfica y su influencia incidental, insinuada y otras veces, comentario sonoro y funcional del ambiente, mismo que no deja de representarse bajo disímiles estilos, respecto a su modo arquitectónico de concepción para la propia industria nacional.

A modo de conclusión, *Humo en los ojos* establece un melodrama de provincia tropical, cosa no común para destacar la típica figura musical de Agustín Lara. Bajo esa insinuación, la atmósfera del cabaret conjuga una variedad de tipo social y costumbrista; lo tropical y jarocho hacen de ésta una asistencia popular, casualidad paralelamente relacionada a un ritmo de vida nocturna y por tal razón, en sus "adentros" el nocturno vivir testifica espacios y superficies, a la que los personajes están sujetos plenamente. La concebida historia tendrá pues como distinción, por su parte, a un personaje femenino que desde el principio es figura estelar del espacio nocturno. Como en otros filmes nacionales de esta naturaleza, la bailarina será quien modifique los espacios entre la pista y el escenario, pero para este caso, escenario principal y pista se funden, si el *show-dancing* precede a la acción de movimientos erótico-sensuales de María Ester. Bajo el contexto anteriormente mencionado, el cabaret tiene ciertos detalles que lo hacen situarse bajo una ambientación de cantina en toques rupestres y sin lujos, distinto a los cabarets capitalinos; cosa que por cierto es distintiva, ya que *Humo en los ojos* tipifica un lugar nocturno veracruzano. No debe pasarse por alto esta atmósfera, misma a la cual García Riera en su *Historia documental del cine mexicano* describe,

²¹ Eduardo de la Vega Alfaro, p. 30. 1988.

mencionado, el cabaret tiene ciertos detalles que lo hacen situarse bajo una ambientación de cantina en toques rupestres y sin lujos, distinto a los cabarets capitalinos; cosa que por cierto es distintiva, ya que *Humo en los ojos* tipifica un lugar nocturno veracruzano. No debe pasarse por alto esta atmósfera, misma a la cual García Riera en su *Historia documental del cine mexicano* describe,

"como en el microcosmos del cabaret, ya que Gout descubría cuán trágicamente chocan las pasiones con las revelaciones del parentesco. Al mismo tiempo, Gout iba encontrando, tanto para él como para el cine del que sería destacado representante... Muchos otros melodramas del género insistirán como *Humo en los ojos*, en protegerse en el título de una canción de Agustín Lara, gran descubridor de nobles sentimientos en las pecadoras, aunque la letra no tuviera nada que ver con la trama"²².

Relativamente el acontecer de la historia marca su variante concepción de cabaret-cantina; mientras que el alusivo personaje de la prostituta es incidental en la historia, pero igualmente trascendente para el lugar, así Sofía (María Luisa Zea) acompaña las atmósferas del lugar como una examante del marinero Carlos (David Silva), quien corteja a la estelar bailarina del lugar María Ester (Mercedes Barba), personaje que la historia descubre como hija de la insinuante prostituta. Por tal circunstancia el quehacer de los personajes en el espacio cinematográfico, los detenta para lograr un conflicto climático singular con alusivas pretensiones en tanto que:

"El argumentista y director Alberto Gout fue incapaz de relacionar la canción con el argumento y esperó que la fuerza magnética de Agustín llevara gente a la taquilla. Sin embargo, vista ahora la canción, cabría encontrarle un cierto significado melodramático aprovechable"²³.

Con tales hechos el planteamiento alusivo entre espacio-música-personaje(s), esta circunscrito a una modalidad de tiempo nocturno. Así *Humo en los ojos* se advierte, en tanto que la diversión del lugar tiene lugar inusualmente bajo un estilo rupestre de recreación, con pasajes donde los personajes sobresalen ante el espacio cinematográfico, proceso del cual, los amplifica en el entorno de la diversión. Así se confirma la historia como un relato de aires tropicales, por ello el cabaret en esa intención marca su estilo informal, rupestre y caluroso. Cosa que se logra desde la concepción del lugar hasta los que actúan sobre él. La connotación confirma el quehacer de los personajes sobre el entorno, con una personalidad que los circunscribe a su propia acción.

²² Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo 2. pp. 117-118. 1996.

²³ Paco Ignacio Talba I. *La música de Agustín Lara en el Cine*. pp. 33,34. 1984.

relación mantenida suscitadamente, será la respectiva canción o bolero de Agustín Lara dentro del espacio cinematográfico, como sustrato de significación hacia los personajes y al lugar, espacio donde los Impetuosos amores y desamores son la causa del encuentro y desencuentro musical; cosa de la cual *Humo en los ojos* logra significar entre personajes y espacio-cabaret, fusión misma para adelantar la poética ingratitud del amor. Por esta sencilla razón, no se vuelve extraño que el siguiente antecedente sea una aclaratoria del suceso cinematográfico del cabaret y su estadio social, cosa que se transforma de acuerdo a las necesidades de la historia, ya que:

"Muchas películas del género contaban una historia con leves variantes: una chica provinciana o, en general, de origen humilde, caía por culpa de las circunstancias - casi nunca por su propio deseo- en el cabaret, donde un padrote la acosaba mientras solían revelarse parentescos insospechados; era lo usual que la chica se hiciera a la vez prostituta rechazante, valga la contradicción, y, con lujo de facilidad, "artista" famosa gracias a sus capacidades de cantante, con más frecuencia bailarina rumbera.

El doble mensaje hipócrita -típico del melodrama- declaraba abominablemente el destino de la heroína y exaltante al cabaret, réplica convencional (en estudio) de los verdaderos que proliferaron por la época en la ciudad de México. En ese ámbito, se producían los muchos números musicales que salvaban los baches de las tramas, sobre todo en el dificultoso segundo tercio de las películas. La convención aceptaba que intérpretes famosos cantaran o ballaran en cabaretuchos infames, o que estos dispusieran de amplios espacios escenográficos"²⁴.

Finalmente el quehacer musical en la película, puntualiza expresivamente el acontecimiento sugerido del desamor, el infortunio del encuentro que tiene como fin el desasosiego, pero revitalizado a través de una canción poética que lleva como título propiamente el del filme. Por esa razón, el contexto aludido es por sí mismo, la evidencia para seguir con el tema del cabaret sujeto a una particular recreación, imaginaria que a su vez, imprime el espíritu social del nocturno vivir, para sobrellevar así, la climática historia a su desenlace melodramático, subrayando respecto a el estilo que desde un principio postuló en su concepción en tanto espacio; respecto a roles sociales mediante los personajes que viven y conviven al interior del cabaret; en su profética alusión melódica, en tanto canción subsidiaria y ejemplificadora.

De ese modo, espacio-personaje-canción son nuevamente objetivos de comprensión o trinomios de interpretación, dentro de un contexto de vida y de acción, desafío por el cual se mantiene firme la historia cabaretil en la industria del cine nacional.

²⁴ Emilio García Riera. *Breve Historia del cine mexicano 1897-1997*. p, 154. CONACULTA 1998.

mediante los personajes que viven y conviven al interior del cabaret; en su profética alusión melódica, en tanto canción subsidiaria y ejemplificadora.

De ese modo, espacio-personaje-canción son nuevamente objetivos de comprensión o trinomios de interpretación, dentro de un contexto de vida y de acción, desafío por el cual se mantiene firme la historia cabaretil en la industria del cine nacional.

III.4.

CORTESANA: ENTRE EL CABARET Y EL SALÓN DE BAILE

Siguiendo con la fórmula película-canción y espacio cinematográfico, podemos encontrar otro ejemplo significativo en el cine mexicano. Al filme *Cortesana*²⁵ (1947) de Alberto Gout le corresponden de igual forma letras de Agustín Lara considerando, que tanto letra y composición, ya se habían "sometido al concurso convocado en los años de 1930. El primer premio del concurso serviría para tema de una película de la actriz norteamericana Ann Harding; sin embargo, la composición de *Cortesana* obtuvo el tercer lugar en voz de una figura de la radio mexicana, el doctor Alfonso Ortiz Tirado"²⁶.

Y aunque los tiempos no fueron los ideales para ser parte de la película norteamericana, el cine mexicano sí la retoma con cierta complicidad en 1947 para construir la historia de un melodrama cabaretil.

Por tanto la historia, un triángulo amoroso, es la base del melodrama donde se fabrican atmósferas del requerido y solicitado cabaret. El primer acercamiento al espacio, sirve para enlazar la escenificación lograda del lugar nocturno.

De esa manera se abre un telón para dar razón de los músicos en el escenario, Luis (Gustavo Rojo) músico-pianista, que acompaña el ambiente mientras una revisión del lugar lo da a conocer.

Con cierto motivo, el cabaret-salón se da en una artificialidad, en la cual columnas y muros, son insinuaciones previstas de un "set" cinematográfico.

²⁵ *Cortesana*; en ella se volvió a aplicar la fórmula de *Humo en los ojos*: un argumento inspirado en una canción de Lara para lucimiento de Meche Barba. La cinta se filmó en los Estudios Azteca para Producciones Rosas Priego, y en ella actuaron también Blanca Estela Pavón, Crax Alvarado, los hermanos Gustavo y Rubén Rojo, "Toña la Negra", "Chino" Herrera y Arturo Soto Rangel". Eduardo de la Vega. p. 31. 1988.

²⁶ Pavel Granados. *La XEW 70 años al aire*. pag 71. Clío 200.

El entretenimiento que se manifiesta en la superficie de un lugar (alusivamente público) que promueve de inmediato una asistencia en el cabaret nocturno, tiempo en el que se identifica la sociabilidad del espacio, es decir, que entre la diversión y lo nocturnal se encierra un estadio de vida social o de convivencia en la que se distinguen los personajes y su acción al interior. Posiblemente sea esta la premisa determinante a destacar, por la convivencia humana sobre los espacios y su ocupación, así como los comportamientos adquiridos.

De esa forma la concepción del entorno, permite dimensionar características tanto humanas, como de espacio arquitectónico y por ello los espacios prefiguran el bienestar de los personajes, representando la actividad y la personalidad que adquieren en el inmueble. Con la alusiva situación *Cortesana* comparte de manera sustantiva una primer suerte, referida a la variedad o show musical, en la que se ambienta la convivencia y se determina una acción. De esa manera la interpretación de Luis el músico-pianista en el cabaret, permite referirnos a la visión del lugar. Como parte del conjunto arquitectónico, el escenario es una fuente inspiradora para que los artistas se dirijan al público. Con esta premisa se da un diálogo entre dos espacios: escenario y pista. En ese grado de certeza, el cabaret en *Cortesana* añade otro espacio hasta el momento no mostrado en las anteriores películas, ni en *Santa*, ni en *Aventurera*. Por ello su distinción merece una apreciación singular. Ciertamente esta película, desmitifica el carácter prostibulario en la que el personaje femenino se ve arrinconada. Su transformación designa un papel protagónico a través de la virtud del baile, por lo que Margarita (Mercedes Barba) es de algún modo, un verdadero huracán de movimientos, mismos que va representando como parte de la entretención del lugar. Su expresiva función como animadora del cabaret, permite que la pista como superficie sea ocupada por ella misma para transmitir y evocar los sentimientos que el público espera de manera muy próxima. Esta cercanía establecida con el público, está dada por la forma en como están situados los espacios dentro del cabaret, es decir, que la pista es la superficie mayormente compartida y que a pesar de su geometría cuadrada-rectangular, permite acceder al público en el ritual del baile, como si ellos fueran los protagonistas del show.

Posiblemente este contagio se debe a una asociación del espacio como registro de convivencia, pero también a su forma estructurada de concepción, cosa que a su vez, determina las cercanías entre

dentro del cabaret, es decir, que la pista es la superficie mayormente compartida y que a pesar de su geometría cuadrada-rectangular, permite acceder al público en el ritual del baile, como si ellos fueran los protagonistas del show.

Posiblemente este contagio se debe a una asociación del espacio como registro de convivencia, pero también a su forma estructurada de concepción, cosa que a su vez, determina las cercanías entre los espacios diferenciados. Por ejemplo, el escenario respecto a la pista, el camerino, respecto al escenario, la entrada respecto a la pista. Esta sucesión de espacios marca y determina estructuralmente hablando, lo vivencial del espacio. *Cortesana* en ese sentido es alusiva, ya que el escenario es ciertamente la superficie desde donde se proyectan los animadores de la noche. Así músicos y cantantes acompañados y sujetos a este rincón, conviven como parte del entorno, es decir, que el lugar que ocupan es sencillamente parte del propio cabaret, aunque a un desnivel, lo necesariamente distintivo para proyectarse hacia el público en la pista.

Respecto a la estructura del escenario, se delimita arquitectónicamente por la referencia escenográfica simple, a manera de balcón semi-ovalado, es decir, con barandal semi-circular sobre el cual se descubre un árbol con ramajes y detrás de éste, un fondo oscuro o cielo de noche, como sustrato de una predeterminada escenografía.

Desde las extremidades, sobresalen dos columnas rebosantes en su perímetro, pero deficientes en su altura, como toda la que se logra verificar en el conjunto de paredes que encierran el espacio; es notable que sobre las columnas se hayan montado unos macetones con plantas para tratar de adornar una arquitectura de cuadro, donde se obvian las paredes con la cercanía del techo, advirtiéndose así, muros o paredes inconclusas. Al respecto Juan Antonio Ramírez señala que un aspecto importante de la fragmentación se manifestaba con el problema de los techos. "Todos los interiores imaginarios y muchos de los exteriores contruidos dentro de los estudios estaban abiertos en la parte superior con el fin de favorecer la iluminación que proporcionaban los focos colocados cenitalmente"²⁷.

Con esa certeza, habría que indagar más sobre las condiciones de filmación y realización de esta película, respecto a su inacabada estructura arquitectónica de estudio. Por su parte el escenario es,

²⁷ Juan Antonio Ramírez. p. 104. 1993.

Desde esta cercanía se testifica la presencia de la cantante Toña la Negra interpretando la canción de Agustín Lara "Cautiva", que lleva por acompañamiento la inspiración de Luis (Gustavo Rojo), músico quien la acompaña ejecutando la pieza según se entiende, a través del piano.

Bajo la protagonista melodia, se repite así, la fórmula canción y espacio cinematográfico, es decir, la canción alusiva en el cabaret; aunque la distinción y apreciación sobre los interiores cambia un poco, sin pasar por desapercibido la concepción del número musical o variedad a la que está sometida la historia, de la cual se concibe o refrenda con letras de Lara, situándose de tal modo su quehacer cinematográfico dentro de los escenarios nocturnales o espacios sutiles de la trasgresión.

En esa atmósfera de esparcimiento, *Cortesana* destaca diferencias respecto a *Santa* y *Aventurera*. Por ejemplo notemos cómo en *Cortesana* la distinción está dada en primera, porque el símbolo femenino es puramente una bailarina del centro nocturno. Segundo, que no hace ninguna referencia al prostíbulo y que por tanto, el espacio más privado entre lo público que el lugar sugiere, es el camerino; lugar al que íntimamente está dedicado a la bailarina como espacio privado.

La siguiente distinción muestra gracias al registro logrado en este tipo de cabaret-salón, los rincones en conjunto espacios donde se integran los campos de visión, para su apreciación en conjunto respecto a la recreación del interior considerablemente inverosímil; ya que la naturaleza y su comprensión es particularmente fársica, en tanto que los muros y las columnas, son elementos indeterminados en su concepción por el grado o la falta de techo. Bajo tal circunstancia fallida, el hueco abismal se descubre de facto. Si consideramos que la descripción del cabaret-salón de baile es posible por el solo hecho de su ubicación respecto a la pista y al escenario, se puede decir que en razón de ello, que la socialización es predominantemente afectiva y no se interrumpe el diálogo visual para dar testimonio, de un público entre sus alrededores; ocupados éstos por un orden entre las mesas, las cuales guardan una distancia apropiada en semi-círculo hacia el interactivo espacio de la pista. Por su parte, el orden de las mesas laterales forman su redondez sin perder la centralidad absoluta entre la pista, los asistentes y el escenario musical.

Por esa razón, el espacio da forma e integración y de ese modo, el ambiente cumple con cierto requisito de verosimilitud, aunque en tomas muy panorámicas se descifre la falaz realidad del set-salón, ambientado con toques de centro nocturno.

Por esa razón, el espacio da forma e integración y de ese modo, el ambiente cumple con cierto requisito de verosimilitud, aunque en tomas muy panorámicas se descifre la falaz realidad del salón, ambientado con toques de centro nocturno.

Se debe concebir que el estilo arquitectónico del cabaret en *Cortesana* es sencillo en su concepción, de longitud rectangular, demostrando sólo al escenario con un desnivel sobre la pista; ubicación que hasta el momento, designa con cierta ventaja de superioridad desde donde se proyectan los músicos y / o cantantes. A través de esa altura, se determina la figura de la variedad como parte del show en el cabaret; así Toña La Negra es la cantante famosamente aceptada por sus interpretaciones, colisión misma del canto para entremezclarse al interior del cabaret cuando la letra menciona:

Yo fui de tus querer la sultana, / la divina mujer sensual y altiva, / la emperatriz
radiante y soberana / que en tus hilos de amor quedó cautiva. Si tus ojos pudieran
lograr / que de mí se apartara el dolor, / nunca, nunca te podría olvidar, / aunque
muera cautiva de amor.

(Composición del año

1930)

La inquietante letra anuncia un intercambio de miradas entre Margarita y Luis, en tanto que la gutural expresión de la perla jarocho se ratifica con firmeza, proyectándose desde el propio lugar del escenario para provocar e invocar la atención de los asistentes, con cierto toque romántico.

En esta tesitura, la canción fomenta cierta atmósfera de tonalidad cautiva, donde el público atiende el llamado melódico desde sus mesas. Cuando Margarita y su familia son parte del público y atentos miran a las figuras que animan la noche desde el propio escenario; el espacio se hace un registro de atractiva similitud por los contracampos utilizados para verificar dos espacios relacionados, escenario y pista. La creación musical sobre el espacio recreado servirá de tal forma, como vaso comunicante de acción y reacción entre el público y los músicos, que elaboran los figurines melódicos para contagiar con su ritmo a los asistentes. El marasmo sonoro construye, edifica y contribuye de cierto modo, a una integración sobre el decorado y sus personajes,

Es, por decirlo así, el espacio de tránsito para realizar cambios de vestimenta. Lo que le permite a la bailarina aislarse momentáneamente del mundo y regodearse en contemplativa calma dentro de la habitación, para su relativo descanso.

Del camerino se desprende la intimidad para mayor comprensión sobre el cuerpo de la bailarina, con el respectivo retoque insinuante del vestuario, lucimiento que sobresale en la pista de baile con los movimientos cadenciosos ejecutados por ella, concesión insospechada, en tanto que la improvisación como bailarina es circunstancial a sus deseos (Margarita se vuelve bailarina del cabaret para sacar de la cárcel a Luis), pero ya en la realización de sus bailes, demuestra capacidades histriónicas admisibles y admirables para el cabaret y su gente.

En ese cambio de dirección-función sobre el cabaret, se llega a mostrar que el espacio en donde se integran todos los elementos ambientales del lugar, se corresponden también bajo cierta integración lograda por las danzas eróticas-sensuales de Margarita. La pista en tanto conversión como escenario, es el espacio idóneo donde se centra la personalidad de la bailarina generando campos de irradiación. El mimetismo entre el público concentrado en una circularidad, provoca que el espacio sea conjuntivo y no disyuntivo. Lo sobresaliente, pero reiterativo, fue utilizar la canción de Lara para darle atributos a los personajes centrales de la historia, cuando Margarita tiene que acercarse a Luis a una mesa, entre diversión y alegría. De la canción y la escena se dice que:

*"Cortesana fue el primer paso sólido de Gout en los terrenos del género cabaretil; aún más, puede ser vista como un "borrador" de sus obras más maduras y aclamadas (Aventurera y Sensualidad). La celebrada escena de Ninón Sevilla cuando se siente aludida por la canción "Aventurera" en la película del mismo título, por ejemplo, tiene su antecedente en el momento en que Meche Barba escucha "Cortesana", y se conmueve ostensiblemente, además de que ya en esta película hay algunos musicales de cierto gusto fastuoso"*²⁹.

Así la acción se desprende de Margarita (Meche Barba), cuando sale por la puerta desde el escenario y apostada muy elegante mira su alrededor, su mirada busca a Luis (Gustavo Rojo) al cual se tiene que dirigir. Mientras que el reconocimiento sucede, el número musical logra anteponer su intensidad psicológica, depositando en el personaje la letra; de esa manera, Margarita radiante y con paso lento cruza la pista con peculiar lucimiento para estar en la mesa de Luis, mientras la

²⁹ Eduardo de la Vega Alfaro. p. 31. 1988.

Así la acción se desprende de Margarita (Meche Barba), cuando sale por la puerta desde el escenario y apostada muy elegante mira su alrededor, su mirada busca a Luis (Gustavo Rojo) al cual se tiene que dirigir. Mientras que el reconocimiento sucede, el número musical logra anteponer su intensidad psicológica, depositando en el personaje la letra; de esa manera, Margarita radiante y con paso lento cruza la pista con peculiar lucimiento para estar en la mesa de Luis, mientras la canción de Agustín Lara en voz de un cantante del cabaret, enarbola con sentimiento su presencia y su condición de bailarina triunfante, a mujer engañada. De ese modo la melódica canción anticipa:

En el espejo de tu mirada / puse mi corazón, / y por el brillo de tu alborada vino
mi decepción. / Tu figurita de porcelana / de pronto se animó / y con andares de
cortesana / hasta mí se acercó. / Princesa de miel, muñeca de luz, / magnolia de
suave matiz, / olor de clavel, sabor de París, / marquesa de la flor de lis.

(Composición del año 1930)

El empalme de la estrofa con el personaje logrado titánicamente, es mérito insustituible para el cine nacional; por esa repetida situación, se desprende que un compositor de la talla de Lara convenga como representante indirecto, pero plenamente erigido por su canción, para ser el padre de la ceremonia bajo un ambiente social del cabaret nocturno identificado como "El Prado".

Otra vez identificable es la situación donde se vuelve a enlazar la geometría humana que transita sobre la geometría arquitectónica recreada y por ello, el espacio cinematográfico concede su beneplácito al número que envuelve todo un estado situacional del lugar. La magnitud resuelta en la escena del espacio, es importante por el clímax alcanzado al interior de un espacio nocturno, lugar público; el cabaret da sentido y propone la insinuación sin controversias sobre el quehacer de las mujeres en el interior. Es, como repito, un tipo cabaret-salón de baile, lugar a donde asiste el público en general, con la única distinción de ser un cabaret de elegancia, ya que los hombres asisten de etiqueta y las mujeres con vestidos de noche.

Para seguir definiendo cuan importante es la distinción del espacio concebido en la arbitraria concepción del cabaret mexicano, en *Cortesana* se testifica un espacio que hasta el momento no se ha demostrado y que aquí sale a luz. Así pues, un pasillo es parte de un alusivo entorno pasivo, pasaje por donde se anida un odio y una venganza de parte de Josefina (Blanca Estela Pavón) hacia Luis. En este rincón se priva por despecho y odio la vida del músico. De ese modo, el pasillo al parecer insignificante, es determinante para el clímax de la historia. La soledad y su frialdad,

Con tales dimensiones, la Incertidumbre crea reflexiones y contrastes sugerentes para establecer criterios de comparación sobre los espacios, sus funciones y disfunciones establecidas dentro de la propia concepción del cabaret; lugar ideado e idealizado para fundir esos elementos de la historia narrada, sea con música, baile o canción.

Situada así la descripción en *Cortesana*, la conclusión permite distinguir y diferenciar ciertos componentes visuales. En primer lugar menciono el espíritu reiterable donde se funde de nueva cuenta el trinomio película-canción-personaje como una cita constante dada entre los elementos de un espacio definitivamente recreado o concebido como cabaret, elemento *sine qua non*. Segundo, que el planteamiento del cabaret subsana cualquier interpretación prostibularia del personaje sobre el espacio, cosa que finalmente se está trastocando de manera insinuada en el filme del mismo director, *Aventurera*. La certeza y el destino de *Cortesana*, son una suerte por donde la concepción fársica del cabaret no queda salvada. Su estilismo como espacio cinematográfico destaca puntualmente un conjunto asociado de espacios, entre los que destacan por su simple representatividad, escenario-pista, lugares demostrados y fielmente animados; aunque esta fidelidad no evita su inverosímil concepción sobre la realidad. Del mismo modo, sólo es asimilable el ambiente en tanto que la noche como sucesora de la diversión advierte el tránsito del público sobre el cabaret y éste, como un lugar de esparcimiento, configurándose la posibilidad de la variedad y el show a través de personalidades como la de Toña la Negra, y no en vano una nota anónima en Esto, del 16 de mayo de 1948 que destaca:

"El interés de *Cortesana* reside en sus variedades musicales, algunas de ellas a cargo de figuras populares en el medio artístico nacional. El argumento de *Cortesana* es pobre de principio al fin, y la película en general carece de méritos como para ser tomada en cuenta. Mucha música, algunos balles de la chica Barba, melodrama en varios pasajes, y cese usted de contar. Tito Gout, el director, sigue sin ver la suya"³⁰.

Con la reserva que merecen las últimas líneas de la cita, la intención de *Cortesana* para la investigación tiene importancia, por las características sobre su concepción arquitectónica relativa a una concepción de la realidad cabaretil. Propuesta de la cual finalmente, se encuentra inmersa la fórmula compositiva de un personaje como Agustín Lara, un cantor urbano que recorrió burdeles,

³⁰ op cit, Eduardo de la Vega Alfaro, p, 69. 1988.

Con la reserva que merecen las últimas líneas de la cita, la intención de *Cortesana* para la investigación tiene importancia, por las características sobre su concepción arquitectónica relativa a una concepción de la realidad cabaretil. Propuesta de la cual finalmente, se encuentra inmersa la fórmula compositiva de un personaje como Agustín Lara, un cantor urbano que recorrió burdeles, prostíbulos, casas de mala nota, cabarets o como se les llame a todos estos escenarios del México post-revolucionario; lugares que nunca existieron en la pantalla nacional, como aseguró el mismo:

"PIT:-¿ se parecen los cabarets del cine nacional a los cabarets de su juventud ? / AL:- No / PIT:- ¿ se parecen a los que usted recuerda ? / AL:- Tampoco / PIT:- ¿ a que se deberá esa diferencia ? / AL:- A que nuestro cine no conoció los cabarets y yo sí los conocí. Los que aparecen en la pantalla están entre blanco y tinto"³¹.

El tránsito temporal respecto a la actividad, es completamente sugerido por la noche. Sus espacios y sus rincones, son ocupados de acuerdo a la circunstancia y al ambiente propio del cabaret. Los roles y las costumbres determinan el uso y su actividad social.

Por eso lo que se advierte en *Cortesana*, al mismo tiempo es un cabaret donde los espacios mayormente ocupados, son tanto pista como escenario, integrados bajo un mismo concepto estructural. Y cómo se establece, el cabaret es sin duda un espacio al que asisten parejas indistintas para disfrutar de alguna variedad o bailes, que el centro nocturno ofrece. No se hace en la película ninguna referencia prostibularia, pero sí en cambio, Margarita es intempestivamente una bailarina de la noche, es decir que dentro de la historia el personaje es transformado por el destino del amor, ese benemérito, es la máxima para demostrar de nueva cuenta, cómo el símbolo femenino es arquetípicamente subyugado con creces hasta convertirlo en el personaje mártir, sobre explotado y desvalorado por la única fuerza a la que ha confiado su amor: el hombre. Y sin bien es cierto que Luis es un músico primeramente para las andanzas del cabaret, también es cierto que éste, se transforma en el cliché del vividor o padrote, abusando y utilizando de Margarita para sus fines propios, aunque no como a una prostituta, ni como a una fichera; simplemente como a la bailarina que proyecta una imagen encantadora ante los ojos del público. De esa manera *Cortesana* confirma una versión más del cabaret a su manera y con su paralelismo apegado a la música de Lara, haciéndose un uso referencial sobre la situación de los personajes sobre el espacio

³¹ Paco Ignacio Taibo l. op. cit., pp. 63-64. 1984. PTI= Paco Ignacio Taibo, AL= Agustín Lara.

III.5.

AVENTURERA, UN REFERENTE DEL CABARET ADUCIENDO A UN PROSTÍBULO

Con *Aventurera*³² el ejemplo se denota sustantivo, por la sola razón de ser un lugar recreado conceptualmente como una dualidad conjunta, en donde los espacios se bifurcan entre sí para justificar y destacar ambientes de diversión y erotismo; ecuación relevante para ubicar qué tan importante son los espacios físicos, respecto al personaje y el papel que representan.

En esa insinuante contundencia, el cabaret-burdel de *Aventurera* asume sus riesgos por los grados de inverosimilitud.

Bajo tal motivo, la prudencia por buscar describir cómo se enlaza la geometría humana transitando sobre la geometría arquitectónica, es a su vez, una concesión para descubrir la utilidad, en tanto representación del espacio respecto al personaje situacional o circunstancial; en el entendido de un contexto de vida o ambiente nocturnal.

Las aproximaciones de la similitud y / o la disimilitud del espacio son sucesivas, ya que lo situacional marca al personaje y lo define peculiarmente en función de los elementos recreados, ejemplo: (Elena familiarizada en un ambiente social de cabaret, fichera y / o bailarina desde el escenario rimbombante) vs (Elena proclivemente ultrajada circunstancialmente, dentro de una habitación propia del cabaret, privados que inducen espontáneamente la sutileza del espacio, de cabaret-prostíbulo).

Cada situación reporta visualmente escenarios distintos, y aunque son justificables, ambos permiten definir su ocupación a través de la acción ejercida por el personaje o los personajes actuantes, sujetos a ese predominio del lugar ocupado.

En virtud de estos matices, la cotidianidad en la película articula igualmente comportamientos de una vida colectiva y por ende culturalmente nocturnal; el tiempo es una variable indispensable para imaginar los espacios de convivencia pública, y aunque lo nocturno permite indagar algunos

³² "Sobre *Aventurera*, primera cinta del equipo Gout-Custodio-Phillips-Sevilla, ya se han hecho una buena cantidad de elogios. Se le considera una de las escasas obras verdaderamente excepcionales o insólitas dentro de su género y del cine mexicano en conjunto. Poco valorada en su época de estreno, la película terminaría por llamar la atención de algunos críticos franceses y ello daría la clave para su revelación y entronización como obra clásica del cine nacional". Eduardo de la Vega Alfaro. p. 35. 1988.

En virtud de estos matices, la cotidianidad en la película articula igualmente comportamientos de una vida colectiva y por ende culturalmente nocturnal; el tiempo es una variable indispensable para imaginar los espacios de convivencia pública, y aunque lo nocturno permite indagar algunos comportamientos sobre el espacio del cabaret-burdel, el binomio social entremezcla conceptualmente una dualidad vivencial pública y privada.

La interrelación de los momentos, sobre todo de aquellos donde se definen físicamente las características o el corpus arquitectónico del cabaret, son de gran trascendencia y ello se debe, "a que un gran salón de baile puede parecer bastante más grande si se entra en él a través de un vestíbulo y no desde unos inmensos exteriores"³³.

Con la exactitud que la cita merece, *Aventurera* nos describe desde la entrada o vestíbulo su propia inmensidad, acto siguiente Lucio (Tito Junco) y Elena (Ninón Sevilla) pasarán a sentarse. Frente a la mesa elegida se sitúa la fachada del escenario en desnivel respecto a la pista, considerando bajo otra selección de altura y lateralmente, el espacio específico para los músicos ejecutantes quienes acompañan a la cantante Ana María González, una artista de los escenarios teatrales y radiofónicos. No es gratuito pensar pues, cómo a través de las personalidades artísticas del momento, el naciente cine mexicano hizo uso de su popularidad para ofrecer o imprimir un aderezo particular a la historia; de tal forma que la primera impresión del centro nocturno, será entonces no sólo su arquitectura, sino también la inmediatez de la vida social y pública; más aún si la sociabilidad demuestra el humor de los asistentes, en tanto se advierte la variedad musical o show actuado por los cantantes, adscritos a la recreación del momento.

El número musical es motivo de la mayor distinción sobre la superficie en donde particularmente, la sola actuación predomina sobre el escenario; espacio que no es el mismo, estrictamente en sus dimensiones cuando canta o cuando Elena actúa y representan el baile; danza musical donde se recrea toda una escenografía árabe, misma que difiere o rompe en su concepción respecto a los espacios descriptivos del propio cabaret, en tanto espacio público y del cual, en un primer acercamiento se trató de narrar tomando en cuenta sus variantes arquitectónicas, es decir,

³³ Estudios cinematográficos. *Las herramientas del diseño*. Revista de actualización técnica y académica CUEC. p. 5. Año 5 num 16 mayo-junio 1999.

planos. De este entorno se desprenderán en efecto, tanto comportamientos como situaciones entre los personajes que en su momento lo están habitando.

De ese modo entre las características encontraremos especificidades muy significativas y singulares, más aún cuando el espacio es parecidamente el mismo. Si profundizamos más sobre ello, observamos que el escenario principal dista de una realidad, y dado el momento la diferencia reluce, cuando Elena en su papel como bailarina sensación del cabaret, es el motivo sustancial para apreciar que dentro del espacio-escenario se vislumbra un trucaje, muy bien logrado por cierto; ya que disuade la mirada humana en el momento en el que las cortinas se abren; instante en el cual, la cámara cambia su objetivo para describir la concepción de un espacio distinto al del propio escenario y pista de baile, donde la existencia del público es consecuente, al espacio en su arquitectura y dimensión. La danza babilónica musical de Elena, es sugerentemente pensada sobre el escenario del cabaret, por lo que se supone y se constata, que las dimensiones por la simple escenografía, no son, ni pertenecen al mismo cabaret, convirtiéndose así, como elemento aislado y farsico respecto al espacio cuidadosamente representado del lugar anteriormente relatado. Por la simpleza y / o complejidad adquirida en la escenografía dentro de la danza musical, se permite demostrar el grado de inconsistencia arquitectónica, desvirtuando el sentido homogéneo del cabaret, y en ese sentido, la imagen trucada majestuosamente invita a mirar un escenario disociado del centro nocturno, para mostrarlo como un espacio distinto al conjunto que encierra el cabaret, demostrándose así su ambivalente concepción, situación que se gana en el momento de su realización como número teatral.

La imagen fabricada del escenario, permite reconversiones no convencionales e ilimitadas sobre el espacio. Tales situaciones e insinuaciones sólo serían posibles en "sets" pensados en específico para realizar escenografías rimbombantes, como la del *show* o danza babilónica musical "En el mercado persa"; misma que no corresponde a los planos y dimensiones a las que el público responde en su momento antes de comenzar la función estelar de la noche.

El centro nocturno con la referencia cinematográfica de *Aventurera* suscita una bidimensionalidad de apariencias, que infunden a los personajes en eso que se llama también, casa de asignación o prostíbulo; lugar donde lo privado admite una concesión arquitectónica de habitaciones o

El centro nocturno con la referencia cinematográfica de *Aventurera* suscita una bidimensionalidad de apariencias, que infunden a los personajes en eso que se llama también, casa de asignación o prostíbulo; lugar donde lo privado admite una concesión arquitectónica de habitaciones o recámaras, momento que describe cierta privacidad o intimidad conjugado en el entorno de un centro nocturno y relatado descriptivamente a través del público asediado por el ruido. Y los ruidos según explica Bachelard, "colorean y le dan una especie de cuerpo sonoro al espacio"³⁴. En esa sintonía de recreación, lo público se asimila arquitectónicamente bajo una realidad estructurada en planos y espacios entrelazados, uno a uno, dentro del entorno socializado, mismo en donde la pista es espacio activo con la movilidad humana, por un ambiente que le es propio: mesas, pasillos, columnas, barandajes, foro de músicos y público asistido. Todo lo anterior pensado en un rol de tiempo insinuadamente nocturnal.

Por lo tanto, la vida del cabaret y sus espacios llegarán a decaer ante la inexistencia de la noche, es decir, que en el día el cabaret testifica primeramente, la ausencia de espacios como en su momento lo testificó con el vestíbulo o entrada pública; los corredores rectilíneos en desnivel o pasillos de paso, las mesas o lugar pasivo de convivencia entre las parejas, el foro de los músicos o rincón instrumental, la pista de baile o superficie religiosa donde se enlazan los cuerpos por el baile; y el escenario o fachada teatral desde donde los cantantes ejecutan su actuación.

Así la contundencia del tiempo invita a imaginar otro estilo de vida circunscrito en el día, hecho por demás destacable, en tanto que la presencia del público en el día se denota nula y sin espacios de referencia. La insinuación e interlocución generada entre los espacios descriptiblemente estructurados, que dan razón de su existencia al cabaret y su vitalidad como la pista de baile y sus participantes, así como el escenario y sus cantantes, es supuestamente el corolario anunciante de la noche; espacios que finalmente fusionados mantendrán un diálogo activo y nada cambiante. Lugar en donde por algunos momentos específicos, se destacan timbres guturales de figuras del ambiente musical como las de Ana María González y Pedro Vargas. La posibilidad expresiva del canto matiza su actuación sobre la superficie del escenario para demostrar con la sola fachada, unas extensas cortinas y acotándose de esa forma y sin detalle, la actuación de los cantantes en un espacio

³⁴ Gaston Bachelard, p. 75. 1957.

Por ello dimensionar desde su entrada el número completo para analizar imágenes desproporcionadas se vuelve necesario. Ello, si se acepta como guía de entorno los límites propios del pasillo, la pista y las paredes, que de cierta manera encierran en conjunto la idea de la representación del cabaret-burdel, lugar geoméricamente cuadrado. Desde el momento en que se abre el telón para anunciarse la danza musical, la cámara cambia el objetivo (anterior a ello, se revisaba la socialización de la gente en mesas y pista con paneos, planos laterales americanos etc). Luego de ello, la cámara comienza a registrar sin intercambio de planos un escenario dimensional rigurosamente inapropiado: La representación de la danza musical contribuye a que la irrealdad sustente su propia verdad. En ese sentido, la escenografía es contundentemente enfática en su utilidad, pero no por ello es creible sobre la dimensión del cabaret-burdel. Como elemento de la variedad, la aventura se vuelve teatralidad por los recursos escénicos utilizados. En ese sentido, la imagen permite destacar algunos elementos descriptivos para mayor comprensión del cambio, entre un espacio que primeramente fue demostrado como un entorno homogéneo, para luego pasar a lo heterogéneo y disociado.

¿Pero cómo y de qué manera repercute la idea del escenario utilizado en la danza musical sobre el espacio del cabaret?

Su repercusión inmediata estriba en la dimensión longitudinal, es decir, que cuando se comienza a narrar la imagen del escenario babilónico, la utilidad de los contracampos se hace innecesaria, porque ello evidencia dos espacios dimensionalmente distintos y en ese sentido de relación, si volvemos los ojos al momento de la función donde Elena actúa como bailarina estrella del cabaret, es con suerte otro espacio, y no el cabaret en sí mismo, así como también Elena es la artista y no la mujer mancillada del cabaret-prostituto.

En ese modelo de referencia se cree que la figura dancística sobre el escenario trasciende, porque para aquel entonces "Ninón todavía desconocía el grueso pecado de la concupiscencia...y lejos de surgir como una bella prostituta condescendiente, o como una mujer frívola y poderosa, los contoneos infatigables no sabían desmoronar la honorabilidad de nadie, pero sí, y siguiendo aún con

contoneos infatigables no sabían desmoronar la honorabilidad de nadie, pero sí, y siguiendo aún con la nota, "la personalidad de Ninón sorpresivamente es elemento decorativo, realce escenográfico, complemento musical para una mejor ambientación fílmica"³⁵.

Bajo la poli-expresividad antes mencionada, la comprensión de la película es diversa, así en el caso del personaje sobre el espacio cinematográfico, su desarrollo y su transformación, que permite apreciar la naturaleza a la que están sujetos las unidades cinematográficas anteriormente mencionadas.

Por lo tanto en *Aventurera* la danza musical como parte del *show*, destaca escenográficamente primero que nada, una recreación decorativa babilónica; estructura ideada en arcos continuos, más una torre que rebasará, por lo menos, cinco veces la proporción humana de las bailarinas. Ello se aprecia gracias a una toma frontal abierta, momento donde se testifica el fondo como un telón de cielo infinito; no existe la formalidad estructurada del espacio, como tampoco los muros que delimiten su dimensionalidad.

En ese sentido, los límites serán un registro de escenografía arbitrariamente subordinados a los campos profundos e ilimitados sin paredes, ni techo alguno. Por esa sencilla razón, el "set" cinematográfico recrea a través de la arquitectura, la exuberancia con un fin inmediato, la de enmarcar a la bailarina en su actuación desafiante; es por ello "que los fondos deben acentuar el papel de la persona y sacar de ella el máximo partido"³⁶.

Como se percibe, *Aventurera* alude a ciertos principios o leyes cinematográficas, sobre todo en el entendido y comprensión del "set" y las escenografías conducentes a la acción misma. Es por esa razón, que la arquitectura pensada para la danza babilónica musical es funcional, en tanto que su utilidad es una pre-condicionante de la realidad sustentada a partir del *modus vivendi* dentro del cabaret nocturno; y sin embargo, tendiente a una inverosimilitud. Así la existencia de arcos no ovales, sino punteados y las columnas consecutivas, son al parecer la anunciación de la superficie para provocar la emotividad de un mercado persa. Es alusivo pensar, cómo la superficie es decorada con algunos jarrones y tapetes acomodados sobre los escalones o peldaños, lugar donde muchos

³⁵ Eduardo de la Vega Alfaro. p. 33. 1988.

³⁶ Juan Antonio Ramírez. 123-145. 1993.

mujeres bailan al centro para ser miradas por los ojos de aquellos. Lo anecdótico en este tipo de danza musical se transfiere a hechos, la pompa y el ceremonial de época, son parte de la recreación donde la tradición y la costumbre se ensalzan como modo de vida, pero a la vez como espectáculo, y por ello no es extraño que sólo las mujeres representen el baile, como súbditas de esa cultura; finalmente se invierte como relación de dominación que muy bien está enmarcada en la propia vida nocturna del cabaret, espacio en el que los hombres se entretienen con el símbolo más atractivo del lugar, la mujer.

En ese marco de referencias, el número babilónico destaca un fondo de cielo, la escuadra en arcos y columnas con la exuberante torre como parte de un espacio arquitectónico, provoca una impresión fidedigna hacia la misma representación como parte de un espectáculo o variedad que ofrece el propio centro nocturno, cosa que no es bien situada, por la grandeza evidente de la arquitectura diseñada para el acto donde se centra una intención endógena, sobre la realidad y el estado que guarda el mismo cabaret. Por esa circunstancia, el intento logra una significación importante en la concepción del propio cabaret como centro nocturno, donde el abanico de posibilidades respecto a la diversión, es posiblemente el ambiente sugerido del espacio propio, pero no lo más real a él. En razón de ello Eduardo de la Vega afirma:

"de Gout proviene la exacta creación fílmica de la atmósfera cabaretil, sin la cual *Aventurera* hubiera desmerecido muchísimo...y...aplicó también ese gusto *kitsch* en los números musicales como "En un mercado persa" o "Arrímate carifito"³⁷.

Merecidamente la realización de la película tiene pues, mucho qué ver con la visión propia del director sobre el quehacer de la historia y sus personajes. Bajo ese estado de concepción, el espacio permite ciertas concesiones, como cuando se termina el número de la danza babilónica musical, la cámara desde una posición atrás de la bailarina, registra un aplauso continuo de parte del público que nunca existió mientras se realizaba la actuación; es decir, nunca se dejaron ver tomas intercaladas entre el escenario y las miradas de cada uno de los asistentes del cabaret, y de ese modo las cortinas funcionan excelentemente disuadiendo los espacios. En un sentido, el escenario es fastuoso, pero con limitantes estéticas.

³⁷ Eduardo de la Vega Alfaro, p. 36. 1988.

Cuando la cámara retorna al registro del cabaret, se observarán múltiples parejas ocupando pasillos y pista, mientras una música de fondo acompaña la existencia de las parejas felices.

Con un lenguaje bohemio se mediatizan los ánimos y la felicidad transita de un lado a otro. A solicitud del ambiente, el público es invitado a experimentar un baile colectivo en la pista. Si nos detenemos a mirar el conjunto del decorado en el cabaret, observamos que las paredes se adornan con algunas lámparas, y muy cercanamente algunas plantas; y sólo en espacios que designen entrada o salida, cuelgan las cortinas. En esta dimensión, se previenen las miradas cautelosamente sugiriendo al mismo tiempo, un fluir de espacios próximos y en ese vértice de traspaso, es donde se ubica la siguiente intimidad candorosa del cabaret; las habitaciones o privados ubicados en un primer piso, al tiempo donde algunas parejas sustituyen la diversión pública en el centro del cabaret por las intimidades de la habitación.

En ese orden de circunstancias cabe decir, cómo el propio cabaret induce entradas y salidas sosteniendo su propia transformación entre espacios aislados de la pista y del escenario. El distanciamiento entre lo público vivencial de la pista y su entorno, y lo privado vivencial dentro de un espacio que es *lobby* con su contigüidad a las puertas de las habitaciones; es el tratamiento que cuidadosamente da otro sentido del placer, no sólo del cabaret, sino ahora de un prostíbulo donde las parejas se entronizan indistintamente, sin dejar de concebir las escaleras que arquitectónicamente descienden con lentitud ceremoniosa en espiral.

La exactitud del propio piso con habitaciones y / o privados merece su reflexión, en tanto espacios sugeridos dentro del propio cabaret, lugar donde de igual modo existe el despacho de Rosaura (Andrea Palma), matrona quien explota y utiliza el cabaret como un sugerente prostíbulo. La insinuación de las habitaciones, son de algún modo espacios sugerentes de actividad, cosa que no es exactamente demostrada, sólo en tanto que el engaño hacia Elena por parte de Lucio y Rosaura es lo que demuestra el uso asignado de la habitación, lugar donde la joven llegó a ser mancillada por un cliente del cabaret.

Así la celebración de los sucesos y sus causas, indiscutiblemente son parte de lo cotidiano que enmarca al cabaret, por ello el factor tiempo suscita un juego de espacios sugeridos y otros demostrados.

Un ejemplo del espacio sugerido por la noche, serán las insinuantes puertas de la habitación hacia donde se dirigen algunas parejas, una vez que la diversión ha dejado de ser en la pista, o en las mesas, o en los pasillos del cabaret. Por su parte, un espacio demostrado es sin duda el del despacho de la misma Rosaura. En éste, la privacidad destaca una función de trabajo privilegiado en su estilo, ya que la misma Rosaura no convive más allá de la puerta que la entroniza como diosa y dueña del cabaret. Esa privacidad sugiere de alguna manera, entornos incidentales y separados de convivencia, y aunque espacio de trabajo, el despacho advierte una ocupación dentro del mismo, la sola presencia de Rosaura en él, incita una autoridad, una dominación, una solemnidad, mismas que no se perciben en el divertimento social que agrupa al cabaret, porque de algún modo es el rincón vivido ya que, se "niega a la vida, restringe la vida, oculta la vida...y porque el rincón es una especie de semi-caja, mitad muros, mitad puertas"³⁸.

Lo anteriormente mencionado, apuesta a que los espacios expuestos hasta el momento, son lugares donde el factor del tiempo y su cotidianidad permiten destacar su convivencia constructivamente nocturnal y por ello, la cohabitación entre el día y la noche no advierte similitudes de convivencia sobre el cabaret-prostíbulo. Por ello es necesariamente indispensable remarcar que, la dualidad entre cabaret y el prostíbulo, perseguida a lo largo de la historia, provoca apreciaciones mezcladas en un solo concepto: la vida nocturna o la vida cabaretil, de la cual en su momento con la sola presencia musical se testifica el carácter sonoro que,

"Agustín Lara imprime sobre estos lugares bajo la atmósfera contenida, insinuada, implícita, de las canciones: mujeres buenas marcadas por la fatalidad, hombres débiles prendidos en el fuego de una devoradora, cuartos o cabarets sojuzgados por el humo y la flaccidez moral...mundo por cuya literalidad Lara responde como testigo y defensor, resulta en el cine mitología subsidiaria del primer desarrollismo"³⁹.

Por otro lado y volviendo al tema sobre la recreación del espacio, es importante resaltar que arquitectónicamente las columnas del cabaret prostíbulo, son las mismas que insinúan al personaje en su entorno.

³⁸ Gaston Bachelard. pp. 171-172. 1957.

³⁹ op cit. Eduardo de la Vega Alfaro. p. 36. 1988.

Existe un momento cumbre, cuando Elena se recarga sobre una columna para contemplar la sonoridad del canto en voz de Pedro Vargas, quien interpreta la letra que da por título la historia fílmica, *Aventurera*.

Al respecto Juan Antonio Ramírez subraya un interesante enfoque atribuible a las columnas y de cómo la arquitectura fílmica se subordina a los personajes o al entorno, ya que por un lado, "las columnas crean un doble espacio, actuando como la pantalla psicológica que permite imaginar mayor profundidad", pero a su vez "las columnas estarán diseñadas para que sobre ellas se apoye el héroe"⁴⁰.

En esa dimensión de planos, la cita puntualiza al personaje; la heroína y mártir que en el desarrollo de una escena funde su existencia en el interior, al tiempo que la canción se vuelve motivo sustancial de atributos para el personaje femenino de Elena. Con ello la canción refrendará su quehacer en la cinematografía mexicana:

vende caro tu amor, aventurera / da el precio del dolor a tu pasado, / y aquel que
de tu boca la miel quiera, / que pague con brillantes tu pecado. / Ya que la infamia
de tu ruin destino / marchitó tu admirable primavera, / haz menos escabroso tu
camino, / vende caro tu amor aventurera.

(Composición del año

1930)

El *leitmotiv* concede una figura el "Samurai de la canción" Pedro Vargas. Firme, sereno y elegante en su estilo, pasea su canto sobre la plataforma del escenario interpretando la canción lariana de extremo a extremo. El instante musical dura mientras la cámara testifica el momento alusivo:

"La ilustración encarnizada de unos versos musicalizados de Lara, alcanza su apoteosis en ese momento privilegiado y eminentemente *camp* *Aventurera*, en el que Pedro Vargas canta la melodía, mientras la cámara de Gout sigue en travelling a Ninón que atraviesa horizontalmente el fondo del cabaret. Hay un corte un *full shot*, ella comienza a caminar por un pasillo en dirección a la cámara, y cuando su figura ha quedado recortada exactamente a la mitad *medim shot*, sus gestos revelan que se siente profundamente aludida por lo que dice la canción (haz menos escabroso tu camino / vende cara tu amor, aventurera)"⁴¹.

Bajo esa inducción se da un momento especial en la realización de la escena; el transitar del espacio (escenario, pista y pasillos) modifica considerablemente aspectos actitudinales; por ejemplo, Elena en su caminar asocia cada rincón del cabaret a su condición humana, fundiéndose

⁴⁰ Juan Antonio Ramírez. p. 123. 1993.

⁴¹ Eduardo de la Vega Alfaro. p. 36. 1988.

una lógica de espacios encontrados en planos panorámicos no tan deficientes; y sin embargo aún interpuestas las imágenes el escenario, es sólo fachada y no superficie abierta como la que se trató de demostrar con el número de la danza babilónica musical.

Como se puede observar, las confluencias entre el espacio del cabaret y el insinuante prostíbulo y la canción lariana en el cine mexicano, marcan un desarrollo y una mención entrañable para los personajes, que de alguna u otra forma reconocen y se reconocen, en espacios rotundamente nocturnos.

De ese modo el cine precisa el alcance y la proyección de los rostros femeninos (prostituta, madre o bailarina) en excepcionales escenas simbolizadas a través de un entorno de vicios y maltratos.

"Canonicemos a las putas", escribió famosamente Jaime Sabines y, "en el siglo precondónico, la prostituta filmica responde con creces a los "ex votos" de la industria. La anti-heroína a quien le creemos su oficio aunque nunca la vemos ejercerlo con plenitud, es brutalmente atractiva, desafiante, veleidosa, proclive al sacrificio, virgen súbita que se desborda en milagros, monumento sicaléptico a la hora de la rumba"⁴².

Finalmente para tratar de concluir sobre la propuesta cinematográfica en *Aventurera*, ésta es en principio, un referente donde se funde la idea del cabaret y el prostíbulo. Su denotación articula el carácter vivencial de los espacios re-creados en un ritmo de tiempo nocturno. La disposición del tiempo permite señalar características respecto a la variedad y la función del show como parte de un espacio, alusivamente público y en ese grado de distinción, *Aventurera* deviene como signo de mayor interpretación sobre los espacios arquitectónicamente realizados, para conllevar la historia a través de sus personajes, situación que los funde, los aísla, los induce, o los caracteriza bajo una plenitud certera, pero otras veces, carente de sentido sobre la situación protagónica en el lugar. Por ese recodo nocturno es por donde los espacios y superficies son indistintos y diversos, algunos muy bien pensados y ambientados dentro del contexto del cabaret, otros innecesariamente logrados para su correlación, pero sin duda, el atrevimiento mayor de la función, está sobre el escenario donde Elena con sus atributos de bailarina ofrece indirectamente un show muy singular.

⁴² Carlos Bonfil y C. Monstváis. *El cine mexicano y su público*. p 185. IMCINE 1994.

Asimismo el esfuerzo por demostrar un doble papel del espacio sobre el cual decae la insinuación de la concupiscencia, es una novedad de recreación que promete la misma historia para el quehacer y desarrollo de los personajes.

Ciertamente la variabilidad entre el cabaret y el prostíbulo, incita a dos reflexiones sustantivas. Primero, que la diversión es contundentemente pública sobre un espacio que es público y privado, pero su privacidad está planteada como parte del entorno social; es decir, que al cabaret se le atribuyen un sinnúmero de situaciones para conllevar la acción de los personajes sobre el devenir de la diversión en los momentos de esparcimiento. Por su parte la distinción que plantea la película sobre el espacio, es a partir, del puente establecido entre negocio abierto al público y no sólo casa de diversión, como en su momento se destacó en la película de *Santa*. Segundo, que la idea del prostíbulo, es una probabilidad sugerida del entorno, en esa dimensión, es necesario apuntar que:

"la sexualidad se confía a la alusión, al sobreentendido; el habla que se refiere al sexo se cieme sobre los arcanos de la convivencia, despierta los ecos latentes con algo diferente a ella misma"⁴³.

Es entonces, que el espacio se percibe sugerido en relación al ritmo de la noche, la pecaminosidad es distintiva por las figuras humanas que la reviven dentro del propio lugar del cabaret; y bajo esa dimensión, el intercambio de los espacios y / o superficies, es premisa fundamental donde se sustenta el híbrido de la historia y por tanto prospecto innovador para la misma; "plus" al que corresponde todo una situación de melodrama cabaretil en lo que es importante puntualizar,

"ya que en primer lugar se constituye como una derivación o prolongación del cine de la ciudad, para entonces de ya probados efectos taquilleros. Por vía del género se intenta dar una imagen de "nuevo" cosmopolitismo citadino. En segundo lugar, el melodrama cabaretil cumple la función de ser género que sustituye un número de producción y requerimientos de mercado a la ya decadente comedia ranchera. En tercer lugar, se trata de buscar correspondiente nacional a las películas musicales de Hollywood, que por ese entonces, han logrado resonantes éxitos económicos aquí y en el resto de América Latina. De allí la abundancia de números musicales bailables, tanto en la pista como en los escenarios propios del cabaret. En este orden musical se conjugan las más diversas melodías de Agustín Lara con danzones y mambos famosos. En cuarto sitio, las cintas sobre cabareteras hacen su aparición, en el momento en el que el cine mexicano está perdiendo apresuradamente sus mercados "naturales" (Centro y Sudamérica y el Caribe) y se hace necesario abaratar los costos: el ámbito cerrado, asfixiante, del cabaret garantiza poca inversión en cuanto a su producción"⁴⁴.

⁴³ Michel de Certeau et al. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, p. 24. Universidad Iberoamericana 1999.

⁴⁴ Eduardo de la Vega Alfaro, p. 31. 1988.

Tales premisas configuran y prefiguran un estado por donde se anuncian historias como la de *Aventurera* y otras que más que he ido describiendo como parte del estudio, con el sustantivo efecto de probar la fórmula canción y título del filme a través del concebido cabaret mexicano. De esa forma, la propuesta cinematográfica bajo la descripción anteriormente dicha, es ecuación sutil para lograr (aunque no en todos los casos) una fusión entre el sentido de la película, su personaje en el espacio cinematográfico, y la canción del compositor de los insinuantes tugurios de la perdición, es decir, Agustín Lara.

III.6.

VÍCTIMAS DEL PECADO: UN CABARET DE ÉPOCA EN LA CIUDAD

*Victimas del pecado*⁴⁵ 1950, de El Indio Fernández, película en la cual Violeta (Ninón Sevilla), Santiago (Tito Junco) y Rodolfo (Rodolfo Acosta) son figuras protagónicas de la historia, fue desarrollada en dos espacios arquitectónicamente distintos, pero al fin y al cabo cabarets, como el Changoo y La Máquina Loca; lugares que al parecer y como se aprecian, incurren en cierto verismo para demostrarse como espacios nocturnos con cierta singularidad de vida social.

Es decir, que el cabaret alberga en su espacio a la bailarina estrella, a la cantante del show, al padrote explotador, a las ficheras o prostitutas y a un público que por las características, se sitúan como un ejemplo más sobre el entorno de vida popular; conceptualización ganada por la panorámica ejercida en la toma exterior del cabaret, significando algún punto de la Ciudad de México.

Bajo una vida social nocturna, es como se muestra la primer imagen del cabaret el Changoo, momento por donde la calle es registro de la singular vida nocturna del barrio. Es de esa manera como el antecedente advierte cierta idiosincrasia, nada ajena a la diversión de la noche en el interior; y como muestra un mosaico de personajes entremezclados por la vivencia sucinta del cabaret. De ese modo, se visualizará desde un principio el quehacer de una historia arraigada en los

⁴⁵ "Se dice de la película, que fue realizada de acuerdo a un vivo deseo por recuperar el sórdido ambiente de los barrios bajos ciudadanos y de la vida del prostíbulo. La calle del Órgano, Nonoalco, el Callejón del Triunfo, lugares de México. Esto lo registró en su película *Victimas del Pecado* de el Indio Fernández." op.cit. p. 241. Perla Ciuk. *Diccionario de directores del cine mexicano*. CONACULTA 2000.

rincones de la ciudad con la oportuna distinción de algunos hábitos y costumbres relegados a un espacio público.

Con tal incurrancia el cabaret en *Victimas del pecado* es por decirse (aunque parezca reiterado), un lugar donde confluye el baile, el canto, la variedad musical del grupo; revestido todo ello, por la argucia que el propio cabaret confiere. Las impresiones del lugar como espacios en la película (a reserva de la duda), son escenarios de la realidad nocturna, en la que los códigos de sociabilidad distinguen su apropiación sobre el espacio cinematográfico.

"Se dice entonces de manera más certera, que la visión de "El Indio" en sus obras, es asociado a la vida rural, sin embargo ofrece en *Victimas del pecado* momentos al danzón y a la música afrontillana, un leve pesimismo sobre los logros de la revolución y un vivo deseo por recuperar el sórdido ambiente de los barrios bajos citadinos y de la vida del prostíbulo"⁴⁶.

Como primera observación, el interior del Changoo contribuye en su arquitectura a una asociación de espacios concebidos para una actividad en específico, es decir, que pista y escenario en principio son superficies ocupadas no sólo por el baile de los asistentes, sino por el show de la bailarina que la usa para su más expresiva escena de movimientos al ser acompañada por el ritmo musical de Pérez Prado y su Orquesta. Bajo este primer encuentro al interior del cabaret, se marca una figura central como referente entre el personaje y el espacio; de esa manera la bailarina Violeta (Ninón Sevilla), quién desde un principio es presentada como la figura estelar del centro nocturno, es la misma que asocia con una puntual naturalidad el show, como posibilidad artística del entorno público, observado en conjunto a través de los rincones, extremos y alrededores para contemplarse de forma uniforme entre lo semi-circular.

A través de un intercambio de planos, se dispone a la unión, entre el escenario que utilizan los músicos y la cantante Rita Montaner.

En razón de esta interlocución se demuestra, cómo la pista funciona como el centro específico donde el erotismo y la sensualidad del baile, son la premisa para hacer expresa la convocatoria que busca fundir en el espacio, en el enlace de los cuerpos sensualizados por el baile, como síntoma *sine qua non* de reinterpretación del cabaret hacia la variedad y el espectáculo.

⁴⁶ Perla Ciuk. p, 241. 2000.

Destacar como primera impresión la sugerida escena, nos adentra en el *modus vivendi* nocturno, bajo lineamientos puramente entrañables en tanto, espacios de existencia y convivencia motivados por un rol exclusivo de tiempo. La noche puede ser larga, mientras que los placeres son desmedidos.

El significante de la noche, permite de tal forma descubrir y describir cómo el cabaret no tiene ninguna concesión prostibularia, y no por ello, se deja de transmitir el espíritu asociable y sociable de las ficheras; personajes que al fin, son la indirecta apreciación sugerida del lugar y que no podrían faltar, ni ser obviadas.

Con esta salvedad, el Changoo se distingue bajo una arquitectura de espacios distribuidos para demostrar la máxima expresividad, situación por donde transita la posibilidad de un lugar arquitectónicamente cerrado y que por demás, sitúa un piso a modo de balcón - desde arriba observar lo que acontece abajo sobre la pista -, con la altura proporcional para apreciarse en conjunto del interior; mismo que adscribe una proporcionalidad entre el público, los músicos y la bailarina; es decir, que el escenario, la pista y los alrededores, son superficies de un mismo lugar compartidos y distribuidos entre cada uno, según se aprecia.

Así el Changoo sugiere un interior con decorados que permiten establecer *in situ* una excentricidad a modo de cabaret nocturno-tropical capitalino; por tal circunstancia la manifestación arquitectónica destacará su verismo inusual y visual, que hasta el momento, no se había presentado en las producciones nacionales del cine mexicano dentro del género de las rumberas y el cabaret. Con esta antesala, la cercanía a una realidad promete ser no tan engañosa en sus "adentros" y por lo tanto, atendible en su historia inducida en los rincones de la ciudad. Por ello y como parte de su espacio, el cabaret Changoo aloja un camerino, lugar donde se alista la bailarina para su presentación y espacio al que se le puede asignar otro valor identificable; la inmediata intimidad, pues como espacio, sólo es significativa para las mujeres y apropiado por ellas mismas.

Con este ejemplo entre el espacio y el personaje, se vuelve distintivo mencionar su relevancia asociada, situación nada menor para ejemplificar el tránsito de las ficheras, mismas que ocupan lugares sobre el espacio cinematográfico del cabaret, sobre todo en las mesas, cosa que remarca un estadio no ajeno al ambiente y por ello mismo, correlato sustantivo de acción. Sobre lo anterior se

advierde una simbiosis por lo cual, la descripción recae sobre aquellos momentos donde lo significativo tiene necesariamente un espacio descriptivo. De tal forma el Changoo, deviene como espacio cinematográfico referido al cabaret para distinguir su atmósfera sombría, sórdida y discreta a la que se suman los comentarios incidentales del propio Agustín Lara. Figura titular y anecdótica en su incursión musical que transforma momentáneamente un episodio de drama, en solvente canto de época.

Por esa insustituible dirección, la sonoridad del canto como sustancia, no hace referencia directa al título de la película, ni al personaje principal, ni mucho menos al desarrollo que tiene la historia, como de alguna forma se había logrado expresar en las anteriores películas. Por ello tras el encuentro musical se permite describir en qué grado y bajo qué circunstancias se utilizó la letra lariana en el espacio del cabaret, y no siempre como una referencia directa para la propia historia narrativa del filme. De ese modo la canción "Pecadora" es, en todo caso, la insinuación asociada de manera accidental o incidental a un personaje del ambiente cabaretil, es decir, la prostituta del Changoo, Rosa (Margarita Ceballos); a quién casi de manera dedicada le canta Pedro Vargas, mientras ella como infortunada madre que es, se ahoga en llantos por el desprecio que ha merecido del padre (Rodolfo), vividor o padrote del cabaret.

Es en este caso, cuando la circunstancia hace de la historia todo un conflicto a través del cabaret, se vivencia un intempestivo momento, al cual le corresponderá la interpretación del cantor, que aludido por los aplausos del público se levanta de entre los asistentes para interpretar el bolero que dice:

Divina claridad la de tus ojos, / diáfanos como gotas de cristal, / uvas que se humedecen con sollozos, / sangre y sonrisas juntas al mirar... / Sangre y sonrisas juntas al mirar. ¿Porqué te hizo el destino pecadora / si no sabes vender el corazón? ¿por qué pretende odiarte quien te adora? / ¿Por qué vuelve a quererte quien te odió? / Si cada noche tuya es una aurora, / Si cada nueva lágrima es el sol, / ¿por qué te hizo el destino pecadora si no sabes vender el corazón?

(Composición del año

1947)

La mención musical, como he explicado, no tiene una injerencia mayor, que la del momento a través de un personaje que es incidental en la historia, y sin embargo, asombrosamente reiterativo en las letras de Lara, es decir, la prostituta, mujer de la mala vida; aquella que el destino mancilló

y le preparó un desesperado destino. Situación que a su vez, no advierte al personaje principal de la historia, es decir, Violeta la bailarina estrella del cabaret.

Con esa puntualidad remarco, cómo se auto genera un puente afectivo musical para situarse entre el espacio cinematográfico; cosa nada menor para seguir contribuyendo a un quehacer cinematográfico de sello nacional, con detalles asociados a los espacios nocturnos que con reserva se sostienen de manera verídica; según se entiende como intención particular de el Indio Fernández sobre la realidad.

Gracias al contraste de lo musical y el espacio, es como se logra advertir al músico poeta en las historias melodramáticas del cine mexicano nacional, como el sucesor protagónico de la fatal caída de la mujer en estos escenarios de diversión. Por lo que respecta al espacio, el Changoo sugiere en su intimidad, una decoración-ambientación atendible; por ejemplo: desde el escenario, lugar que ocupan los músicos, es en sí mismo un rincón con sencillez a modo de fachada de teatro o de pequeña carpa semi-ovalada, lugar desde donde se adscribe o se efectúa la función musical que encierra en un popular escenario la vida nocturna.

El espacio de ese modo ubica a los músicos e inmediatamente sugiere dos columnas sin mucha significación, pero el fondo de este espacio, se acota por un lienzo pintado en palmeras, muy rudimentario como fondo por cierto, pero que sirve para delimitar y acotar la proximidad entre el escenario a través de una totalidad anunciada desde el mismo cabaret. Por su parte el número musical o show de baile, son un elemento distractor o de entretenimiento con cierto carácter de espectáculo, variedad que sólo desde el cabaret o el centro nocturno es apreciado y por el cual, la noche es significación póstuma.

Desde ese momento el escenario y la pista se funden para hacer evidente su unidad con el público, no haciendo diferencias ni rompimientos entre los espacios y por el contrario, se asocian entre el rodeo humano (circularidad) para esperar que la bailarina exitosa se despliegue a lo largo y ancho del espacio arquitectónico, donde la pista comprendida por una figuración concéntrica de mesas ordenadas en los alrededores, permite una sana equidistancia apropiable entre los elementos que permiten la convivencia al interior; es decir, que la proporción de la figura humana corresponde a los espacios, sin provocar ninguna alteración.

Así el sentido del espacio cinematográfico, como espacio cabaretil, se propone distinto en éste filme de Emilio Fernández. De esa forma el arriba-abajo, piso y techo en esencia se corresponden, es decir, se contrastan. Eso al parecer le imprime un realismo al lugar, por aquello de las arquitecturas elaboradas o diseñadas en estudios, y me refiero a ello, porque no parece que la imagen nos relate un "set" como sucederá en *Distinto amanecer*, *Humo en los ojos*, *Cortesana* o *Aventurera*.

El cabaret-bar del Changoo trata sin modificar mucho la elocuencia (tras la uniformidad estándar presentado en los anteriores filmes) de los sitios-espacios, para proporcionar elementos apegados a un realismo guiado entre espacios arquitectónicos y geometría humana, como complementos asociables. La descripción en ese sentido del lugar, necesariamente se adentra a un estado psicosocial nocturno y por ello, las ficheras son propiamente mujeres que figuran con cierta intención, ya que son trabajadoras que visitan y trabajan en el Changoo. El convencionalismo cinematográfico destaca su propia cotidianidad asignándole a los personajes su sentido y su presencia, enmarcados por un todo conceptual de espacio público o vivir nocturno.

Bajo esa lógica de impresiones, la historia de la película conlleva hacia un lugar que desde sus afueras, exige necesariamente el carácter protagónico del barrio como entidad social y colectiva bajo registros asociables a la trayectoria individual y por ende, testificando el lugar de su proximidad, es decir, el cabaret; registro que en sus adentros confirmará una suerte de satisfacciones propias de las necesidades cotidianas.

"El desarrollo del personaje culminante del cine negro, la ciudad interminable, propietaria en las noches de otra personalidad, con amores enloquecidos que sólo redime la traición, gangsters cuyo talón de Aquiles es una rubia inmisericorde, cabarets, escondrijos, callejones que albergan los estremecimientos malignos. En México, el género de cabareteras y rumberas utiliza el paisaje de la vida nocturna, pero su contexto la más de las veces es el melodrama tradicional y en estas películas el mal es todavía el pecado"⁴⁷.

Incisivamente bajo esos meandros de la ciudad, el espacio cabaretil cobra importancia en *Victimas del pecado* por su carácter popular seguido por el escenario citadino al mostrarse La Máquina Loca. Espacio que desde sus exteriores, demuestra desde sus entrañas la vida nocturna y las del barrio en

⁴⁷ Carlos Monsiváis. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. p. 74. Anagrama 2000.

un *modus vivendi*, que a su vez, es también un espacio de calle donde los transeúntes son la connotación del momento. Con ese sentido se va accediendo a la singularidad entrañable de una vida nocturna a través de un espacio social abierto (barrio-calle), sobre el cual descansan códigos de comportamiento para el reconocimiento de la convivencia.

Situación nada casual para advertir un tejido colectivo del entorno hacia el cabaret. La familiaridad del interior en el cabaret La Máquina Loca se vuelve, pues, un registro entrañable por su notable popularidad de convivencia humana, esquema de relación social y estereotipo que funde su sentido de representación dada a través del cuerpo. Por ello los comportamientos son la fórmula para comprender el espacio social vivido.

Bajo este eje de interpretación la relevancia cobra sentido, por lo cual considero interesante plantear lo que para la *Invención de lo cotidiano* de Michel de Certeau es el "sentido del consumo y los modales del cuerpo"; conceptos que en su valor tienen la más oportuna expresión y que aplica, no sólo para esta película, sino para las que en general están planteadas en la investigación: porque el papel "del cuerpo y de sus accesorios (palabras, gestos), en el hecho concreto de la "presentación de uno mismo", posee una función simbólica capital, "la conveniencia y la convivencia fundan un orden de equivalencia donde lo que se recibe resulta proporcional a lo que se da y se desea"⁴⁸.

El beneficio del mismo referente social y popular reclama su más aproximada realidad, petición que desde los rincones de la calle cobra sentido, dejando por sentado su fiel prospección al tejido humano que se avizora al interior del cabaret.

Bajo el reclamo de una realidad, el verismo del cabaret en La Máquina Loca se advierte como espacio nocturnal, la llegada de Violeta ahí sitúa, una posibilidad cotidiana del espacio, para posteriormente formular la ocupación de un determinado lugar. Por ello el espacio del cabaret se torna objeto de socialización, en tanto que la concepción arquitectónica demuestra su funcionamiento, al indicar qué espacios y qué distancias determinan las cercanías entre el público, los músicos y la bailarina; cada uno como una posibilidad asociada por el espacio y sujeto a un comportamiento a partir del mismo.

⁴⁸ Michel de Certeau, et al. *La invención de lo cotidiano*, 2 *Habitar, cocinar*. p. 18. 2000.

De esa manera Violeta conocerá la atmósfera nocturna de La Máquina Loca por invitación de Santiago (Tito Junco), quién la encuentra en el callejón donde un gran número de mujeres salen para prostituirse bajo las fauces oscuras de la ciudad. Bajo una desesperada situación, Violeta llega al cabaret para comenzar a trabajar. Atendiendo a la clientela entre mesas y tragos sin embargo, su actitud de acompañante es momentánea, ya que a falta de bailarina, ella se auto nombra para suceder el número y por lo tanto, elegirse como la próxima sucesora, demostrando con creces el talento y la sensualidad evocadas por el baile que ella misma sabe interpretar.

Por este antecedente, de nueva cuenta la variedad del show desde esta óptica, genera un diálogo entre los espacios, sobre todo entre la pista, el escenario y los alrededores desde donde se ubica el público muy próximo y compartiendo casi la superficie de la pista, otros desde los extremos en la altura, asomados por entre los barandales comunican su euforia.

Hay que considerar que arquitectónicamente La Máquina Loca es un lugar popular rupestre, sin ningún lujo, por lo que sus terminaciones encierran dimensionalmente el espacio. El estilo del cabaret es más a modo de bar-cantina y no un salón de baile. La estratificación arquitectónica, es a modo de sótano por lo que las escaleras son el descenso para acceder a los rincones profundos del lugar. Con ello se legitiman espacios como el bar, lugar desde donde se sirven las bebidas; la pista, superficie donde se funde tanto un espíritu del público por los contorsionistas movimientos de la bailarina. Y qué decir del escenario, lugar limitado a los músicos que de igual manera son irradiados por todo el ambiente que se socializa en común acuerdo. De tal modo que cada espacio es la proyección y la radiografía en constante movimientos, entre los cuerpos presentes bajo un diálogo adscrito a la noche episódica; y en ese sentido, el tiempo es convivencia sociocultural como lo sostiene de Certau; por lo que "el tiempo del deseo es una dialéctica entre las acciones del querer hacer y del poder hacer, que en suma es, la realización del evento".

Circunscrita de esa forma la acción, la conclusión valida algunas observaciones sobre la historia de la película; sobre todo, si la realidad del espacio merece alguna estimación *ad hoc* al cabaret como espacio cinematográfico de notables contrastes.

Primeramente cabe señalar que como espacio de diversión, cada cabaret expuesto evita alguna consideración con lo prostibulario y en esencia, lo que se logra percibir es más un ambiente

asociado a un carácter público popular, en el tránsito de la noche. Es muy peculiar que los exteriores entre el Changoo y La Máquina Loca sean calles que por sí mismas advierten el verismo, en tanto espacios reales de cotidianidad de la ciudad.

La distinción de la bailarina como personaje del cabaret, resuelve una vez más su quehacer desde las entrañas de la pista para volverla diosa y por lo tanto, objeto de adoración y de identificación. Es notorio que esta familiaridad sea una condición para hacer de los espacios algo común y homogéneo, es decir, que los espacios asociados desde el rincón más extremo hasta la altura más profunda, son sin duda un referente sincrético de espacio.

Destacar de esta manera la historia, ayuda para matizar de alguna forma las situaciones que por sí mismas son desde el adentro, una posibilidad de acción. Por ello es preciso mencionar, que si bien el cabaret se salva de toda insinuación prostibularia, no es ajena en el espacio la figura de la fichera, quien trabaja y convive en estado de espera sobre las mesas. Se demuestra una cierta solidaridad y hermandad ante la desventura de Rosa, quien por tropiezo cae en la más inadmisibles amoraldad, y no necesariamente la de ser amante de Rodolfo (padrote que las cuida y las explota), sino la de ser madre sin escrúpulos al tirar a su bebé en un basurero.

Curiosamente, ante ese desafío, el contraste musical de Agustín Lara se vuelve más incidental que directo, cosa que supondrá su alocución musical en voz de Pedro Vargas como una intempestiva actuación en el interior del cabaret y que por una simple razón el bolero "Pecadora" no regula ninguna actuación trascendente, más que la de Rosa, personaje incidental del lugar.

Con todo esto los diferendos entre el espacio, el personaje y la canción, se vuelven recursos cinematográficos con distintos grados de apreciación posibles, dentro de un lugar y bajo un estadio. Por las circunstancias anteriores, *Víctimas del pecado* tiene un lugar protagónico dentro del melodrama cabaretil, por sus alusivos entornos asociables para darle sello y a su vez, por ser testimonio de una vida social apostada en la oscura vida del ambiente capitalino.

IV: ANÁLISIS VISUAL

EL BURDEL Y EL CABARET: ESPACIO EPISÓDICO DE LO DIVERGENTE Y / O CONVERGENTE ENTRE LOS DESTINOS

ANTECEDENTES



"La última carcajada de la comanche", dibujo de Crisótopo Rubalcava tomado del libro *Reinventarse con lo mexicano*.

A MANERA DE ANTESALA, SE CONSIDERA QUE EL CABARET es el espacio de convivencia social y lugar donde se impregnan los aspectos entre aquellos que con su presencia lo dignifican. Lo subterráneo de esta condición se esboza a través de un carácter protagónico del personaje y su destino. A decir de la suerte, el destino funde una idiosincrasia apostada sobre la simbólica noche a través del lugar consagradamente recreado por el cine mexicano, para caracterizarlo bajo una suerte de semejanzas, es decir, la vivencia de quienes confluyen sobre la vida nocturna. Bajo esta premisa se generan las historias y en respuesta a las mismas, los personajes son asociaciones trascendentes o intrascendentes, para indistintamente categorizar el exclusivo papel de la pasión, que raya las más de las veces, en un destino que cohabita en los planos más extrovertidos del amor, el odio, el engaño, la injuria, el desafío y la venganza, como hijas del vituperio que para bien o para mal, marcan el tránsito insoslayable de la prostituta o de la bailarina cinematográfica en la pantalla nacional.

Por ende su transformación genera expectativas sobre el carácter protagónico entre los hombres, mismos que para cada filme, actúan en relación a la circunstancia preescrita sobre un plano de los sentimientos en encuentro y / o desencuentro.

De esta manera la cotidianidad se vuelve indivisible, porque marca y ventila a través de los comportamientos y afecciones una tipología de convivencia recaída indistintamente sobre la mujer la cual es por diversas circunstancias, un símbolo atisbado por la mirada masculina, quien fija su atención para entretejer la cercanía del encuentro-desencuentro sobre el plano de la diversión, en relación al anécdota musical sublime de Agustín Lara. En ello la capacidad se enlaza como síntesis de los momentos, haciendo de ello un eco sonoro de época hacia el cohabitado espacio cinematográfico, testificándose así la unión del bolero-canción sobre los personajes y el lugar, actor *sine qua non* convergente y / o divergente en la escena de los destinos.

Por medio del panorama descrito, la posibilidad de encuentros y desencuentros en cada película se vuelve singular y diferente, no por ello, indistinto a la trama que la historia entreteje.

Considero por tal motivo que los momentos, (en donde se funden o se relacionan los personajes, sobre todo aquellos que la historia menciona como protagónicos) son la intersección sucesiva de algunos acontecimientos, que en definitiva marcan un quehacer de vivencias humanas muy sustantivas para un espacio declarado como escenario de lo pecaminoso. A través de ello se puede entender lo que Michel de Certeau considera como espacio, es decir, un vector de dirección con cierta cantidad de velocidad y con variables del tiempo, con "el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales"¹.

Por estos caminos de la certeza, el espacio cinematográfico es un vacío ocupado bajo características que en el anterior capítulo me he permitido diferenciar y que por lo tanto, lo verosímil e inverosímil de lo arquitectónico juega un papel relevante acentuando en cada personaje, una característica que lo determina sobre el lugar, "porque es el orden (cualquiera que

¹ Michel de Certeau. *La Invención...* 1 Artes de hacer. p, 129. 2000.

sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia”, siguiendo con ello “el lugar es una configuración instantánea de posiciones”².

Esa situación se encuentra fabricada al interior del burdel y posteriormente del cabaret, personificación donde se declaran los encuentros y desencuentros, sugiriéndose así las vivencias y las alternancias sugestivas al ánimo de los personajes entre los usos y las costumbres. De esa manera lo episódico del espacio constituye el más elevado ejemplo para auto-definir al personaje intrincado en su destino relato por el cual, se determina la identificación itinerante sobre el lugar nocturno. Es a partir de ello, que los personajes adquieren dimensiones insoslayables a su condición humana.

En tal sentido, la transformación y las características que la identifican, son una fuente intercambiable de acción. Así lo episódico de los momentos convalidará transcurros de un devenir por donde la convergencia es marcada por cada uno de los personajes, bajo cierta definición del lugar. Muy paralela al encuentro, la divergencia se percibe bajo cierta contradicción, misma que se apropia para describir los desenlaces climáticos.

Para distinguir lo anterior caso por caso, es preciso seguir con el orden que he planteado al principio de la investigación y sobre lo que cada película da por hecho, es decir, el encuentro y desencuentro, sin lugar a dudas como un suceso capital e incidental realizado sobre lo episódico del lugar nocturno. Plantear la convergencia del destino conlleva a definir lo circunstancial del momento asociado a las manifestaciones sugerentes del tiempo en sus sucesivas manifestaciones, mismas que se sujetan a una lógica de narración fílmica en tres sentidos:

- a) Orden y aparición de los personajes principales sobre el espacio.
- b) Importancia del espacio como escenario capital o incidental para la definición de la historia y los destinos.
- c) Manifestación creciente o decreciente del tránsito entre los personajes en el espacio y su importancia a partir del desarrollo melodramático.

² *Ibidem.* p. 129. 2000.

IV.1. SANTA

EL BURDEL: AUSPICIO DE PUPILAS O CASA PARA EL AMOR

Comenzar por el caso ejemplar de un modelo referencial como lo es *Santa* 1931, sin duda nos obliga a puntualizar al personaje primeramente como icono del deseo y la aventura, en tanto que la circunstancia es fácilmente narrada sobre la mujer caída, la engañada. Es así como la cinematografía ejecuta desde cierta narrativa a la mujer provinciana Santa (Lupita Tovar) que llega al burdel, luego de haberse entregado a un hombre en los alrededores de su pueblo Chimalistac.

IV.1.1.

EL INTERIOR: UNA MIRADA PERDIDA EN LAS VIVENCIAS DE LA NOCHE

El primer encuentro de Santa con el burdel, es por efecto circunstancial una de las pocas salidas que una mujer encuentra sobre las entrañas mismas de la noche. La expresividad visual de este primer momento, funde el carácter alegre y funcional que se vive al interior de la casa-burdel. Tanto el baile, como la música y las parejas bañando, sugieren un modo de acompañamientos que las mujeres ofrecen a los hombres entre caricias y besos que en Santa comienzan a hacerse presentes. Aunque su ingenuidad es aún mayor, una vez ahí adentro, Santa será la nueva perla del deseo, ahí donde los hombres pagan para que las mujeres se emborrachen y se desnuden ante sus ojos, metafóricamente narrado.

El efecto de tal ambiente hace que la mujer provinciana se sujete a las nuevas reglas del libertinaje social, los roles asignados y acentuados en el ambiente, revelan las características entre cada una de las mujeres y que por lo tanto, vida a la que Santa debe de corresponder. A partir de tal momento, la transformación del personaje



se rota lentamente y aunque las primeras ocasiones se logra sentir acosada por un hombre de edad embebido en su hombría para apostarse detrás y desparpajado, expresar el primer beso erótico en las inmediaciones de su cuello-espalda. Al momento los miedos y la inseguridad de Santa serán tan expresivos, que algunas pupilas de la casa se acercarán a ella para apoyarla. La solidaridad entre

ellas comienza a asegurarle a Santa el trabajo que deberá ejecutar junto con sus nuevas amigas de trabajo: las muchachas de Doña Elvira.

Así constatar como la casa-burdel insinúa una expresividad erótica apostada sobre una moralizante actividad sensual-prohibida, es como se confirma su importancia socio-nocturnal. Una Santa en éste infierno, dirá el hombre al cual sobre mesa y sin salida atenderá la joven principiante, esa flor pura arrancada del campo para prenderse sobre los brazos de cualquier hombre que proyecta su hombría del placer, fácilmente concebible por las minucias del dinero.

IV.1.2.

TAMBIÉN SOY DE LA CASA, DESDE HOY

[Y la vida fácil continuaba sin la interrupción, con la monotonía de un péndulo...]

Sobre el rostro carga su pena y sobre su cuerpo, el imán de la concupiscencia. Al segundo momento en que Santa aparece narrada sobre el espacio central del burdel, su personalidad es refinada. Su nueva condición de acompañante la comienza a ejercer junto a Hipólito, el músico ambientador de la casa. Sin embargo la ciega ingenuidad del músico le fabrica un amor platónico en representación de Santa, en quien se inspira para dedicarle una canción.

Se puede de tal forma suponer bajo este primer acercamiento, que el plano relacional o convergente de los destinos es funcionalmente una declaratoria al amor que el músico externa hacia la reciente y moralizada prostituta, e inmediatamente ser aludida por los versos que la dulcifican en su destino, bajo una tonalidad en plena evocación.

Al respecto como nueva pupila de la casa, (Santa) convive desde una jornada del día (por la mañana), bajo un ambiente donde reina la calma. Con la alusiva mención, las muchachas y ella misma son privilegiadas por la ausencia de los hombres, entrelazando así sus alegrías a través de la monotonía del tiempo. Con paciencia notable, Santa escucha penas y tristezas del músico, quien desde ese momento es su más cercano amigo. La plática es tan intrascendente, como la actividad misma entre ese ambiente representado en el interior, donde se apuesta a la confidencialidad como testimonios de la vida atrapada bajo un ritmo inactivo que se desplaza alrededor de la casa.

IV.1.3.

PARECE MENTIRA... ¡ QUÉ NO HAY DECENCIA EN ESTA CASA !

Entre bailes y alegrías circundados por las emocionantes rutas de la música, musa a la cual, se deben los acompañamientos entre cada una de las parejas. La noche por sí misma se ha declarado y junto a ella, una decantación de rituales circundados por el espectáculo nocturno, baile, música y canción. Para este gran y episódico momento, la figura de Santa se advierte en sana alegría, una más entre el grupo de mujeres apostadas con valentía sobre los brazos de cualquier hombre.

En el cortejo se evidencian, cómo a través de los alrededores, hombres y mujeres se embeben con miradas y caricias sumergidos de entre los humos y las bebidas. Lo circunstancial del momento, determina en Santa una suerte indistinta o preconcebida para ser la compañera del españolado torero "Jarameño"; quien desde el primer encuentro en el prostíbulo hace de esa mujer refinada - (retocada por las bondades del detalle en el arreglo de su vestimenta y del maquillaje, que petrifica la sola sonrisa aún inocente con su cauteloso comportamiento) -, su acompañante de la noche.

Digamos que para el momento narrado, el espacio y la aparición del personaje femenino (icono de placer) bajo la sombra expectantemente masculina, son las dos asociaciones que convergen sin alguna trascendencia



mayor, tan sólo la que Santa significa para Jarameño, es decir, una acompañante de copas en el ambiente nocturnal del prostíbulo, tal vez con más precisión, insinuándose el cortejo visual que el momento declara apetecible.

Con ello la aparición indistinta de las pupilas y de la propia Santa sobre la sala-patio en casa de Doña Elvira, es sencillamente entrecruzamientos que confirman un quehacer en la posición que las mujeres aguardan, es decir casa-centro (espacio de trabajo) para unas, y casa-centro (espacio de diversión) para otros.

IV.1.4.

LA NOBLEZA AMOROSA EN EL LUGAR DE LOS VICIOS

[días y semanas..Santa era ya como todas las muchachas de la casa de Elvira]

Es menester señalar cómo de lo anterior, lo circunstancial del tiempo acentúa episodios como parte de una minucia expresada a través del eje de lo vivido, y de una cotidianidad en constante relación hacia los encuentros sobre el espacio.

En lo sucesivo, la actividad del tiempo seguirá marcando y señalando puntualmente una cotidianidad y una rutina del transcurso episódico de la noche, corolaria a una convivencia efusiva, para establecer códigos de acercamiento entre parejas y desprenderse por ello, una suerte de coqueteo incidental entre Santa y Jarameño (Juan José Martínez Casado)

Por tal condición, el burdel define la condición de los personajes en su estadio indivisible a la sugerencia marcada por las frecuencias del tiempo. Como efecto de ello, el destino será el significado mayor que trasciende sobre las relaciones establecidas al interior para fincar sobre los personajes, una suerte de adversidad conjurada desde un principio por el destino ingenuo del amor. Bajo esa creencia la mujer del burdel avizora toda una gama de situaciones circunstanciales que la fijan en el plano de la acompañante, la prostituta y la mujer sufrida, característica planteada sucesivamente sobre el icono femenino en las siguientes historias del cine mexicano. "Su destino sosegador inaugura el melodrama nocturnal de la mujer y su destino provocador. Santa, joven mancillada, se convierte en la prostituta de moda, es el centro emotivo del prostíbulo"³.

IV.1.5.

EN CASA LA PENA TAMBIÉN SE SUFRE

Para cuando la imagen narra que los pasajes trágicos por los cuales ha transitado Santa son su inmisericorde castigo, la pupila trata de regresar a su lugar de trabajo. Con proclive indiferencia, Elvira la matrona de la casa la recibe en la confidencialidad de la recámara. En pleno sufrimiento y desmejorada, Santa trata de convencer a Doña Elvira para que la deje pasar sus últimos días en el lugar, donde algunas vez trabajó. La expectante imagen hace del momento un porvenir gravoso sobre la pupila, porque en vez de ser adoptada por aquellas que alguna vez la ayudaron, ahora el

³ Carlos Bonfil. *El cine mexicano y su público*. p 120. IACINE 1994.



rechazo será unánime y por lo tanto, negada a seguir en un lugar que alguna vez creyó como su nueva casa. Por tal acontecimiento Santa parte definitivamente del lugar ahogándose en sus penas y en su enfermedad, misma que la llevarán hasta la muerte en el interior de un Hospital.

IV.1.6.

LA DEFINICIÓN DEL PERSONAJE EN SU SITUACIÓN RESPECTO AL ESPACIO

Evidentemente definir cual momento se denota trascendente para la historia de la trama, respecto a la definición del personaje en su destino, tiene como asunto paralelo una aportación que se vuelve de algún modo juicio de valor y que por lo tanto, se ajusta una vez más a un suceso de interpretación basado en el análisis visual que ha aportado la imagen. Fijar el momento episódico, tiene sentido para aclarar si el suceso ulterior marca un destino sobre el personaje en el espacio.

Considerado así el ejercicio, visualmente Santa desde un principio es mujer inventada para demostrar las vivencias públicas y privadas de la noche. A placer, el burdel o casa de Doña Elvira se advierte espacio magnético, vibración dirigida a un cuerpo como el de Santa. Deseo y pureza transgredidas por la inercia de la noche, son el significado, siendo no ajeno el tránsito paulatino de la mujer provinciana, a la mujer de placeres. En efecto la referencia se percibe de manera notoria cuando se convierte en nueva inquilina de la casa. Como nueva pupila, la categoría la designa sobre el quehacer de esas mujeres, que cobran con el cuerpo una relevancia sobre el *modus social*.

Es así como en la descriptiva y minuciosa sucesión de eventos hacen de Santa, una declarada servidora de la noche alegre y sin penas.

Como he mencionado descriptivamente, el devenir de la historia marca dos ejemplos visualmente ilustrativos, el que marcó en el capítulo IV.1.4., en donde la suerte de la amor aparece florecer mediado por los flirteos del encuentro, mismo que se narra visualmente como acercamiento transitivo entre Santa y el torero Jarameño. En ese momento episódico no se logra definir la exactitud de un posible amor, aunque por momentos ese fugaz encuentro, la saquen del ambiente para ser la señora de la casa del afamado torero, cambiando así el destino cruento de la pupila que desde el inciso IV.1.1. comienza a retratarse como la prostituta simbolizada, sin que la imagen medie en ese carácter de placeres corporales.

Vicios y virtudes se traslapan de tal forma en el transcurso, para construir una imagen que desde el burdel se apuesta solidaria y pecaminosa. A partir de tal suceso, consideró capital y trascendente el acercamiento de Santa al burdel y su destino marcado en el filón de una dicha y desgracia que cargará penosamente hasta su purgatorio. Mientras tanto el antecedente la regocija como objeto de deseo, sin que ninguna intermediación amorosa la defina bajo otra condición distinta a la prostituta. Un ejemplo de ello se asiste dentro del capítulo IV.1.2., cuando se adscriben situaciones de acompañamiento entre Santa e Hipólito bajo una consagración musical tratando de eximirla de la imagen como pecado, misma que la ha ensombrecido. En consecuencia Hipólito como feligrés y enamorado, la envuelve en el manto musical de la virtud para consagrarla como un modelo de exaltación pura en su belleza, sin ningún otro atributo histriónico para definirla sobre el espacio. Más bien su rol y su proyección como lo describo en el IV.1.3., esta determinado por el ambiente que se fabrica en el transcurso del tiempo nocturno de la diversión el cual, logra caracterizar la esencia que por ahí converge. En ese sentido, el espacio determina el carácter de la mujer como instrumento de compañía. Sólo así el pecado de la diversión, será su destino fatal en el personaje femenino para conducirla al infierno de la muerte, mismo que anoto en el apartado IV.1.5, como causa y efecto de castigo que la historia narra sobre el lugar simbolizado como nido sustituto de entrega a los placeres o de lo pecaminoso.

DISTINTO AMANECER

La póstuma sucesión entre los eventos de lo convergente y divergente en la referencia sobre el destino, dejará como relato una apuesta más, donde la fichera o acompañante es intrascendente, por su estadio repentino en un cabaret. Así *Distinto Amanecer*⁴ conviene como ejemplo para abordar los episodios sucesivos por el cual, descansan los encuentros y desencuentros, bajo una atmósfera singularmente transitiva del lugar nocturno y en el que Julieta (Andrea Palma) es su más atractiva, pero pasiva representación como fichera del espacio.

⁴ "Julio Bracho, Max Aub y Xavier Villaurrutia querían aprovechar la canción de Lara, pero advirtieron que si titulaban el filme como se titula la canción (Cada noche un amor) el público se sentiría sorprendido por el hilo argumental que llevaron a cabo. La anécdota gira alrededor de tres amigos universitarios que siguen diferentes caminos. Uno de ellos termina siendo líder obrero. El filme fue considerado como un ejemplo de cine intelectual que reflejaba la vida de la gran ciudad". Paco Ignacio Taibo. *Filmoteca-UNAM*, p. 30. México 1984.



La tibieza de su paso por el cabaret la advierte bajo un calculo desatinado, y sin embargo justificada por la propia visión del director, no como mujer mala, ni perdida, ni aventurera, sino como su contrario, un ángel caído; porque su trabajo en el cabaret no se percibirá necesariamente bajo el estigma prostibulario, aunque simbólicamente atisbada sobre tal intersección.

Todo ello narrado a través del enrarecido panorama donde la sombra de la persecución política es la trama que se adhiere, para relatar tres vidas, la de Julieta, la de Octavio y la de Ignacio, penetradas cada una en la más intensa urbanidad nocturna.

IV.2.1.

YA SON LAS DIEZ Y TENGO QUE VESTIRME PARA SALIR TRABAJAR

La sustantiva aparición de Julieta como mujer de la noche se vislumbra, a través de un cambio repentino que la historia advierte a modo de intriga o misterio sobre su personalidad, ya que por momentos desde un inició se percibe como una mujer de hogar, pero llegada la noche la transformación del ícono femenino deberá cambiar de atuendos para salir a la cita, como bien lo explica Julieta a Octavio, y que aparte le ruega, no le pregunte más sobre su ausencia repentina en la noche. El suceso dialogal intriga a Octavio, al grado de sentirse extrañado por la decisión de Julieta. Cabe destacar que la información anterior es socializada en casa de ella misma. Cambiarse de atuendos, sugiere de principio una transformación entre esa mujer de la casa y la mujer que saldrá a la calle para trabajar. El significado del mismo modo, transmite una solemnidad en la ropa de Julieta, ya que su vestido será tan solemne, como su actitud ante el evento. No es la mujer común del cine mexicano arrojada a los escenarios cabaretilos de la ciudad.

IV.2.2.

IMPOSIBLE, NO PUEDO CREER QUE TE HAYAS CONVERTIDO EN UNA DE ESAS...MUJERES

La ocasión en la cual Octavio se ha enterado que su amiga de años atrás es ahora una mujer que trabaja en el cabaret, se lo confirma como parte de una decisión que en el fondo no es, sino la carencia y la necesidad que una mujer pueda obtener de la vida alegre, pero jamás la bailarina o la prostituta asombrosamente relatada en las películas del género. Ahí recae la incertidumbre que más reina sobre la historia y su devenir. Cosa nada común, para situarla dentro de un contexto cabaretil citadino, aunque cabe mencionar que Julieta trabaja para divertir a los hombres en el cabaret por

obligación. El carácter insinuante de la mujer pasiva, cambiado al discurso de la mujer como icono de placer en los escenarios nocturnos, es tan frágil, como poco comprometedora será su tránsito en la escena misma de la fiesta nocturna. La significación anterior hace de la historia en *Distinto Amanecer*, una representación sin reflejos de la mujer alegre y que no finca más, que un estereotipo nocturnal en la plena inverosimilitud del rol concupiscente del ambiente, mismo al que se ha hecho acreedor el género. Por ello el rol es tan importante, como determinante la atmósfera y su sociabilidad representada.

IV.2.3.

SOY MUJER DEL TABÚ, PORQUE DIVIERTO A LOS HOMBRES

Desde el momento en que Julieta es el icono femenino arrojado al espacio mismo del cabaret, cabe señalar que su estancia episódica, es igualmente insólita y nada tendrá que ver con la bailarina, ni con la fichera anteriormente relatada o citada en las películas del género cabaretil.

Y si bien eso es *sui generis*, mayor es su estancia dentro del lugar, cosa que sugiere de algún modo lo que Julia Tuñón remarca:

"Las tramas del cine mexicano de la edad de oro surgen de la cultura de la que abrevan y, en ella, la diferencia entre hombres y mujeres es fundamental y está fuertemente jerarquizada. Grosso modo, a los varones de celuloide se les asignan los atributos de la actividad y la defensa de la honra, la contención y el equilibrio emocional aunque se les acepta la violencia y la vida sexual diversificada, mientras que a las mujeres se les demanda la pasividad y modestia, la tolerancia, la capacidad de entrega y la sumisión a su destino que destaca la exclusividad sexual o, al menos afectiva a un solo varón (para salvar a la buena prostituta). A ellas se les permite la efusión lacrimógena y sentimental. La desviación de estas conductas puede hacer que las "buenas" protagonistas se conviertan en "malas"⁵.

Como si la cita remitiera y resumiera a modo de *flash back* el momento iniciante de Julieta en el cabaret, es a partir de lo cual, se narra su rol inexpressivo dentro del cabaret Tabú, lugar donde a manera de radiografía se describe una personalidad confusa. Su espectral figura no será sino una transferencia entre la mujer de casa y la mujer del cabaret.

Desde un principio el registro sonoro logrará fincar algunos anécdotas entre la pista de baile, lugar donde se entretejen las parejas en su baile evocador. Ajena a esa dimensión, Julieta asume un rol

⁵ Julia Tuñón. *Los rostros de un mito. Personajes femeninas en las películas de Emilio Indio Fernández*. p. 43. CONACULTA. Serie IACINE 2000.

de mujer abnegada, sumisa y tolerante ante los hechos y sucesos en los que se ha envuelto, tras ayudar a su amigo Octavio por lo cual, su disposición es tan incondicionalmente, como su amor negado hacia él.

Ella prefiere sobreprotegerlo, pero sin que él se entere de los sufrimientos que como mujer acepta, y sin hacer mucho por cambiarlos. De mujer de casa, a mujer cabaretera, de esposa de Ignacio (Alberto Galán), a mujer en adulterio.

A cada suceso en la que ella es participe, su condición sobre el cabaret convendrá ser tan pasiva y pocamente llena de júbilo sobre lo nocturnal, que su rol de trabajo, como bien se lo explicará a otra fichera que la invita a salir con unos hombres para divertirse fuera del Tabú, no será tan distraídamente sociable, como la acompañante de cada noche que puede ser.

En ese sentido Julieta sólo responde: que su trabajo lo desempeña solamente ahí adentro y que afuera de él, no puede andar con ningún otro hombre. Hasta este momento se puede decir, que la moralidad de la expresión es referencia indisoluble respecto a que ella es [...] una de esas mujeres alegres [...].

Y ello no es sino, una connotación de lo que el cine esta tratando de ensalzar como sólo la fichera y no necesariamente la prostituta del centro nocturno, o la mujer fatal, aunque revestida de una personalidad peculiarmente distinta que raya desde lo orgullosa, sumisa, triste, hasta lo valiente.

Sorpresivamente las imágenes sucesivas relatan cambios, mientras ella sigue sentada tomándose una copa y fumándose un cigarrillo (tranquila y pensativa), un encuentro con la aparición de Octavio en el cabaret; presencia que estará determinada por un *lapsus* musical de entretención, referencia simbólico-sonora de Agustín Lara como episodio de lo convergente.

En tal postura, lo situacional del encuentro será una suerte de búsqueda, en donde por circunstancias se logra episódicamente un acercamiento entre Julieta y Octavio a través del baile, alusión de la cual, un comentario musical permitirá centrar algunas afecciones entre cada uno, en el centro mismo de la pista. Y en ello un diálogo que finalmente es acompañado por las notas musicales, por medio de una banda de músicos y en voz de Ana Maria González, advirtiéndose así la frase incisiva de la historia, a través del canto como parte de una concepción, destacándose así la situación protagónica de esa mujer ingravidamente de la noche: la señora en el cabaret. Así



entonces el comentario de Agustín Lara es de tal precisión en la alocución misma de...*cada noche un amor distinto amanecer, diferente visión...*

A partir de éste momento, la canción ensalza y dimensiona un encuentro cercano fundiendo a los personajes sobre la pista y el baile, cosa nada extraña para que tanto Octavio como Julieta, se adjudiquen el carácter convergente del destino que los ha puesto sobre los propios entornos del cabaret.

IV.2.4.

SIGUE BAILANDO Y NO TE DES POR ENTERADA

La construcción de la historia hace que el destino de Octavio sea el motivo personal, por el cual se añade la llegada de personajes gansteriles: El gobernador de Hidalgo y sus pistoleros. El relato sin dudarlo, hace del propio entorno un lugar público y nocturnal, aquello que busca de algún modo proyectarse entre lo proscrito, excepcional, e ilícito-ilegal. ¿ *Y un ajuste de cuentas, porque no tendría que ser resuelto en las constelaciones mismas del cabaret ?*

Así la trama persecutoria en la historia ofrece otro momento, donde tanto Julieta y Octavio son protagónicos y sin embargo la función de Julieta, como la sugerente acompañante de la noche, pasa a ser irreal, ya que desde que se ha mostrado en el cabaret, ha adolecido de esa función. De hecho a través del momento del arribo de estos personajes que buscan a Octavio, es apenas cuando se cumple a modo de protocolo la función de Julieta, ya que en su momento el gobernador pide a algún mesero que se la envíen a la mesa para que baile con él. Ahí su papel de fichera es puesto en práctica, pero por motivos divisibles, es decir, que el gobernador se ha percatado de que Julieta es amiga encubridora de Octavio. Por esa razón, el Gobernador baila con ella para amedrentarla y avisarle de manera personal su estancia en el cabaret. Mientras tanto, el común denominador de lo musical, es presencia actoral junto con los elementos que hacen distintivamente el "vivir nocturno", en el que se describe al personaje sobre la pista de baile. En esa radiografía de significación, es como se compromete al personaje femenino, por su presencia y su manifestación sobre el espacio cinematográfico del cabaret, asociada más a una simple mujer que se alquila para acompañar piezas musicales.



La historia confirma paralelamente que la percepción de Ignacio sobre Julieta y el cabaret, es de lo más inhumano, reproche que hace expreso ante Octavio, pero a esa idea errada Octavio lo sentencia, ya que por culpa de Ignacio, Julieta ha pisado ese lugar y sin embargo, ni uno, ni otro, soportan ver a esa mujer bajo ese ambiente. Dicho sea así, el Gobernador se pone a bailar con Julieta, para que sus pistoleros actúen sobre Octavio, quien tiene una carta en su poder que compromete al Gobernador en un asesinato.

Escapar de los pistoleros es la última salida que Octavio debe librar y lo hará, pero ayudado por Julieta y el dueño del cabaret, en un lugar que hasta el momento no se había mostrado dentro del mismo, y que además cobrará un sentido capital (el escenario como actor), es decir, el baño. Cada momento a partir de esta situación, será una confabulación perfectamente adscrita a una tensión dramática que por si misma es tibiamente asociada.

Bajo tales características, la historia trata de justificar el quehacer de la fichera y sin en cambio, su función en el mismo se apega a otra, como la de salvar a Octavio tras una huida, por ello se percibe intrascendente su rol, como fichera del bar-cabaret. Con tal acepción visual, la figura de Julieta funge entre el plano de lo simbólico de un icono prostibulario del cabaret, pero a su vez, también se especula como un alma enamorada y ciega que trata de salvar de la forma más justa al hombre que por desencuentros no puede amar, ni tampoco aceptar, porque ante todo es una esposa abnegada y compasiva, pero que a su vez es definida por la historia como la mujer, la entretención de hombres sin mayor recurso de interpretación.

Con tales advertencias, lo divergente y / o convergente de los destinos posiblemente, no es, sino la unívoca circunstancia por lo cual cada personaje es asociado a un suceso episódicamente nocturnal en vigilia constante. Además de considerar que Julieta es intempestivamente una acompañante entra tantas del cabaret, tibia en ese papel que la circunscribe al episodio cabaretero, pero que igualmente es identificable y definible, en lo que respecta al encuentro y / o desencuentro culminantes entre cada uno, sobre todo si se considera a los personajes sobre el espacio cinematográfico.

IV.2.5.

LA DEFINICIÓN DEL PERSONAJE EN SU SITUACIÓN RESPECTO AL ESPACIO

Bajo un especial balance a *Distinto amanecer*, le toca reivindicar un poderoso sustituto sobre el papel de la mujer caída, a través de la solemnidad resguarda en el personaje de Julieta, que por medio de su misericordiosa situación, pasa a ser el ícono arrojado sobre los rincones del cabaret, en esa dificultad que asombra por su carácter protagónico y de la cual se develan algunas características tan disímiles a lo viviente nocturno, como superficial su paseo por el espacio elevándose así, hacia una antítesis del fenómeno prostibulario.

Aclarando que no por ello, los valores del nocturno vivir dejan de ser y estar presentes, por el contrario se bifurca en ese entendido el destino sobre el lugar mismo, ahí donde la historia precipita episodios de solución y conflicto, encuentro y desencuentro en función de un melodrama que intenta por alguna Ingenua circunstancia y haciendo del personaje femenino, un objeto de placer, situación que defino en el apartado IV.2.3.

Por medio de tal conducción estilizada y moralizante, Julieta la mujer que del filme sobresale, tiene un sentido menor para hacerse presente en los rincones de la diversión, la fuerza que la mantiene ahí es casi pasajera, aunque su presencia se aprecia en el cabaret como acompañante de los hombres. Esa sola mención la identifica casualmente como una mujer simbólica del placer.

Por ello y circunstancialmente se puede señalar que este filme raya sin muchas características culminantes del personaje prostibulario, en una historia incoherente del personaje femenino, asimismo, es tan sólo una justificación de la mujer sobre el drama, pero en la cual no se desarrolla como se ha concebido. Ni bailarina, como en los otros filmes del género; ni mujer arrojada del seno familiar, ni tampoco objeto de pasión.

Al contrario, es el caso especial donde la mujer se trata de justificar en el entorno cabaretil por la necesidad, aunque en el fondo su amor por la pareja con la que vive en casa, esta empañado por la sombra del adulterio, la incomunicación y la desobligación, ejes conductores para justificarla con tibieza en el lugar nocturno.

En ese sentido el destino del personaje se funde y se fundamenta por medio del reencuentro (con Octavio un compañero universitario), que no necesariamente es sobre el entorno del cabaret, sino en los alrededores de un cine.

Diseñado así el escenario del encuentro, la historia comienza a emerger para ir presentando los episodios de un submundo, donde la persecución política es eje temático de la historia resuelta de algún modo, en los adentros del cabaret. De esa manera y como lo he desarrollado; el destino juega con cada uno de los personajes para ponerlos en el escenario de la noche a través de la ciudad.

De facto se puede decir, que el episodio capital que da coherencia o justifica a Julieta y a Octavio como personajes principales de la historia dentro del cabaret, esta asignado por un enlace que no necesariamente será parte medular del destino. Éste más bien, se advierte casualmente entre cada uno de los personajes, desarrollo que he abordado en el inciso IV.2.3. y donde se precisa la suerte en el cual, cada uno es anticipado por la emblemática inspiración musical sonora del propio cabaret en su tonalidad lariana.

Capitalmente en ello se descubre y se hace un reconocimiento impostergable, atendiéndose así la incertidumbre que reina sobre Julieta: esa mujer de la noche a la que le espera un *Distinto amanecer*.

Bajo esa tonalidad metafórica la actividad como trabajadora la acompaña en el cabaret, aunque tibiamente demostrado. A decir de su destino, éste queda sometido a ese velado mundo donde la apariencia de la mujer nocturna, queda más que identificada por sus comportamientos perfilados por estadios solemnes, sin ninguna invitación subliminal al goce estético, como se logra percibir con las bailarinas rumberas de otros ejemplos que en la investigación describo.

HUMO EN LOS OJOS

Hacer un recuento sobre los destinos, entre los encuentros y los desencuentros a partir de la premisa del cabaret, singularmente nos conlleva a una dirección, la de imaginar el entorno que concentra atmósferas con cierto estilo de vida tropical. En ese sentido *Humo en los ojos* será una obra que asienta su espíritu sobre las bases del melodrama, para seguir testificando el destino que les depara a cada uno de los personajes bajo circunstancias determinadas, principalmente si se advierten como piezas notables en relación a la azarosa cotidianidad del entorno nocturno.

IV.3.1.

VAYA CHIQUILLA, SI VIERAS COMO LES GUSTA A LOS HOMBRES

Para abordar la presentación del cabaret, éste será una suerte en donde se combina lo situacional del ambiente nocturnal, binomio entre el público y los músicos que difunden a través de la voz de Toña la Negra un júbilo activo en la pista, (se asocia la canción " Veracruz" de Agustín Lara al ambiente solicitado por la película). Esta semejanza del show deja de confabular el carácter del espacio para su expresiva concepción.

Necesariamente el estadio presenta un núcleo de vidas episódicamente trastocado por la diversión del baile. Junto a esa descripción, un personaje Carlos (David Silva), llegará al cabaret recibido por algunas mujeres (acompañantes o ficheras), que se alegran y se acercan a él para saludarlo. Al evento de su aparición le sigue la audacia alegre y cadenciosa de la bailarina María Ester (Mercedes Barba), que desde su anuncio causa revuelo entre los asistentes.

A decir de la sucesión de situaciones, en la historia se narrará el desempeño del icono femenino tras la sensualidad del baile, de tal modo que, la bailarina será de principio una muestra que regocija y concentra la vida alegre en el cabaret. No olvidemos que para estos momentos Carlos, ya se encuentra acompañado de las mujeres del cabaret sentado en una mesa para mirar a María Ester.

Bajo una obertura musical, la bailarina saldrá al escenario con una elegancia magistral, no sólo por el vestuario en blanco que la hace verse como ángel seductor, sino por su cautiva mirada. Una verdadera expresión que atiende los cánones del espectáculo, su anunciación es la solicitud misma para despertar las emociones más atrevidas entre los varones del cabaret, en el instante mismo que su cuerpo es la aventura de cadencia en movimientos.

La sonoridad rumbera bajo un ambiente tropical, es lo que permite adscribir a la bailarina en el contexto del centro nocturno. Su justificación hacia el lugar es la evocación misma de la diversión, su popularidad estremece e hipnotiza, por ello María Ester es la clara expresión de una trasgresión sensual mediada por la efusiva cadencia de su cuerpo. Su paseo por la pista es ritual de emoción compartida entre todos: hombres y mujeres, en tanto que los primeros la desean, las segundas la envidian.

De tal situación se desprende que Carlos no sea indiferente a tanta emoción que despierta la bailarina en el centro mismo de su espectáculo. Terminado el número, él se dirige a ella, aunque advertido por las compañeras del cabaret, quienes difunden y piensan, que el hombre que la busca, le trae alguna desgracia. Esa gran superstición es lo que carga la bailarina desde las entrañas mismas en toda la historia. Es así como la mujer se estigmatiza como mujer maldita, es la mujer a la que el amor no puede corresponder con suerte.

Basta el equilibrio guardado y la coherencia de la bailarina en el cabaret, para ayudarla a legitimar la presencia de María Ester y el arranque inesperado de Carlos, que se acerca a ella para darle un beso frente a todo el público. En ese instante un vivaz puñal es arrojado contra ellos dos como símbolo de advertencia, que luego Toña la Negra le explicará tras bambalinas a Carlos:

[...] Siempre que alguien se acerca a ella, esperan una tragedia [...]

Sin creer en esa superchería, Carlos busca a la bailarina estrella en su camerino, donde platican. De su encuentro dialogal, se intuye una relación tormentosa de amor entre ambos. Tormentosa por lo irrealizable que es en el transcurso de la historia. Se debe puntualizar que a pesar de ser tan aclamado su papel como bailarina, es victimaria entre los ojos de un hombre que siempre la vigila. Samuel (Carlos Martínez Baena) viejo quien la persigue, porque la cree una mujer que trae males a los hombres.

IV.3.2.

EL CABARET ESPACIO DE RIVALIDAD EN EL AMOR POR UNA MUJER

Anticipar encuentros y desencuentros al interior del cabaret, sobre todo si lo que se disputa, es el amor de la bailarina por parte de dos iconos masculinos, hace que el espacio nocturno adquiera relevancia como escenario alusivo a cierta expresividad, lugar donde se puede librar cualquier riña o enfrentamiento, más aún si dos hombres ahí dentro, reclaman la misma posesión: la mujer.

La introvertida es contigua al divertimento registrado: música, baile y canción seguirán concentrándose como expresiones vivas del cabaret-cantina, en casi todos sus rincones. Para este momento se debe mencionar, que el trabajo de Sofía (María Luisa Zea) significa y dimensiona o encarna, en todo caso, a ese símbolo de la fichera-prostituta, ya que ella había sido según la historia reclama, la ex amante de Carlos el marinero, que ahora ha fijado su destino obstinado por

María Ester. Los momentos por los que se pasea la escena, confirma un climático encuentro entre Carlos y Juan Manuel, María Ester y Josefina, aunque para el momento incitador de riña, las mujeres fungen en su papel de apaciguadoras, más aún el de María Ester, quien desesperada abofetea a Juan Manuel (Rubén Rojo) y calmar así la rabia que lleva adentro en contra de Carlos.

Anticiparse a los estragos de un posible escándalo dentro del cabaret, no deja de ser motivo entre todo eso que proyecta María Ester, una vez que se vuelve diosa del escenario y la pista. Siempre acompañada en sus presentaciones por un número musical de significación sonora preponderante. De igual forma el vestuario (esta vez negro) insinuante es por el cual, se proyectan miradas sedientas de pasión.

Aclarar que cada momento es significativo en su elaboración, permite acentuar lo implicate de las escenas en la definición de los personajes y el espacio conferido y referido. Bajo esos suplicios de aparición, María Ester sigue proyectando la misma imagen de la bailarina artística. Hasta aquí, el cabaret es insinuante como centro de diversión y en donde el público expresa sus comportamientos dentro de la bohemia más explícita del placer, eximiéndose el efecto prostibulario que gobierna en otros filmes del género, que por décadas ha preescrito en la imagen a la mujer bajo una categoría nocturna: la prostituta.

La circunstancia anterior permite esbozar el carácter insinuante de la mujer, que desde un principio, es icono de representación lograda a través de la danza o baile integrado en el espíritu expresivo de un ambiente popular nocturno, hace de ello un ejemplo testimonial sugerente al colorido del cabaret, mismo desde donde se constriñen los acercamientos entre cada uno de los personajes para enmarcar en lo sucesivo, enlaces y desenlaces sin que gobierne una suerte de casualidad, y que por el contrario, la relación que hasta el momento han fincado María Ester y Carlos, es un encuentro de lo más cierto para hacer presente un destino, también simbolizado desde el tópico de la canción, misma que usufructúa con tintes galantes un aparejado baile donde además de las cercanías, también se entrelazan las apasionadas miradas muy declaradas entre la bailarina y el marinero, cosa nada menor, si la atmósfera del cabaret lo ha convenido.

Hacia el enlace o anuncio del destino, lo simbólico trasciende con atrevimiento superior por la anunciación musical que en voz de Toña la Negra hace del momento el espacio ulterior con la

estrofa afanosamente indicativa... *Humo en los ojos, al encontrarnos, al abrazarnos el mismo cielo se estremeció...*

La definición del momento declara sus apuestas entre los personajes y la canción. Así sucesivamente se va marcando algún tipo de circunstancia, ya sea de tipo convergente o divergente entre las personas y sus destinos, sus manifestaciones serán necesariamente materia descriptiva por la acción descubierta y encubierta para cada caso y situación.

Bajo el gesto musical del ambiente, las miradas entrecruzadas son un episodio de enlace. Por supuesto que el comentario musical influye sobre la propia historia para señalar destinos imborrables, cargados de infortunios dotados entre cada uno de los personajes, quienes se redimen para aludir póstumamente a cierta infelicidad. La misma ansiedad del momento advierte a otra figura protagónica del melodrama, Sofía, fichera que desea obtener el amor de Carlos. Éste personaje de fichera-prostituta es necesariamente trascendente para la historia final, por ser la advertencia de una madre que la historia examina a través de un encuentro de celos protagonizado en casa de María Ester: Sofía, celosa, va a clavar unas tijeras a María Ester, y sin en cambio descubre por un retrato de su ex marido, que la joven es su hija.

IV.3.3.

ALÉGRATE QUE EN NOSOTRAS NO CABE LA TRISTEZA

Desafiadamente la aparición de Sofía en el mundo cabaretero y en la vida de Carlos y María Ester, no será menor. Su importancia como personaje del entorno trastoca el gran final aunque, sea un personaje secundario; su pasaje sobre el cabaret es irremediablemente provocador. Fichera en constante reclamo de un amor que lo ve perdido, el de Carlos.

Mientras tanto, la apabullante noticia del saber que la bailarina exitosa del cabaret, es la hija que abandonó en algún momento de su vida, es motivo de pesar al final. Con la intempestiva asociación que ahora los personajes fincan, los sucesos en el cabaret no son menores y por lo tanto, trascienden en la manifestación inmediata de un cosmos vivencial nutrido por la sonoridad y la viveza del número musical, llevado a cabo por Toña la Negra y sus músicos. La invitación al baile se cierne al tiempo y con alocución en el tema "Canta, canta", del compositor Rafael Hernández.

Atendiendo la expresividad narrada en el cabaret, el prolongado encuentro de María Ester y Carlos, se mantendrá manifiesto a través del ambiente descriptivo anteriormente mencionado. Así y detrás del escenario, alegres Carlos y María Ester platican de sus planes de amor que los mantiene juntos. Como declaratoria de unión, el momento testifica un intencionado destino, pero antes de ello María Ester deberá ejecutar un último número musical, episodio en el que durante toda la película se le ha reconocido como: la bailarina exótica del lugar. Ella sale por última vez al escenario y Carlos se congregará con todo el mundo para observar la cadencia de su estimable cuerpo.

Entre todo el júbilo expresado llega Sofía bajo conflicto, por saber que es madre de María Ester. Enseguida busca a Carlos para platicar con él y darle esa noticia. A partir de ese momento, el contexto del cabaret sigue dando referencia del espacio atisbado por un público en la plena adjetivación de lo sensacional.

Terminando el show, María Ester se arreglará en su camerino para emprender su nuevo destino al lado de Carlos. El espacio define capitalmente el desenlace de una relación frustrada entre Carlos y ella. El motivo, los comentarios de María Ester sobre Sofía, que hacen reflexionar al Marino, constatando que lo que en su momento le anticipó Sofía era una verdad y que por lo tanto, como amante que había sido de ella y por lo cual ahora él debe de renunciar al amor firmado con María Ester. La climática decisión apuesta a esa felicidad trastocada por una ambigüedad de relación, que nunca se permite recrear entre Sofía y Carlos, pero que se sugiere para señalar un final infeliz entre cada personaje.

Señalar asimismo, que el testigo mayor de la separación será un espacio confabuladamente nocturno, viene a relucir de manera importante. En esa lógica descriptiva se advierte con ello, la confluencia de los destinos nada ajenos a una casualidad, sino al desafío mismo de un juego que se elabora y se establece desde un principio en el interior del cabaret. Así es como Carlos renuncia, alejándose del cabaret y de María Ester, para perderse en los caminos del paraíso tropical, no conforme de ello, María Ester sale a buscarlo con tal de no perder su amor. La catártica infelicidad hace del desentace una invocación en el corpus sonoro de la canción:... *Humo en los ojos, niebla de ausencia, que con la magia de tu presencia se disipó...*

Finalmente como se destaca, lo convergente o divergente de los destinos en el filme, no es sino, la posible idea del amor que se acerca y se aleja sobre la manifestación misma del cabaret, sin desestimar el carácter protagónico y determinante entre cada uno de los personajes, mismos que evidencian la situación irrealizable del amor a través de: Juan Manuel el nativo de Veracruz sin el amor de María Ester la bailarina, mientras que Sofía la fichera, es rechazada en variadas ocasiones por Carlos el marino y finalmente María Ester, abandonada por el propio amor de Carlos, y éste en su renuncia total. Todo bajo una atmósfera de la cual, se sustenta una historia perfectamente determinada bajo el canon del melodrama cabaretil.

V.3.4.

LA DEFINICIÓN DEL PERSONAJE EN SU SITUACIÓN RESPECTO AL ESPACIO

La principal característica que emana del filme, es una sencilla elaboración que atina sobre un personaje principal y destacado por las minucias del baile. Con esa sistematización visual de lo nocturno, se aborda una vez más la trágica pasión de un amor en las inmediaciones del cabaret. *Humo en los ojos* es por esa razón, un ejemplo donde lo amoroso, antecede a lo pasional y se justifica bajo un simbólico destino, donde la superstición gobierna para figurar a la mujer como personaje fatal de la historia.

La suerte sin duda mayor que se adhiere a la concepción contrariamente, será la pureza de una mujer, que sólo se dedica a bailar y que es lo único que ha hecho desde su juventud haciendo de ella una vocación y evocación desde la comparencia rítmica propia de una rumba.

En efecto, esa es la justificación para elaborar provocadoras insinuaciones de la mujer y su cuerpo, pero todo asociado al centro de la diversión. Esta definición desde un principio, la eleva a ese plano puro sin tener que regodearse de la figura, que por varias ocasiones ha sintetizado el cine.

Desde esta óptica *Humo en los ojos* destaca primeramente, por ese virtuosismo que el baile genera abotando cualquier suspicacia sobre el fenómeno que a ultranza sociocultural se ha interpuesto, para confundir la acción femenina sobre el espacio, es decir, al papel categórico de la mujer y su protagónico desarrollo en el cabaret.

Con esa gracia, el destino de María Ester desde un principio se finca y se construye como imagen del show, reviviendo en efecto, la característica del cabaret, pero como centro de show y espectáculo músico-nocturno.

Medrado así el espectáculo, la comunicación corporal de la cual emana una atracción en la que desde un principio y como lo subrayé en el apartado IV.3.1., es antecedente para hacer del destino, una comprensión ventilada desde el cabaret, por donde la figura de la bailarina sobresale a cualquier adjetivo, aún si la mujer fatal no es más que un reducto, por el cual se pasea la suspicacia de una supuesta mala virtud, expresada en esa figurativa representación de la bailarina.

El antecedente permite pues, entender como el desempeño de la mujer en este caso, obedece a una relación unificada entre el cabaret y ella como bailarina, situación que se logra demostrar sin transgredir la virtud del baile, por el pecado del cuerpo. Es una asociación intrínseca que hasta el final se narra con su atinado complemento: el amor de un hombre, pero irrealizable por las circunstancias que se han generado con personajes como Sofía, misma que la historia determina como la madre de María Ester y amante de Carlos, suceso que describo en el inciso IV.3.3., y por el cual se formula un desenlace irremediamente de renuncia al amor, quedando en falta la bailarina por la compañía de ese amor que creyó haber encontrado. Esa misma situación la terminan conduciendo a una triste desgracia sobre el amor.

CORTESANA

En *Cortesana* el pasaje sobre los destinos, son las prefiguraciones por donde el espacio del cabaret seguirá demostrando su carácter poli expresivo, no sólo de los espacios, sino el del propio espacio como relación asociado bajo circunstancias definidas entre los protagonistas en el evento público de la noche. Situación misma que sobresale en las manifestaciones del espectáculo musical, así como en los del show bailables.

IV.4.1.

NUNCA, NUNCA TE PODRÉ OLVIDAR, AUNQUE MUJERA CAUTIVA DE AMOR

Sobre el primer registro el salón de baile-cabaret, lo musical es el factor que dará vida al lugar nocturno, en voz de Toña la Negra y una banda de músicos en escena entre los que destacan, el pianista seductor Luis (Gustavo Rojo), quien está tratando de incitar a Margarita (Mercedes Barba)

para que entre ellos dos suceda algo amoroso, pero prohibido, ya que cada uno tiene a su pareja. Incitantemente entre los espacios del cabaret, sobre todo el de la pista, es donde se congregan esos sentimientos flagrantes de ambos personajes: hombre-mujer. La paradójica circunstancia hace del momento, una convivencia afortunada entre las parejas Margarita-Luis y Carlos (Rubén Rojo)-Josefina (Blanca Estela Pavón). La comunión entre la música y el baile provocarán que el momento sea un puente afectivo para precipitar el primer encuentro sedicioso, mismo que acentúa ese incipiente amorío de los personajes en el interior, lugar donde se define con ahínco un atisbado porvenir entre cada uno.

IV.4.2.

¡HE PERDIDO LA VERGUENZA, SOY UNA INDIGNA!



Bajo otro momento, una vez que Margarita y Luis fueron descubiertos por el Padre (Arturo Soto Rangel) de ella en la sala de su casa besándose, es cuando el climático escenario del desencanto en su padre los orilla a escaparse de la casa. Carlos el enamorado al enterarse de la noticia trata de buscar a Margarita y va al salón de

balle- cabaret para que reponga su falta. Nuevamente el espacio nocturnal prefigurara su desbordante diversión, a través de lo musical como *corpus* del show y por el cual, las figuras trascendentes trazan su estancia, motivados cada uno, por un factor dinámico circunscrito al espacio y a los personajes: Carlos el enamorado-traicionado, Margarita la trasgresora del amor y Luis el seductor intrépido.

Por medio de las circunstancias descritas, el cabaret confabula unas relaciones considerablemente comprometidas por lo cual, la estancia de los mismos temporalmente determinarán el estatus capital o incidental de su transcurso por el lugar, configurándose de tal forma el desafiante destino. Al ingresar al cabaret, Carlos mira desde el extremo de la entrada el escenario y la pista desde donde Luis con toda la elegancia toca suavemente las teclas del piano, mientras Toña la Negra cautiva con su voz la asistencia del público. Por un extremo atrás del escenario Margarita se encuentra encantada observando a Luis mientras toca, pero desde ese lugar se da cuenta de la

presencia de Carlos, situación por la cual se acercará a él y lo conduce al camerino para que hablen tranquilamente.

El encuentro prontamente se vuelve una riña entre Carlos y Luis por Margarita. De esa forma forcejean un rato, momento en el que Luis saca una pistola y dispara contra Carlos. La situación climática es emblemáticamente cúspide, ya que el destino de tal encuentro, cambia por completo el destino de Margarita, quien como buena hija



de familia debe aprender a ganarse la vida para sacar a Luis de la cárcel, lugar a donde va a dar. De esa forma se resume el intrincado destino y que según los testimonios, son peculiarmente un suceso que marcan los pasos de una noble, pero desafiante mujer; asienta Alfonso de Icaza en *El Redondel*, el 16 de mayo de 1948.

"La vida un poco confusa en un principio dado que nuestra clase media no acostumbra alternar con cabareteros, de una muchacha, que no teniendo problema alguno, en su porvenir complica su existencia a impulsos de un amor incontinente, que la conduce al fin y al cabo a la desgracia"⁶.

IV.4.3.

SOY BAILARINA DE CABARET POR AMOR

Bajo este breve efecto sincrético, el destino de Margarita cambia de mujer pasiva, a mujer activa sobre los escenarios, para prefigurarse luego entonces, como la emblemática bailarina de la noche que divierte al público con su gracia y talento disipado entre la voluptuosidad del meneo corporal causando así, la algarabía masculina, quienes la enaltecen por sus movimientos cadenciosos una vez que se vuelve dueña de la pista, cada vez que la noche la invite a ejecutar su rol como bailarina del show.

Por este plano situacional, lo cúspide y paroxístico de la historia reformula actitudes, sobre todo el de la mujer, que por ayudar al hombre, es capaz de ser una bailarina en los entornos de lo nocturno, guardando su timidez en el armario, para demostrar a la luz el talento rítmico de cuerpo bajo la excelente frescura de su rostro.

⁶ op cit. Eduardo de la Vega Alfaro. *Alberto Gout*. p. 69. 1988.

Como se revela, el nuevo destino intercambia y enlaza a dos personajes por medio de un mismo escenario como el cabaret, aunque con la puntual relación para establecer dinámicas de acción distintas. Luis era y fue el músico del centro nocturno, luego es Margarita esa alusiva bailarina quien por amor se transforma de hija de familia, a vedette afamada. Por tales escenarios circunstanciales del camino, la mujer con la audacia forja su nuevo destino y en ese sentido, se dibuja una suerte de talentos para transformarla, como la reina de la noche, entre un mar de aplausos inconfundibles por el espectáculo que provee una episódica diversión entre los asistentes. Esa casualidad y cualidad en la historia promete algunas ligas entre la mujer que ayuda a su hombre por amor y el hombre que perspicazmente, ha entendido que la mujer es objeto manipulable y utilizable para sus propios fines.

IV.4.4.

QUE FORTUNA SER HOMBRE, PARA ADMIRAR SEMEJANTE BELLEZA

Nuevamente *Cortesana* da así, pie a esos grandes momentos por los cuales se encumbran escenas de la obra madura del director como lo será *Aventurera*.

Los ejemplos que el director promueve en esta historia, serán expresivamente planos ensayados para su siguiente obra, más aún cuando se identifica a la bailarina con alguien del público, luego de haber ejecutado el baile-show de la noche, así como su transcurso sobre la pista, mientras la titulada canción se vuelve alusión directa a esa condición de mujer por la que es identificada y sobre-exaltada en los espacios mismos de la diversión como diosa de la noche.

En el momento cuando la imagen se apega a la caracterización de la insinuante bailarina, un espectador el abogado Eduardo Sáenz (Crox Alvarado), quien a través de una mujer del cabaret (Lupe), amiga de Margarita le hace saber que le gustaría conocerla en su mesa. Desde el camerino la bailarina acepta interesadamente para ver si la ayuda a sacar a Luis de la cárcel. Esa obligación la carga Margarita, ya que se siente la más culpable de que su amor se encuentre en la cárcel por ella. Una vez cambiada de ropa sale para acompañar al hombre que la ha pedido en su mesa.

IV.4.5.

TRANQUILO, DIJO QUE VENDRÍA...¡AHÍ ESTA!

Entrelazada la atmósfera sobre las minucias del show, música y baile siguen como dimensiones de un ambiente de diversión para personificar la recreación y favorecer así, el encuentro que se disuade sobre el público y la noche.

El episodio conjura e invoca el simbolismo entre lo que es, bailarina y lo que puede ser, acompañante o fichera; sin embargo esta doble función es trastocada ligeramente, porque una vez estando ahí Margarita, se puede decir de manera manifiesta, que de bailarina entre el público pasa a transformarse en dama de compañía del abogado quien la invita mejor a bailar, mientras que la mayoría asiste de la misma forma para ejecutar pasos en parejas de baile al centro de la pista. Pasajero el momento, saldrán del ambiente nocturno para ir a casa de Margarita, con la finalidad de platicar sobre el caso de Luis, que está en la cárcel.

IV.4.6.

SER BAILARINA ES LO MÍO Y NO QUIERO ENGAÑAR A NADIE

Hasta este momento todo lo que puede hacer Margarita, con el amigo-abogado que conoció para tratar de sacar a Luis de la cárcel, se ha logrado. Ahora los personajes resueltos nuevamente en el cabaret se interponen para demostrar la catástrofe y los destinos manipulados por supuesto amor. La relevancia cumbre de la historia, se define a partir, de los motivos por los cuales están intrincados Luis, Margarita y el abogado, junto con la despechada prima de Margarita, es decir Josefina.

Entre esa atmósfera de salón a lo cabaretil, pero con toques de elegancia, lugar donde se sitúa y define con las convergencias complicadas de enlaces entre cada uno de los personajes en el ambiente, insinuándose así lo prohibido y lo trágico. De esa manera se postula con exactitud la transformación de los actores a través de la condicionante historia, insidiosa y adversa.

Una vez cumplida la promesa de ayuda para sacar a Luis de la cárcel, Margarita sigue su camino de bailarina, pero esta vez utilizada por Luis, quien la usa para alcanzar sus propias ambiciones. Desde el primer momento, Luis y Margarita serán protagónicos por su indisoluble relación. Bajo tales

motivos se funde una suerte entre el destino de ambos, quienes desde un principio son aludidos por la episódica canción de Agustín Lara.

Alusivo y catártico el momento, la canción de "Cortesana" se escucha desde el escenario, mientras Margarita avizora un lugar tratando de buscar a Luis y Eduardo. Mientras ese momento se efectúa, el pasear de la bailarina sobre la pista se vuelve notablemente entrañable, ya que desde su rostro y el caminar lento, la fémina asume que la historia de la poética canción tiene que ser de algún modo su propio paseo por la vida, plano referencial insustituible en su destino.

Decepcionada de Luis, pasará a la mesa para ponerle punto final a los intereses que éste se ha fabricado a espaldas de ella, y que tiene como objetivo utilizar la nobleza del abogado. Hasta este momento el cabaret como círculo social de diversiones, termina siendo un episódico holocausto amoroso, ya que al llegar a la mesa decide romper la relación con Luis, por ser notablemente un hombre interesado y malévolo con ella.

Pero si con ello no queda claro el destino, es rotundo imaginar que ahora el de Luis no es mejor, ya que el despecho e ira de Josefina la conllevan hacia acto de venganza, matándolo en el interior mismo del cabaret.

La climática acción ensordece la historia y la magnifica como un melodrama de tintes agradidamente cabareteros, entre aquellos destinos atisbadamente extremosos, para concluir en el desenlace más insospechado: la venganza, la muerte y el desamor.

Apreciar los sucesivos momentos para declarar y aclarar el indistinto papel que juega el destino sobre *Cortesana*, tiene como corolario válido, considerar las cercanías y alejamientos entre cada uno de los personajes, que para el caso, trascienden de manera ceremoniosa y dirigidos hacia un destino mayúsculo, empañado el infortunio con la desgracia, como inapelable será la condicionante historia.

IV.4.7.

LA DEFINICIÓN DEL PERSONAJE EN SU SITUACIÓN RESPECTO AL ESPACIO

Destacar sobre cual episodio en *Cortesana* marca el destino del personaje, sigue siendo una oportunidad para reafirmar a través del desarrollo mencionado, cómo el destino de la mujer es nuevamente una guía inseparable para comprender el tránsito del destino, fincado

irreversiblemente sobre las configuraciones sobre la que descansa una imaginaria del espacio, en este caso, el de un salón-cabaret. Lugar donde se despliega ese espíritu propio de la noche, a decir, como lo es el de la bailarina sensual.

La suerte de esta historia según considero, es a diferencia de *Santa y Aventurera*; una narración de la cual no se justifica a la mujer ante la zozobra del ambiente, que peca metafóricamente como en los anteriores ejemplos, es decir, como un objeto de placer. Evidentemente en ello recae la atracción, aunque desencadenada por el baile del show.

En virtud de esta primera impresión, Margarita será empujada secuencialmente por las circunstancias de un amor a la vida nocturna. Como bailarina plena la he mencionado desde el inciso IV.4.3., ya que a partir de tal sucesión, se replantea su rol de mujer. Esa curiosa transformación, la sitúan como una bailarina pública en las entrañas de la noche. Es por ello que Margarita es singular en la historia, ya que de hija de familia pasa a ser hija despreciada por haberse enamorado de Luis el músico.

En consecuencia, el acoplamiento a la vida nocturna como bailarina, tiene como efecto un lado trasgresor, ya que ella misma reta a su padre, al novio que anteriormente tenía y a su prima. Los valores familiares parecen no detenerla, para llevar hasta sus últimas consecuencias, la pasión que se ha despertado por Luis.

Por ello a través del inciso IV.4.2., me parece capital definir, que a partir de tal punto, se advierte el destino que juega con el devenir de los personajes, sobre todo el de Margarita. Es así como, considero que el encuentro fortuito de Carlos y Luis dentro del camerino hace que la historia de un giro estrepitoso, advirtiéndose el nuevo destino de la mujer. Una bailarina y la de un hombre, que pasa de ser músico, a un villano tras las rejas por haber asestado un tiro a Carlos en la riña.

Apreciado así los sucesos, la característica ulterior que funde a la mujer en el nocturno vivir, dan pie a que su destino se guíe y se mueva sobre los alrededores de un escenario o una pista, evidentemente ante una ejecución de baile.

Luego entonces, como todo melodrama, la definición trágica se resuelve en el recinto que durante toda la historia lo ha venido evidenciando. Su carácter protagónico es indisociable a la circunstancia, que pesa sobre Margarita la bailarina y Luis el músico luego vividor, a expensas del

talento atractivo descubierto sobre la mujer, que es moldeada por el ambiente nocturno. Evento que describo en el IV.4.6., y donde se precisa el pasaje por el cual, el amor es desterrado de su trono para suscitar la tragedia y el rompimiento en que se someten los personajes para un desenlace infeliz.

AVENTURERA

Sobre el filme de *Aventurera*, la convergencia y / o divergencia de los destinos, son señaladamente momentos en los que el relato cinematográfico sugiere una diversidad actuante sobre el espacio del cabaret, donde lo memorable deviene como tránsito entre Elena (Ninón Sevilla) y su circunstancia. Bajo el criterio del cabaret se fincará pues, la historia intrépidamente insinuante a través de un orden nocturno, que sitúa al espacio específicamente sobre el esparcimiento de la diversión. En ello la historia concibe fragmentos con distintas intensidades de relación para constituir finalmente el encuentro y el desencuentro de los destinos apostados en un devenir de acciones. Como primer esbozo de encuentro, Elena pisará un cabaret a invitación de Lucio (Tito Junco).

IV.5.1.

EL CHAMPAGNE DE LAS OCASIONES Y COMO DE COSTUMBRE, MUCHA DISCRECIÓN

La premisa de tal acercamiento, define el tipo de relación social establecida hacia el interior, mientras que Elena es más una espectadora Ingenua, que mientras bebe y bebe, es cuando la temporalidad del ambiente logra manifestar en el centro de la pista algunas parejas bailando. El antecedente y su aparición de los personajes sobre el cabaret, es junto con la manifestación del interior un modo que en esencia, es el devenir con tintes de shows o espectáculo nocturno, lugar por donde se entrelazan características de espacios definidos, con la distinción consecuente de la presencia incidental tanto del público, como de los músicos y meseros. Para cuando Elena conoce el cabaret, su estadio es pasivo y embriagante, por tal razón la información sobre el encuentro será basado repentinamente por el engaño; argucia de la que se vale Lucio para dirigirse con la inocente mujer a otro espacio temporalmente perteneciente al cabaret, es decir al despacho de Rosaura (Andrea Palma), lugar privado y de autoridad, en razón de que ahí la matrona ejerce su dominio, además de fincar su estatus de Dueña y matrona.

IV.5.2.

VOY A VER A DOS SEÑORAS EN VEZ DE UNA

Una vez invitada Elena al despacho de la amiga de Lucio para conseguirle trabajo, es cuando su sana inocencia hace que la novata Elena decida aceptar el trabajo como supuesta asistente de Secretaria, es entonces cuando se le ordena pasar a una recámara para que descansa como la nueva empleada que será de Doña Rosaura, en ese lugar donde la dueña enfatiza el espacio como su casa, y sin embargo es también centro público de diversión, es decir, el cabaret. Desde ese instante el centro nocturno insinuará su lado prostibulario.

Remarcar el instante ayuda para figurar el destino de una forma y para sustentar el espacio de las habitaciones de otra, con la finalidad de demostrar la otra cara del cabaret. Agraciada y agradecida Elena Tejedo se queda en manos de Rosaura en ese entorno de la casa-cabaret.

IV.5.3.

A LA RECÁMARA A DESCANSAR, QUE MAÑANA HAY MUCHO TRABAJO

Descriptivamente y bajo el entendido del trabajo los espacios se definen y adquieren importancia mayúscula, más cuando el personaje es utilizado para remarcar los lugares cerrados e íntimos, o espacios abiertos y públicos. En ese orden de aparición la historia fabrica oportunamente estadios temperamentales entre cada uno de los personajes, al grado de concebir la recámara como el espacio de explotación sexual (aunque moralizado); así la concepción de la mujer sobre el cabaret y su encuentro futuro, no será sino un infortunio, de hija buena a mujer fatal: la prostituta-bailarina. Cada momento entre el personaje y el espacio será significativo. Para cuando Elena ha aceptado su condición sobre el cabaret, el engaño le permite explorar capacidades histriónicas de gran altura, como el baile y su condicionante quehacer como compañera entre mesas y piezas.

IV.5.4.

LA DANZA Y EL BAILE: DOS SENSUALIDADES EFUSIVAS DENTRO DEL CABARET

Particularizar sobre la importancia que adquiere el momento, sitúa de algún modo el carácter protagónico de esa mujer engañada y forzada a trabajar en el cabaret, pero no como acompañante, sino como una espectacular bailarina, rodeada de una pomposa escenografía estilo babilónico. Representación misma que eleva al personaje sobre su papel de mujer violada, a bailarina estrella.

Bajo tal asombro la nueva mujer del lugar nocturno ofrece un espectáculo ejecutado con su talento danzístico sobre un escenario fastuoso de dimensiones increíbles, si suponemos es parte de un set



cinematográfico. En ese sentido "las mismas prácticas del espacio corresponden a las manipulaciones sobre los elementos básicos de un orden construido"⁷.

Hay que remarcar que de cada momento se desprenderán las prácticas sobre el espacio, identificables según la expresión cotidiana del tiempo.

Por y bajo la circunstancia anterior, la noche nos remite al protagónico papel de la bailarina apartada de la pista y los espacios subalternos como los pasillos, lobby o entrada principal, para encumbrarla como la diosa del baile sobre el escenario babilónico fastuoso.

Como se debe apreciar, la figura del personaje cambia a través de las circunstancias en los espacios del tiempo, de modo que Elena es en todo caso, un icono muy dinámico por representar distintos papeles dentro de un mismo lugar. Con ello, su tránsito sobre lo que es la pista y los alrededores, también es singularmente importante.

IV.5.5.

TE LLAMAN EN UNA DE LAS MESAS

Luego de haber ejecutado el baile musical de la noche, Elena pasa por órdenes de la circunstancia a acompañar a un cliente del cabaret para beber y luego de ello, bailar. Desde luego que para estos momentos la bailarina cambia tanto de vestuario, como de actitud demostrando su lado acompañante en lo subalterno del espacio, es decir, que la presencia del personaje transita sobre el cosmos de los alrededores del pasillo bajo otro rol, la de acompañante de hombres. Sucesivamente el momento mayormente álgido, es cuando Elena esta en brazos de un hombre bailando y que en el pleno disfrute musical, por diferencias y envidias entre las mismas ficheras o acompañantes, se declare una riña no ajena al cabaret, incidente que es mimético entre todos los asistentes, pero iniciado por la rivalidad de dos mujeres; Elena y una fichera del lugar.

⁷ Michel de Certeau et al. *La Invención de lo cotidiano 2*. p. 113. 2000.

Apreciar cada momento y su matiz, invita pues al entendimiento de los sucesos gestados al interior, siendo tanto repentino como dinámico cada suceso, en tanto que la actitud de los personajes lleva consigo un drama que los conduce insistentemente sobre los espacios, ya sean pista, pasillos subalternos, escenario, habitaciones, despacho etc. Y cada cual como poseedor de un espíritu que impregna lo más característico para el propio desarrollo climático y sentimental, que de entre los personajes logra pasar como acontecimiento suscitado sobre el entorno cabaretero.

IV.5.6.

VENDE CARO TU AMOR

Bajo el relieve sustancial que la imagen proporciona, Elena heroicamente es aludida por la voz de un cantante (Pedro Vargas), que sale a escena para interpretar la canción de Agustín Lara y que lleva como título "Aventurera".

La composición lograda hasta este momento, es considerablemente una suma de elementos con características muy marcadas entre el personaje, el espacio y la canción. Al respecto del momento entrañablemente simbólico, la situación es en parte actuante de aquel encuentro desafortunado sopesado por los engaños y la malicia del destino. Mal afortunada en ese terreno, Elena es atrapada por el aura de una composición en el interior mismo del cabaret, donde se logra ilustrar con sutileza que el plano de las transgresiones, son igualmente las virtudes comparadas entre el destino de lo pecaminoso. Se puede pues comprobar que el grado de importancia y aparición de la música y el personaje tienen sobre el ambiente una relevancia capital de insinuación, que se consolida como suceso incidental, pero finalmente trascendente para definir a la mujer (Elena) como icono que amalgama lo más simbólico del acontecimiento.

IV.5.7.

DE ENTRE LOS ESPECTADORES, UN ENAMORADO EXPUESTO

Exponencialmente en un segundo momento de la historia, una vez que Elena se ha salido definitivamente del cabaret de Doña Rosaura y tras la jornada ingravida al lado de Lucio; Elena regresa a otro escenario ciudadano del cabaret, para hacer lo que ella mejor sabe: bailar. La importancia minúscula respecto al destino de Elena sobre el amor, es cuando la sensualidad de su

cuerpo invoque miradas perdidas en los alrededores del mismo centro de diversión, situación que la encumbra como diosa del baile y la rumba.

Al respecto, mencionar el suceso sugiere una suerte de atención para señalar los climas sujetos a la propia circunstancia de los personajes, apostados sobre los climáticos ambientes que el cabaret sugiere. Nuevamente entre las jornadas del baile, la música y la canción, la aparición de Elena como bailarina del espacio nocturno, se prescribe un momento en acción cumbre, ya que desde el escenario ella irradia sensualidades monumentales con su figurativo cuerpo atrayendo así, la atención del público.

De ese modo Mario (Rubén Rojo) un abogado es quien decide conocer a la bailarina para declararle su interés para casarse con ella. El encuentro entre la pareja es al interior del cabaret, pero sobre los espacios del camerino. Con un acercamiento de motivos, el educado abogado comienza a realizar detalles con arreglos florales para facilitar el encuentro y sucesivamente a ello la alusiva conquista. El suceso singular que ofrece Aventurera sobre lo convergente del destino, es de algún modo una fluctuación realizada a partir de los momentos en donde Elena coincide como sujeto de fama, es decir, como la bailarina estrella de la noche. Al respecto el acto secuencial de momentos para el declarado encuentro es decantado mediante el distintivo espacio del cabaret, lugar que alberga un sin fin de expresiones humanas y por donde la bailarina descubre y ventila su más apasionada afición por el baile, para seguir cautivando y cultivando su vena artística sobre el escenario nocturno.

IV.5.8.

LAS RUMBAS EN GALAT CHARMANT

Como parte de propia historia a Elena la persigue una sombra de conflictos ocasionados por estar casada con el hijo de su rival de antaño, Doña Rosaura y por donde las venganzas son antagonismo entre Elena y la madre. Por ello Elena al salirse de la casa de donde se ha comportado como flamante esposa, es como nuevamente se hace presente sobre el lugar nocturno.

A partir de aquí la historia a través de la sucesiva aparición en un cabaret llamado el "Galat Charmant", es donde el icono de la bailarina se rehabilita mediante atuendos exóticos-tropicales,

efectuando números musicales adscritos a un show o espectáculo junto a una composición singular de escenografía y música.

Mencionar el episodio ayuda para comprender lo paroxístico entre cada uno de los personajes, ya que Mario, esposo de Elena Cervera, es el mismo que decide asistir a esa función nocturna de debut para hablar con ella. La situación es resuelta desde los espacios del camerino, aquello que se ha fabricado para las estrellas en su plena intimidad. Lo apoteósico recae cuando el excelente marido sobresaltado trata de señalar algunos atributos de su notable apellido, para remarcar algunos cambios que no logró hacer con su esposa Elena, la bailarina, la mujer que nunca pudo sacar de esos ambientes y mucho menos hacer de ella una persona decente, una persona digna, como consideraba a su propia madre.

Entre la blasfemia y la calumniant difamación, Elena desesperada al escuchar semejantes enjuiciamientos, se apuesta a defenderse con una frase hacia él:

[...] igualarme a ella, si tu supieras, ven conmigo [...]

De esa forma se incita y se perjura el desenlace de una fatalidad que la propia Elena padece desde su más oscuro pensamiento en la casa-prostíbulo de Rosaura en Ciudad Juárez. Definitivamente este climático espacio de discusión en las inmediaciones del cabaret, concluye para pasar nuevamente a visitar aquel lugar en el que alguna vez cayó Elena engañada por Lucio y Doña Rosaura, madre de Mario. Así entonces las apariencias se desvanecen y Elena se libera de ese peso de odio, rencor y venganza que sostenía con Rosaura.

IV.5.9.

CUANDO UNA POBRE MADRE SE HACE PASAR POR UNA SANTA,...¡CALLA!

Como una última expresión sobre el entorno nocturno, lo circunstancial de la historia hace que Elena ventile apariencias marcadas entre el prostíbulo de Rosaura. El desenlace es un motivo peculiarmente asentado sobre el plano de las hipocresías fincadas por Rosaura como flamante mujer aburguesada de Guadalajara y madre al fin del educado abogado con el que Elena se ha enrolado.

El acierto es revelado por Elena hacia Mario en el cabaret-prostíbulo del que Rosaura es dueña en Ciudad Juárez. Una vez descubierta la verdadera cara de la madre, Elena pasa a la pista para

apostarse sobre un punto en el pasillo, mientras que en el cabaret es donde la canción "Aventurera" reluce bajo su más extensiva expresión y con ello sentirse aludida.

Terminadas las estrofas musicales en voz de Pedro Vargas y Ana María González, el instante aprisiona pasmos de solemnidad dibujados en el rostro de

Elena, quien escucha los versos para conmovérta en llanto silenciado tomando una postura de cuerpo descansada sobre un muro. A través de la situación anterior, se marca el desenlace final, de tal modo que la presencia de la bailarina sobre el cabaret-prostíbulo



cierra un ciclo de momentos rotundamente melodramáticos y por ello el destino se convierte en el encuentro de mentiras y un desencuentro sobre el amor, cada uno fundido sobre las atmósferas vívidamente urbano-nocturnales.

Como se nota, la historia por sí misma declara sus momentos más incisivos a través del encuentro y desencuentro que advierten algunos personajes sobre la historia y en donde el cabaret, es lugar y espacio reiterativo para atribuirle el tipo de adversidades adquiridas contundentemente bajo el espectro nocturno de la diversión. La peculiar transformación del destino entre la mujer violada vista como la prostituta y la bailarina, es en efecto, la historia más trascendente. De tal forma que se adjudica un destino vinculado al espacio y a los personajes donde convergen.

IV.5.10.

LA DEFINICIÓN DEL PERSONAJE EN SU SITUACIÓN RESPECTO AL ESPACIO

Situado así los pormenores, el acontecimiento registrado con *Aventurera* tiene de algún modo, algo que ver con la concepción del personaje en función del espacio. Ante tal consideración la figura inocentemente femenina desde un inicio, es marcada por el eje indiscutible del engaño y alusiva por tal momento a un entorno de prostitución.

El estilo conceptual encierra a la mujer como una trabajadora del cabaret, este lugar *sui generis* fundido por las artes del show: música, baile y canción. Magnificados sobre el escenario como un elemento esencial que da vida y viraje en la formación del espectáculo, nutrido al mismo tiempo, por el personaje femenino a través del baile artístico y a su vez, marcada por la venta del cuerpo a

placer, para arrastrar luego su metáfora visual que describo en el inciso IV.5.3., del cual se desprende una suerte de servidumbre que se mantiene bajo la espectacular figura de la bailarina abordado en el IV.5.4., donde se justifica el quehacer de su destino como ejecutante dancística de cabarets, pero marcada por la sombra de una mujer violada, sin tener que nombrarla como la figura protagónica de una prostituta.

La profesionalidad con que Elena sale a dar show, es sin duda lo que la reviste de un matiz seductor, que va desde un montaje escenográfico de baile sobre el escenario, hasta un acompañamiento de baile musical en la pista, con lo que todo ello representa: música y público en conjunto homogéneo al espacio compartido. Situación que se pierde cuando se proyecta desde las alturas del escenario, como parte del show.

Evidentemente la historia de *Aventurera* arrastra consigo el hilo negro de su historia: la mujer violada. En ello y con énfasis literal el momento cumbre y paroxístico que la define como lo describo en el IV.5.5., donde se alude a la música compuesta para la película, mientras ella como una bella, pero dolida doncella, se pasea por el mundo de la diversión nocturna, en su concepción de cabaret.

Sucesivamente el marcaje del personaje y su destino artístico baile-danza, la exaltan como una mujer protagónicamente deseada y prohibida. Las rumbas que protagoniza, no son sino el sonido-ambiente que la logran endiosar para proyectarla como pieza de la noche.

Hasta aquí me parece oportuno señalar que el melodrama es ejemplar por caracterizar esa doble moral de las buenas y malas costumbres, situaciones identificables a las que responde Rosaura mujer que paga con penas los males causados a Elena, ahí mismo donde el poder y la sumisión son códigos del negocio nocturno. Bajo tal suceso, la descripción es referencia obligada que describo en el IV.5.9. destacando ese destino marcado que la persigue bajo una irascible infelicidad, asumida bajo la metáfora de la canción que le da vida mediante un estadio de espectáculo social o diversión, mismo que descansa en el doble uso del espacio: cabaret y burdel, aunque la posibilidad del burdel no sea, sino a manera de fondo persuadido. Y si bien es cierto que la historia comienza con las tragedias, la plenitud que alcanza Elena en el centro de los vicios la elevan a un plano

ulterior, que da pie para un final antagónico de Elena-Rosaura, una recuperando la dignidad y la otra concibiendo la vergüenza.

VÍCTIMAS DEL PECADO

Con toda una carga sustancial de motivos *Víctimas del pecado* no podría ser ejemplo negado cinematográficamente hablando, por su escenario rotundamente nocturnal del cabaret, situación que demuestra tal vez la expresión más cercana en el carácter concéntrico de las fauces intranquilas que la ciudad propende. Con tal reserva, la advertencia sugiere de algún modo, el quehacer cotidiano de la noche sometida a un vértigo en donde se exponen todos los destinos, advertidos por los tortuosos caminos de la desgracia. Bajo ese tránsito la historia finca algunos motivos que dan sentido y dirección insoslayable a los destinos que convergen sobre lo episódico del escenario.

La descripción en tal sentido se vuelve obligada para acentuar la relevancia social apostada sobre los personajes, mismos que se adhieren a lo circunstancial de los momentos, haciendo de ello la apuesta final de la historia. Con esta mención los encuentros y desencuentros se legitiman, en tanto que el cabaret se convierte en otro actor dentro del contexto de la película, y por ello la situada convergencia y / o divergencia; dos elementos insustituibles para la historia y para los personajes. De modo que, su participación es una adición que sobresale para hacer reiterable al personaje femenino, icono de interpretación cinematográfica y que es trastocada por la injuriosa calamidad bajo un ámbito rotundamente nocturno. Por ello *Víctimas del pecado* según el propio "Indio" es tema porque, "la prostitución en el cine es noble ya que todo el mundo la quiere, pues son instintos biológicos ¿no?. El tema no es malo *per se*, lo grave ha sido el abuso que mata la sensibilidad"⁸.

IV.6.1.

QUÉ TAL MUCHACHAS...¡ QUE TAL PIRRURIS !

Alusivamente el escenario nocturno es un cabaret de nombre Changoo, mismo que es indispensable para la cita de un recorrido que la época reclama sobre el lugar: sus músicos, la cantante, la ambientación y el número musical o show de baile.

⁸ Julia Túnón. pp, 124-126. Serie IMCINE 2000.

Así las melindrosas escenas configuran y reivindican el plasma nocturno de la diversión. Ante ese primer registro, el escenario cabaretil confirma a sus personajes.

El pachuco⁹ Rodolfo (Rodolfo Acosta), las ficheras-prostitutas, ejemplar: Rosa (Margarita Ceballos) y la bailarina estrella, Violeta (Ninón Sevilla).

La referencia de la diversión nocturna, llama a escena desde un principio a Rodolfo con su genuina personalidad, aceptable para las ficheras del lugar. Su presencia en el recinto lo sitúa como un espectador, mientras el show hace gala musical con la presencia del músico Pérez Prado y su Orquesta. En esos linderos de la ambientación el número musical de baile, es esencialmente donde se desarrolla el espectáculo coreográfico situado en las cercanías de la pista, seguida espectralmente por la diosa del baile: Violeta, quien sale a escena para vivificar el alma nutriente del cabaret Changoo.

Con puntual descripción Violeta brilla sobre la pista atendida en sus alrededores, por un público concentrado en la magia irradiante de cuerpo y figurada en plena evocación sensual.

El ritual del baile convalida desde un primer momento, la mediación de una bailarina cargada de atributos físicos y destellantes sobre las entrañas mismas de un público provocador y provocado por el júbilo de la actuación.

Finalizado el número, Rodolfo les sugiere a las fichas el ejemplar caso de Violeta consagrada y amadrinada por otra figura del ambiente musical: Rita Montaner. Figurativamente las ficheras notan que esa suerte, sólo suerte es, porque según comentan entre ellas, Violeta fichaba como todas ellas en el cabaret. Aunque la historia desde un inicio la encumbra como diosa del show, Violeta es eso y no fichera hasta que el destino de la historia la asocia en esa función.

Hay que puntualizar que en efecto, Violeta es bailarina del Changoo por la oportunidad que Don Gonzalo, dueño del cabaret le ha conferido. Éste se expresa en el camerino de una manera determinante con Violeta:

[...] Qué diera yo, por que de cada una de las golfas del Changoo, saliera algo de provecho [...]

⁹ "El pachuco de barriada, el cínico e implacable explotador de mujeres con presencia y modales insultantes. Es el bailarín del danzón siempre despectivo, con gruesos bigotes y facciones mestizas, con cabello abultado y empavesado de brillantina, cuyo impropio sentido de la elegancia viril lo hace usar corbata de moño sobre camisa de color, sacos larguísimos con un clavel en la solapa, anchos pantalones que los tirantes fajan a medio pecho, un anillo monumental en la mano izquierda. Nadie mejor que Rodolfo Acosta.". Jorge Ayala Blanco. *La aventura del cine mexicano*. p. 151. Posada 1968.

Hasta el momento el espacio nocturno reclama la presencia de un espectáculo musical, que se libra del sentimiento expresivo de un público avasallador. Pero del mismo modo, se encuentran ahí plantados los iconos de placer, mujeres que trabajan acompañando a los hombres y se sugiere muy simbólicamente, el trato sexualizado de las mismas como ficheras y prostitutas; insisto, simbólicamente interpretado desde la imagen cinematográfica.

Rodolfo el icono masculino que ensalza su gallardía a través de esas mujeres como "padrote-explotador", es quien se funde con sustancial gracia en la pista de baile para disfrutar del ambiente. Paralelamente a esa algarabía, las ficheras desde un rincón del cabaret platican de la condición de una de sus compañeras. Rosa una mujer que acaba de dar luz y que todas saben, es de Rodolfo. Solidarias tratan de ayudar a esa alma de la perdición del ambiente cabaretil, una madre-prostituta: Rosa encarnación misma de la mujer abnegada y sufrida. Y por ello, no hay que olvidar la jornada social del ambiente que se encapricha con las atmósferas del humo y el alcohol.

IV.6.2.

UN TRAGO DE ALCOHOL PA' EVADIR LA CARGA DE UN NIÑO

Conjurada la aparición de Rosa en el Changoo, la imagen sin distracción alguna menciona el infeliz momento de la madre que llega al centro mismo del divertimento para hablar con Rodolfo. Es necesario poner énfasis entre estos dos personajes: padrote y prostituta. Y no se debe de soslayar el carácter sonoro-musical, que en su momento tiene expresivamente al público en la pista, bajo un punteo rítmico de danzón. En escenas sucesivas Violeta encara a Rodolfo, mientras este con una tranquilidad desafiante, escucha las peticiones que en colectivo las mujeres le demandan asumir el carácter que debe de poseer, es decir, el de un hombre con sentido de responsabilidad. Mientras la discusión de Violeta con Rodolfo prevalece, un policía se acerca a Rosa para pedirle que se retire del lugar, pero inmediatamente Rosa se acerca a Rodolfo para rogarle que la ayude; sin miramientos, él sale del cabaret sin importarle, ni la mujer, ni el hijo.

Bajo esta especial situación el ambiente del cabaret sigue su curso, pero en un drama en la que la víctima es sin dudarlo, una ramera. La visión espectacularmente mordaz del momento, incita a valorar que la prostituta es sumisa y llamada, aún si el destino no es benévolo con ella.

IV.6.3.

RODOLFO Y SU PANDILLA EN EL CHANGOO

Anticipar el carácter protagónico del icono masculino como vividor, asienta a su vez su un estadio actitudinal sobre las atmósferas mismas del espacio. Rosa ha regresado con Rodolfo, luego de que éste la ha aceptado, pero con desprecio, y ella ha aceptado seguir con él, sin importarle el hijo tirado en la basura. La historia sucesiva da cuenta de una llegada de Rodolfo y su pandilla al cabaret, luego de asestar un atraco. Todavía bajo estos reclamos de la historia, el cabaret se plasma como actor figurativo cargado de muchos valores reflejados en el centro mismo de la diversión. A esas expresivas situaciones, Rosa se ve orillada con tal de no perder a su hombre: Rodolfo. Si la frase es metáfora, entonces Rodolfo no duda en aplicarla:

[...] quien quiera azul celeste, pues que le cueste... ¡no! [...]

No ajena al comentario, Rosa en el Changoo acompaña a un hombre para bailar y ganar así dinero al toque de un son cubano. Situarse en esta dimensión conviene para explicar los siguientes momentos en donde aparece Violeta entre las parejas que disfrutan de la pista y de la música. Interesante situación, ya que su rol dentro del Changoo es el de una acompañante de pieza y no bailarina estrella, como se demostró al principio, por ello se confirma que su trabajo en el cabaret, no sólo es de bailarina popular, sino de fichera local.

Aún con ello, su personalidad tiene cierto valor tenaz y no se confunde con el rol que por ejemplo se ha ganado Rosa. Bajo un momento de desesperación Violeta le exige a la madre-prostituta le diga a donde ha dejado al bebé. Climáticamente bajo una discusión Violeta abofetea a su compañera, para que esta, le diga rápidamente el lugar donde abandonó al niño; sabiendo eso, Violeta sale del Changoo para ir por él.

Rosa por su parte dolida por su bajeza, se arrincona hacia una mesa para descargar su pena lacrimosa. Un ambiente continúa muy efusivamente, la música, el baile y la canción, son sintonías que reclaman el pronunciamiento apasionado que un hombre puede compartir con su voz: Pedro Vargas de entre el público y bien presentado por un maestro de ceremonias proclama en la canción "Pecadora" eco sonoro desplegado mientras Rosa vive en carne propia la tragedia.

El momento cumbre llena de júbilo al Changoo, que en resonancia pública aprueba la figura imantada de esa voz. Al momento ulterior la canción sublime del pecado...*¿Por qué te hizo el destino pecadora / si no sabes vender el corazón?...*

Como escena de lo accidental, la canción propensa tiene una carga simbólica entre el espacio, definitivamente cabaret y su personaje secundario como lo es Rosa, la madre-prostituta. Las interpretaciones histriónicas que el bolero puede otorgar al momento, no es ajeno, pero tampoco tan destacable. Su referencia implica un episódico estadio para un personaje que no define, pero sí influencia el transcurso de la historia.

IV.6.4.

¡ POR QUÉ DIABLOS TE ANDAS METIENDO EN CAMISA DE ONCE VARAS !

Violeta comprensiva y comprometidamente, recoge al niño del basurero y lo lleva hasta el cabaret, pero el dueño del cabaret Don Gonzalo, le reclama y le pide que se olvide de ese niño si quiere seguir trabajando ahí.

Por supuesto que la escena es un momento en el cual, Violeta preocupada ruegue por que no la echen de su trabajo. En el camerino la discusión por la maternidad del niño es efusiva y determinante, mientras que el reclamo de un público ovaciona para que efectúe el baile musical de la noche.

Nuevamente el ambiente cabaretil corrobora su espíritu. Violeta saliendo a escena figurada como la diosa entronizada, en el centro mismo de la pista formado por las minucias del espectáculo. Con tal expresividad, su cuerpo transgrede los límites de la abstinencia y el deseo configurados por un encanto, del cual ella es portadora. Ese binomio baile-canto, la hace impecablemente oficiante del rito extendido de extremo a extremo bajo una socialización de hombres y mujeres, provistas de una manifestación ceremonial expresamente a través, del aplauso y el silbido.

Categorizar el momento ayuda para redefinir el papel principal al que se hace acreedora Violeta: Bailarina estrella del Changoo. Ahí es donde se enmarca su personalidad y su carácter apabullantemente rítmico. Luego de su presentación episódica y exitosa, el devenir se vuelve un pasajero, pero tormentoso destino.

La historia refrenda pues, un camino escabroso por el cual la mujer debe de superar la enunciación que a ella le ha tocado encarnar, es decir la prostituta en las calles de la ciudad. Sin embargo la suerte compasiva da cualitativa y cuantitativamente un giro excepcional, para ayudar a esa mujer desprotegida y desamparada en las fauces de la ciudad. En tal sentido, la presencia de un hombre por la calle popular, oscura y lujuriosa del *Órgano* hace cambiar al instante, el destino tempestuoso. Santiago (Tito Junco) conoce a Violeta, la pecaminosa mujer en tránsito para ofrecerle algo mejor. Así Santiago aludiendo a su condición de patrón, le insinúa a Violeta una propuesta -"mira yo tengo un negocio parecido a esto, pero nada más que un poco mejor. Si algún día quieres cambiar de barrio para sacar al chamaco de un cuarto así, búscame en La Máquina Loca, bajo el Puente de Nonoalco" .

La cita dialogal permite identificar el transcurso del espacio referido: cabaret-prostituto. Así y bajo otro espacio, la presencia de Violeta con su imagen de maternidad, se hace presente justificándola bajo un nuevo escenario cabaretíl, adentrado en los alrededores ciudadanos de lo popular. Por tal circunstancia, los acontecimientos narrados en imágenes, son un relativo suceso del tiempo para señalar cotidianamente los escenarios del México nocturnal, entre sus barrios y calles aledaños a una marginalidad incisiva.

IV.6.5.

NO LE HAGAS, A VER QUIÉN TIENE MÁS ESPOLONES

Narrar el escenario por el cual Violeta decide transitar, luego de su corta estancia en las oscuras calles de la prostitución, tiene como sentido, atestiguar su paseo por los alrededores de la ciudad para avizorar desde el Puente de Nonoalco el cabaret que prontamente deberá pisar, para trabajar y sacar al chuiquillo adelante.

Es categóricamente indispensable señalar que su presencia en La Máquina Loca confirma su nueva relación con el espacio de la diversión. El fondo vivencial del lugar nocturno evidencia el carácter protagónico de un público asistido para disfrutar del baile en compañía de las caricias nocturnas.

Con rebozo completo Violeta entra al cabaret, vestimenta nada casual para personificarla un todo simbólico, como lo señalará Julia Tuñón: "por ser víctimas, las prostitutas son pueblo, no en balde su atuendo: sedas brillantes, sí, pero también trenzas, moños y rebozo"¹⁰.

Con esa imagen de rebozo Violeta entra a La Máquina Loca y entre sus brazos el bebé con el que refrenda su cariño y tutela.

De tal modo que la escena acerca a una mujer desprotegida al centro nocturno, descendiendo por unas escaleras al lugar, para inmediatamente preguntar por Don Santiago. Momento seguido, pasa a la oficina del dueño de La Máquina Loca. El nuevo encuentro de Violeta con el cabaret será bajo los términos de fichera confirma así por Eduardo de la Vega: "La Máquina Loca con una Ninón Sevilla, en plan de semidiosa de los proletarios ferrocarrileros."

Vivazmente el tono ambiental rescatado, los contrastes del nocturno vivir, es la muestra del retrato que desde el interior del cabaret, hasta el exterior de sus calles, se visualice con una certidumbre pasajera, pero no intrascendente. Como muestras de una realidad, La Máquina Loca alberga un doble mensaje, sobre todo el referido al prostíbulo. Detenerse en esa interpretación, tiene como finalidad describir que en el interior mismo se da una suerte de coqueteo entre lo público del espacio (pista y alrededores), así como lo privado (recámaras o cuartos), lugar físicamente ocupado por las ficheras que laboran ahí. A ese lugar mandan a Violeta con el bebé para que se quede, y ahí mismo conocer a sus nuevas compañeras de trabajo.

Agradecida pasa al cuarto y como se explica, el cuarto es aquel espacio privado que las mujeres utilizan, no necesariamente para descansar, pero tampoco se corrobora con precisión la utilidad erótica que puede generar. De contraste humilde, el espacio es la dedicación de regocijo hacia el niño para su descanso y su tranquilidad, mientras que Violeta bajo un compromiso de trabajo, comienza a atender a los clientes en mesas acompañándoles.

En adelante, el testimonio de la imagen asienta una a una, el devenir de la diversión, alcoholes, nubes de cigarro, mucha sonoridad rítmica y shows de baile estrepitosamente conjurados a través de la bailarina, que en escena desborda la pasión de un público delirantemente abarrotado en cada rincón y en cada mesa.

¹⁰ Julia Tuñón. p. 154. Serie *MCINE* 2000.

A decir verdad *La Máquina Loca*, albergará sonoramente un espíritu efusivo gracias a los músicos presentados los cuales, dan pie a la invocación más sensual traslucida por los contorneos más provocadores de la bailarina. A esas atmósferas Violeta queda nuevamente ligada como acompañante de mesa y sin embargo, la secuencia de su estancia cambia sustancialmente. La *Máquina Loca* es pues, el lugar de la penetración musical afro-caribeña y sin bailarina, eso no es posible. Un espasmo circunstancial hacen de Violeta la bailarina puesta en escena, logrando proyectar asombrosamente el aura-danzística como sueño erótico. David Ramón lo comenta de la siguiente manera:

"A la música, a los músicos, Ninón responde con el movimiento de sus caderas, que son su propio instrumento musical. La Sevilla, las sincopas y hace con ellas casi una improvisación jazzística. Literalmente, con sus caderas es queja, canta, incita; y mientras tanto en forma casi milagrosa, las demás partes de su cuerpo permanecen inmóviles. Es un solo de caderas, un solo de tumbas; y luego un dueto tumbas-caderas: las caderas de Ninón Sevilla en un tour de force"¹¹.

Como se distingue hasta el momento, el paseo de Violeta, han sido escenarios completamente diferentes, la circunstancia es la que se circunscribe al devenir en el cual la protagonista ha modificado roles de actuación y sobre todo de acción. Esta particularidad expresiva la logra encuadrar en planos ambientalmente reales, donde (la calle del Órgano) ejemplo obligado, la transforma exponencialmente en prostituta, siendo distinta su suerte en los cabarets, espacio donde se adora y se adula.

Por los matices desarrollados, *Víctimas del pecado*, no es sino una alusión a ese tortuoso camino que una mujer como Violeta vive, de hecho "es un melodrama abyecto, pero en lo fundamental la película sobrevive a su literatura y registra magníficamente lo arrabalero, en sucesión de atmósferas delirantes"¹².

Considerando lo anterior, la película en sí misma no sólo mantiene un discurso de las vivencias nocturnales a las que se someten los personajes, sino que además, la recurrente sonoridad musical de Lara en el espacio, se percibe tan fugazmente sencilla, que la letra no es ninguna referencia al título de la película, ni mucho menos tiene algo que ver con la figura femenina principal.

¹¹ David Ramón. *Sensualidad. Las películas de Ninón Sevilla*. p. 66. Filmoteca UNAM 1989.

¹² Carlos Bonfil y Carlos Monsiváis. *El cine mexicano y su público*. p. 172. IACINE 1994.

Porque si de algo se ufana *Victimas del pecado*, es de la condición de una mujer que en sus primeras novedades es presentada como bailarina, condición de mujer que raya de lo mártir a lo heroico y que por supuesto, es atributo mismo de un melodrama para prepararle destinos trágicamente obstinados y empecinados sobre la condición insospechada del destino. Al respecto, es necesario enmarcar que la historia tiene su giro oscuro en algún momento, ya que Violeta de bailarina estrella, se convierte en prostituta maternal de la calle. De esta forma la historia es una radiografía apostada sobre las calles nocturnas de la ciudad, a esa referencia y reflexión es a lo que nos invita *Los bajos fondos* de Sergio González Rodríguez, en donde con una puntual cita de Walter Benjamín señala:

"que el crecimiento de las grandes ciudades permitió descubrir nuevos secretos a la prostitución...Uno de ellos es el carácter laberíntico de la ciudad. Ahí el placer de perderse rebasa las coordenadas habituales de lo urbano: la inmanencia de la catástrofe, la muerte y los sentimientos vertiginosos. El laberinto entraña, en su topografía de búsqueda, desafío, huidas imposibles, mucho del erotismo intenso de la seducción"¹³.

Así también podremos señalar que lo convergente y / o divergente de los destinos definen cierta posibilidad de cambio que influye de algún modo sobre los personajes principales: Rodolfo, Violeta y Santiago. El trinomio actoral es fiel a sus encuentros y desencuentros, conflictos siempre generados entre Rodolfo y Violeta; con otras sobrecogedoras, practicadas entre Violeta y Santiago, ésta última no como una relación expresamente amorosa, al menos no se vislumbra así en la película, sino que más bien adscrita a un gesto solidario de parte de Santiago para volverse sobre protector de esa mujer que encontró en las calles prostituyéndose.

Al cabo de un tiempo luego de que Violeta trabaja en La Máquina Loca, es como Santiago y Violeta fincan una relación poco admisible, pero lo necesariamente certera para conllevar el melodrama hasta sus últimas consecuencias entre el amor, la muerte y la venganza.

IV.6.6.

LA DEFINICIÓN DEL PERSONAJE EN SU SITUACIÓN RESPECTO AL ESPACIO

Considerar la obra de el "Indio" Fernández, trae consigo un cierre que a mi parecer es fundamental, ya que tiene que ver con el espacio nocturno en su concepción, así como en su realización y sobre

¹³ op cit. Sergio González Rodríguez. *Los bajos fondos*. pp. 71-72. 1989.

éste, nuevamente el personaje femenino bajo un tratamiento polifacético: bailarina, prostituta y madre.

De tal modo que el desafiante destino en *Victimas del pecado* prepara un cierre singular para la historia cabaretil en el cine mexicano. Y como ya he mencionado, la suerte sobre la que gira y vibra una historia marcada primeramente por las bondades de la virtud, en donde Violeta es la bailarina estrella del Changoo, lugar específico para encumbrar a la noche citadina mexicana como espejo de vida social, registro que palpta desde las afueras del Changoo entre sus calles de barrio.

Bajo esa intensa situación, el carácter protagónico es evidentemente la que Violeta confirma desde un inicio: bailarina y por lo tanto trabajadora artística del show nocturno. Ese modo confirma que en efecto el ambiente es indispensable para concebir el realismo que desde su realización esta puntualmente señalado: los espacios de acción son un conjunto específico sin rompimiento en su acción.

Bajo tal circunstancia el espacio de diversión no se jacta del cliché femenino apostado sobre las ficheras y prostitutas. Si la definición expresada desde la imagen misma permite tal distinción, es necesario remarcar que el Changoo sólo funde un estado de convivencia, sin que se confunda el rol nocturno del espacio y su realismo singular en el que descansa la música y el baile.

Ahora bien, si desde un principio Violeta es la que sobresale en el entorno, ello apunta hacia un temprano conflicto que influye sobre el destino de la bailarina. En ese entendido y como lo señalo en el inciso IV.6.4., el destino de Violeta cambia por completo. De bailarina a madrastra y de ahí a prostituta en la calle del Órgano, lugar popularmente situado en la vieja urbe de la ciudad.

A tales efectos circunstanciales la historia confabula un devenir de encuentros y desencuentros, confrontaciones y soluciones para lo cuál es necesario entender el papel protagónico de Rodolfo "el pachuco", quien provoca desde un inicio conflictos de trascendencia y que defino puntualmente en los incisos IV.6.1. y IV.6.2.

Narrado el devenir, el destino apuesta a que Violeta sea la bailarina primeramente, luego la prostituta, y finalmente la madre heroica en la historia. A esa mujer protagónica el destino la convierte en un sujeto de las circunstancias, para demostrarla polifacéticamente en un submundo, siempre en contrastes con la vivencia de la noche.

Definir el así el destino de la mujer en *Víctimas del pecado*, sin duda es obligado, para revalorar como el agravio (de la cual son presas las mujeres en el ambiente nocturno) que se acentúa de igual forma en la historia: hombres dominantes quienes las utilizan y las explotan, bajo una relación *cuasi* de mutuo acuerdo. Por esa distinción se desliza la función de Violeta, que luego de haber sido echada del cabaret el Chango pasando su peores días nocturnos prostituyéndose, es como logra conocer al hombre que le tiende la mano, no tan incondicionalmente para que trabaje ahora en otro lugar más digno al de la calle en el nocturno vivir, como lo es La Máquina Loca.

Destacado así el proceso, Violeta se conduce al cabaret para comenzar a trabajar bajo la suerte de la "ficha". Y al fichar sólo me refiero, al acompañamiento de ella con los ferrocarrileros, para beberse copas y bailar si ellos lo desean.

Posteriormente y como lo menciono en el inciso IV.6.5., el involucramiento de Violeta en La Máquina Loca la hacen transformarse nuevamente en la ballarina que siempre fue, para desprenderse posteriormente un rencuentro con Rodolfo, que desde las afueras del cabaret, ajusta cuentas con Santiago dejándolo muerto en las vías del tren.

Tras este incidente, la vida de Violeta si ya había cambiado, esto lo exacerbará más, al grado de con suma venganza cobrar la vida de Santiago en mano propia. La ejecución que aplica, es de igual manera para salvar al niño, por el cual se ha sacrificado como una verdadera madre, al grado de que las penurias y castigos, se pagan con unión y amor reciproco al final de la historia. Aunque todo ello para reafirmar su personalidad, entre la madre desprotegida por un destino desafiante y la fortaleza, como virtud ejemplar, final con heroísmo muy a pesar del camino pantanoso entre la pena y el castigo carcelario, del cual sale avante.

CONCLUSIONES

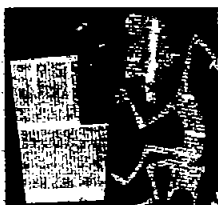


Imagen de Lucha Reyes tomada del libro *1970 años*

AL SUCESO CINEMATOGRAFICO DEL BURDEL Y DEL CABARET en el cine mexicano, le correspondió una dosis de intencionalidad expresa sobre el carácter protagónico de la mujer y su relevancia en el espacio nocturno. Situación nada casual por la cuál, se vinculó musicalmente una intensa manifestación que desde las cotidianidades del México nocturno ya era objeto de adoración, de permanencia y de síntesis. Ese canto desplazó en imágenes los rincones de la diversión, aún si la falla poética de la canción no fuera testimonio de la historia narrada. Así el depositario fue icono cultural donando versos y versos a la mujer caída, a la Santa, a la Aventurera y a la Cortesana.

Es así como se logra hilar un proceso de alta influencia sociocultural en la vida nocturna de México consagrándose en parte, como un tópico novedoso al ser representado con disímiles características para permitir desde la perspectiva de la industria cinematográfica, simplificarlo como un eslabón temático del burdel-cabaret; no importando en mucho la existencia de una transformación entre lo imaginado y lo real de los espacios del nocturno vivir en la pantalla nacional.

La expresiva relación guardada entre el burdel como espacio, la mujer como emblema protagónico y la canción como ambiente, primeramente generó un modelo desde la *Santa* cinematográfica, tipificación por lo cual cierta atmósfera de época se sustrajo para plantearla, no como una problemática moral, sino como un suceso cultural que emergió al darle un rostro e identidad.

El tema urbano se ciñó con cierta característica bajo el tópico de la diversión, la galantería y las mujeres a placer. Situación que en efecto, también devino como tema luego de las tremendas producciones que el cine mexicano hiciera sobre las grandes haciendas, los ranchos y los horizontes rurales.

A esa diferencia se circunscribe la temática del burdel-cabaret, es decir, a la de un rostro urbano-cotidiano expresamente de la ciudad, con sus calles y sus barrios, sus casas y sus centros de interacción y de vivencias. Con tal supuesto de situación real, se condensó un fenómeno de trastocada apariencia para la sociedad, iniciada en la época de los 20 hasta los avisos de los 50.

Ante tal dimensión del tiempo, Agustín Lara devino bajo esa circunstancia como filtro condensador de expresiones sociales ante un sector, que desde la pantalla nacional se volcó como mercancía visual: la mujer caída, aquella que bajo el yugo de ser un objeto da placer va trastocando los límites del drama e inserto en la más pura expresión de lo urbano, mérito por el cual la noche es su guía y su promotora, para fincar si la historia lo demandará una tragedia, misma que no es innoble si su destino se apostaba sobre los planos de la resignación del trabajo, fuera éste, desde las propias inmediaciones de la casa de cita, el burdel o el cabaret.

Bajo ese signo vital, el cuerpo sintetizó toda expresión y manifestación cultural, que de la noche fue emergiendo como estigma, en parte por la aventurosa jornada de trabajo en atención directa hacia los hombres y luego hacia un público, porque la diferenciación que se destaca luego de *Santa*, es que la mujer no será sólo el velado cuerpo de placer, sino una virtuosa bailarina, reina y diosa evocativa de nuevos suspiros y placeres.

Tal erotismo cobijó toda escena de la noche en el espacio nocturno asistido por la variedad como síntoma, expresamente vinculado a las manifestaciones disímiles entre cada producción. En ese sentido, se descubre que los sets tienen dentro de su propia arquitectura, una lógica donde se hace cautivos y cómplices a los personajes, cada uno justificados o injustificados sobre el interior del espacio nocturno.

En ello se finca la diferenciación propia sobre la mujer ballarina, las más de las veces, sin ser protagonista la prostituta y la música como sustento decantador.

Bajo esa perspectiva del vivir nocturno, cada trama cinematográfica no se vuelve asunto simplista de análisis, por el contrario, es a partir de la dimensión del tiempo cuando las historias cobran una caracterización visual importante por su transformación y / o in-coherencia en la escena de lo estelar, misma que remarca al espacio nocturno mediante sus pistas, escenarios y alrededores perteneciente todo ello, a una lógica conceptual que de manera libre y bajo cierta percepción, cada director logra realizar sobre el suceso nocturno del cabaret, mismo al que se antepuso una visión simbólica en constante degradación, como lo fue el icono femenino.

En ese sentido se descubre al personaje de la mujer y su transcurso sobre el espacio, en un lugar equidistante que disimula grandes abismos de realidad, compensados por el drama a la que se vieron sujetos los propios personajes, ya sea desde el protagónico lugar de una pista, un escenario o el alrededor en su conjunto.

Por ese recodo de lo minúsculo, es por donde descansó gran parte de la significación del acontecer nocturno, focalizado para respirar cierta atmósfera y a su vez, para testimoniar visualmente hablando, el sentir de esa vivencia con su gracia perversa, es decir, con la de sus encuentros y desencuentros en el plano de lo amoroso, lo pasional, lo frustrante y lo anecdótico que el propio verso lariano propendió.

En razón de tal suposición, se debe aclarar que salvo *Santa* y en *Distinto amanecer*, las letras de Lara eran ya parte de una moda cultural, o dicho de otro modo; en el cine la participación de Lara tuvo su lucimiento en las canciones sobre cuadros bailables, situación que ayudó para confirmar el efecto evocativo de la época, misma en donde la radio fue promotora y hacedora de la figura masculina noctámbula; formulación gradual que fue propia de cada rincón hogareño mexicano. La XEW fue de algún modo, el detonador de esta presencia musical nocturna que se adentró de manera suspicaz, a través de la mirada naciente en la industria cinematográfica nacional.

En ese sentido, se consagró particularmente bajo intereses propios en cada una de las historias y de cada director, de tal forma que la alusiva manifestación logró expresarse directamente bajo tres de los elementos reiterativos: el espacio (Interior nocturno), la mujer (bailarina, acompañante o prostituta), y la melódica canción-botero (relato y síntesis de lo situacional a través de Agustín Lara.)

La reformulación del espacio burdelesco luego de *Santa*, hizo reevaluar el espacio nocturnal como escenarios de la diversión, al grado de entremezclar conceptualmente la capacidad expresiva del cabaret como manifestación, apostada sobre ciertas dimensiones y características, generando por sí mismo, una acción actoral como se define en su caso con la bailarina en *Aventurera* dentro de un escenario ensoñable, pero de igual forma, irrelevante la presencia de una mujer de placer como por ejemplo se observa en *Distinto amanecer*. Por todo ello y sus detalles, se descubre más inverosímil, que real.

Bajo ese contraste, personajes y espacios, son a su vez la única proporción de medición que demarca cierta desproporcionalidad sobre las dimensiones, pasando ello a romper con la armonía; el de unas historias fabricadas desde lo situacional bajo cierta lógica de lo arquitectónico, lo vivido y lo representado. Circunstancia que por ejemplo, no se observa en *Victimas del pecado*, cabarets donde se sitúa el vivir social del espectáculo nocturno, bajo una asimilación concreta de espacio sin magnificación, es decir, más apegada a cierta realidad, sin alterar o falsear los entornos cotidianos de la diversión; percepción que al menos, se expone más creíble desde lo que la propia imagen sugiere.

Por otro lado, considero que la consagración del *show* como espectáculo hizo relativizar del mismo modo, la aparición del personaje femenino sobre el espacio y su importancia sobre el mismo. Salvo *Victimas del pecado*, los cinco ejemplos visuales son testimonio de cierto estilo arquitectónico conceptual apegado a las dimensiones del set, mismo donde la simulación del espacio real se nulifica y a su vez se dignifica a través de los bailes y danzas, logrando situar con detalle "escenografías" impensables sobre la dimensión de lo real.

En particular, la característica ejemplificada bajo el suceso del tema nocturno, advierte ya su imposterable decadencia como estilo y género cinematográfico.

Primeramente por la exacerbación y descuido desde lo arquitectónico, hasta la injustificada presencia femenina, despojada de ciertos atributos que la estigmatizan desde la narrativa de la imagen, que muy limitadamente se encuentra registrada en libros sobre de Historia del cine mexicano; dejando de lado así, el análisis por lo cual se asemeja a tal falsedad, no sólo de la

justificada o injustificada presencia femenina, sino de su transcurso en un espacio igualmente errado.

De ese modo, el factor fársico en la historia cinematográfica, fue el detalle que a mi modo de ver, fue determinante para el declive del género cabaretil, imponiéndose el hiperrealismo y rayando en la artificialidad, mismo que a la vez, en ciertos estadios era salvable por el drama, pero concluyendo en ser reiterativo y predecible.

Por ello la mujer protagonista, pilar sobre la cual se construyen los conflictos, es identificable gracias a su osada expresión sobre el canon de la abnegación e indefensión, pero salvaguardada por cierta dosis de venganza y rebeldía, cosa no menor para que su destino siempre en la desgracia, fuera la permanencia y la condición necesaria para atribuirle el sentido anecdótico de un bolero-canción mediante la inspiración de Agustín Lara.

Bajo tal dimensión, el claroscuro de la historia en cada película pone en relieve una vivencia, misma que trató de ser rescatada desde la expresiva situación de lo que se asemejada a la vida nocturna. Apoteosis que al final revela lo privado y lo público, sugerido a través de un tratamiento del tiempo-espacio.

La exactitud con la que se vislumbra tal suceso, le fue restando capacidad expresiva al propio entorno y en ese sentido, se convirtió en repetición prácticamente asociable al involucramiento entre los personajes recreados sobre el eje de su actuación.

Por todos estos motivos el binomio hombre-mujer es tan indispensable, que desde luego, el desafío concluye en una relación casi siempre intempestiva, haciendo de ello un final lineal sin mayores expectativas, más que las demostradas al interior del propio melodrama en el espacio nocturno.

De tal situación y cuestionamiento se desprende una conclusión que a mi juicio, es reflejo de un tema visualmente estigmatizado y enjuiciado. En razón de tal expectativa el género del melodrama fue progresivamente un espejo sin reflejo, en sintonía a un tema socialmente enclenque, por la inverosimilitud con que retrató el acontecimiento de la noche y del que finalmente decayó según se aprecia. En ese sentido pienso que la calidad se debilitaba ante la cantidad del tema en su producción cinematográfica, dando pie y entrada a la generación de *las ficheras* en el cine mexicano.

ANEXO

FICHAS FILMOGRÁFICAS

Santa

Producción (1931)

Producciones: Compañía Nacional Productora de Películas

Producción: Juan de la Cruz Alarcón

Jefe de producción: Gustavo Sáenz de Sicilia; **supervisor:** José B. Castellot, Jr. **Guión:** Carlos Noriega Hope, sobre la novela de Federico Gamboa

Género: Melodrama pasional

Sonido: Monoaural

Dirección: Antonio Moreno

Asistente de Dirección: Ramón Peón, ayudado por Fernando de Fuentes; segundo asistente: Carlos L. Cabello; anotadora: Loreta Burke de Hubp

Fotografía: Alex Phillips; operador de cámara: Agustín P. Delgado

Escenografía: Fernando A. Rivero **Maquillaje:** Tilly (señora Capilla)

Edición: Aniceto Ortega **Sonido:** Roberto Rodríguez y Joselito Rodríguez

Música: Agustín Lara; **dirección musical:** Miguel Lerdo de Tejada

Intérpretes: Lupita Tovar (*Santa*), Carlos Orellana (*Hipólito*); Juan José Martínez Casado (*el Jarameño*), Donald Reed (*Marcellino*); Antonio R. Frausto (*Fabián*), Mimi Derba (*doña Elvira*); Rosita Arriaga (*madre Genarillo de Santa*), Joaquín Busquets (*Esteban*); Feliciano Rueda (*borracho del burdel*), Jorge Peón Alberto Martí (*amigo del Jarameño*); Ricardo Carti (*doctor*), Sofía Álvarez (*prostituta*); Rosa Castro (*prostituta*); Lupita Gallardo (*prostituta*), Nena Betancourt (*cabaretera cantante*); Jorge Marrón (*Doctor IQ*), Raúl de Anda (*extra*); Ismael Rodríguez (*extra*), Fernando A. Rivero, Ismael Rodríguez; Carlos Bocanegra, Parkey Hussian Cube Bonifant.

Duración: 81 min

Distinto amanecer

Producción (1943)

Producción: Emilio Gómez Muriel; **jefe de producción:** Armando Espinosa **Guión:** Julio Bracho, con algunas ideas tomadas de "La vida conyugal" de Max Aub; colaborador en los diálogos: Xavier Villaurrutia

Producciones: Films Mundales

Género: Drama urbano

Sonido: Monoaural

Dirección: Julio Bracho

Asistente de Dirección: Felipe Palomino; anotadora: Matilde Landeta

Fotografía: Gabriel Figueroa; operador de cámara: Domingo Carrillo

Escenografía: Jorge Fernández

Maquillaje: Irene Iglesias **Edición:** Gloria Schoemann

Sonido: Howard Randall

Música: Raúl Lavista (con el "Claro de luna" de Beethoven); arreglos musicales: Manuel Esperón; canciones: Agustín Lara ("Cada noche un amor"), Antonio Fernández ("La negra Leonor"), Abelardo Valdés ("Almendra") y otros.

Intérpretes: Andrea Palma (*Julieta*), Pedro Armendáriz (*Octavio*); Alberto Galán (*Ignacio Elizalde*), Narciso Busquets (*Juanito*); Beatriz Ramos (*amante de Ignacio*), Paco Fuentes (*Memo*); Octavio Martínez (*Jorge Ruiz*), Felipe Montoya (*don Santos*); Enrique Uthoff (*Vidal*), Maruja Grifell (*esposa de Ruiz*); Manuel Arvide (*pistolero*), Lucila Bowling (*Gloria la cabaretera*); Manuel Dondé (*pistolero*), Manuel Roche (*extra*); Guillermo Zetina (*extra*), David Valle González (*extra*); Ana María

González (*atracción musical*); Kiko Mendive (*atracción musical*), Yolanda de la Cruz (*atracción musical*).

Duración: 108 min

Humo en los ojos

Producción (1946)

Producciones Rosas Priego, Alberto Gout

Jefe de producción: José Luis Busto.

Dirección: Alberto Gout; asistente: Manuel Muñoz

Argumento y Adaptación: Alberto Gout

Fotografía: Ezequiel Carrasco

Música: Agustín Lara, canciones, Agustín Lara "Humo en los ojos", Palmera y Veracruz, Juan Bruno Terraza "Rumbantela", Rafael Hernández "canta canta", José Quiñónez "Columpio del amor", Rafael Zuarzo "Esto es lo último", Alberto Rivera "Elube Changó" y Luis Martínez Serrano "Esto sí que no"

Sonido: Eduardo Fernández

Escenografía: Javier Torres Torija; maquillaje: Felisa ladrón de Guevara

Edición: Alfredo Rosas Priego

Intérpretes: David Silva (*Carlos Gómez*), María Luisa Zea (*Sofía*); Mercedes Barba (*María Ester*), Rubén Rojo (*Juan Manuel*); Fernando Soto "Mantequilla" (*Chon*), Carlos Martínez Baena (*Samuel*); Kika Meyer, Leopoldo Francés; Toña la Negra (*Toña*)

Duración: 77 min

Cortesana

Producción (1947)

Producciones Rosas Priego; Rodolfo Rosas Priego

Jefe de producción: Fidel Pizarro

Dirección: Alberto Gout

Asistente: Américo Fernández

Argumento: Alberto Gout; adaptación Alberto Gout, Sebastián Gabriel Rovira y Antonio Monsell

Fotografía: Alex Phillips

Música y canciones: Agustín Lara

Sonido: Francisco Alcayde

Escenografía: Carlos Toussaint, maquillaje: Sara Mateos

Edición: Alfredo Rosas Priego

Intérpretes: Meche Barba (*Margarita*), Gustavo Rojo (*Luis*); Rubén Rojo, Crox Alvarado (*Eduardo*); Toña la Negra (*Toña*), Daniel Herrera (*El Chino*); Blanca Estela Pavón (*Josefina*), Arturo Soto Rangel (*Don Julio*), Pepita Morillo (*Lupe*); María Luisa Velásquez.

Duración: 91 min

Aventurera

Producción (1949)

Producciones Calderón

Género: Melodrama de cabaret

Sonido: Monoaural

Dirección: Alberto Gout

Asistente de Dirección: Manuel Muñoz

Producción: Pedro A. Calderón y Guillermo Calderón

Gulón: Álvaro Custodio

Adaptación: Álvaro Custodio y Carlos Sampelayo

Fotografía: Alex Phillips

Operador de Cámara: Rosalío Solano

Escenografía: Manuel Fontanals

Vestuario: José Díaz "Pepito"

Maquillaje: Ana Guerrero

Edición: Alfredo Rosas Priego

Sonido: Javier Mateos

Música: Antonio Díaz Conde; arreglos musicales: Antonio Díaz Conde y Dámaso Pérez Prado; canciones de Agustín Lara ("Aventurera") y Alberto Domínguez

Coreografía: Julien de Mericque

Reparto: Ninón Sevilla (*Elena Tejero*), Tito Junco (*Lucio Sáenz el guapo*); Andrea Palma (*Rosaura*), Rubén Rojo (*Mario*); Miguel Inclán (*El Rengo*), Jorge Mondragón (*Facundo Rodríguez*); Maruja Grifell (*Consuelo madre de Elena*); Luis López Somoza (*Ricardo*), María Gentil Arcos (*Petra*); Miguel Manzano, Armando Osorio; Arturo Soto Ureña, José Ruiz Vélez; Pedro Vargas, Ana María González; Los Ángeles del Infierno, Trio Los Panchos; Ray Montoya y su orquesta

Duración: 101 min

Víctimas del pecado

Producción (1950)

Producciones Calderón

Género: Melodrama de cabaret

Sonido: Monoaural

Dirección: Emilio Fernández

Asistente de Dirección: Alfonso Corona Blake

Producción: Pedro A. Calderón

Gulón: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno

Fotografía: Gabriel Figueroa; operador de cámara: Daniel López

Escenografía: Manuel Fontanals

Maquillaje: Ana Guerrero

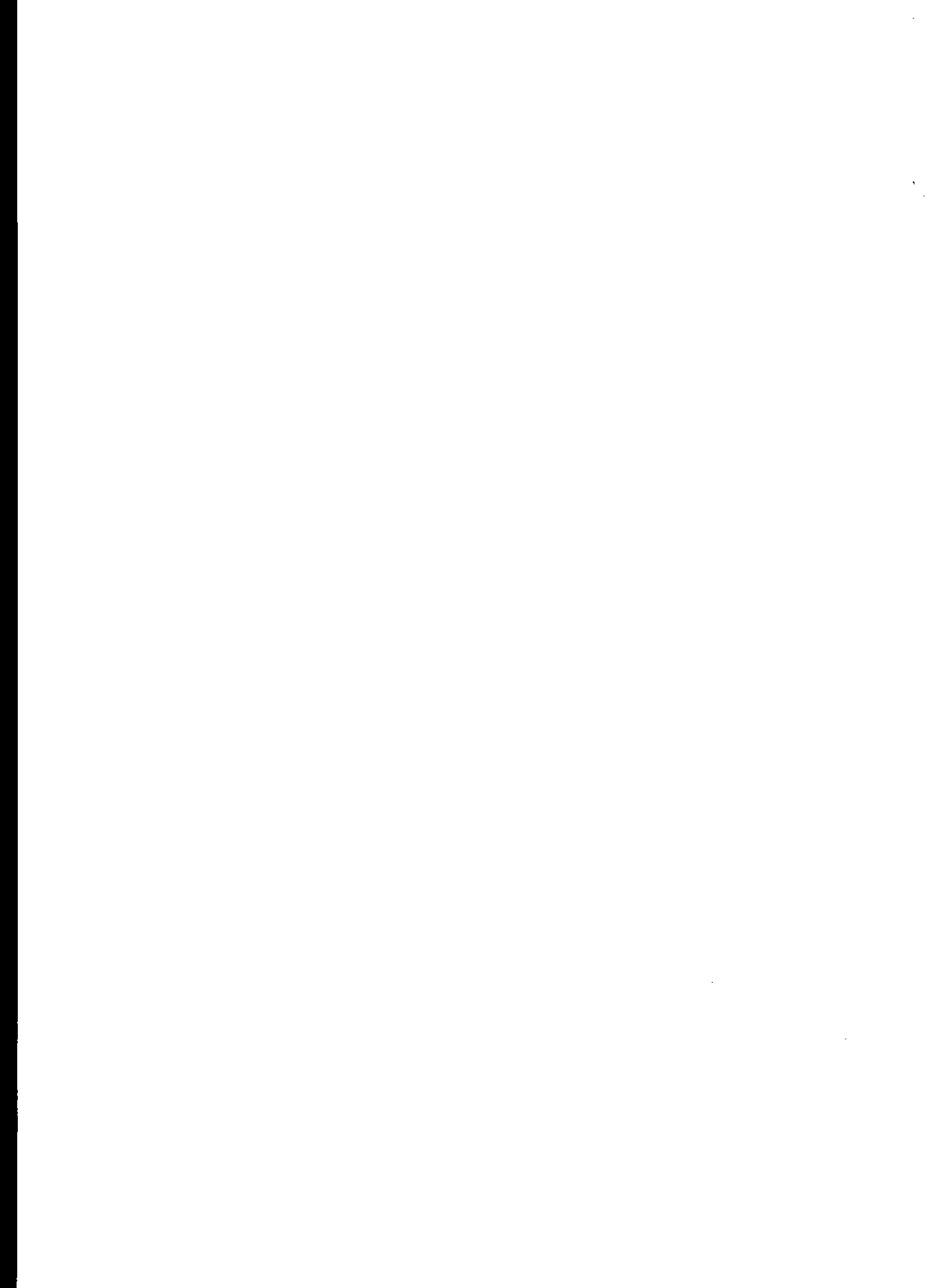
Edición: Gloria Schoemann

Sonido: Enrique Rodríguez **Música:** Antonio Díaz Conde

Música: "Pecadora" de Agustín Lara, "La Cocaleca", "Chagoo", "Ay José", "El trenecito", "La diana", guajira "Váyase al monte" interpretadas por la Orquesta de Dámaso Pérez Prado

Reparto: Ninón Sevilla (*Violeta*), Tito Junco (*Santiago*); Rodolfo Acosta (*Rodolfo*), Ismael Pérez "Poncianito" (*Juanito*); Rita Montaner (*Rita*), Margarita Ceballos (*Rosa*); Francisco Reiguer (*don Gonzalo*); Arturo Soto Rangel (*director del penal*), Lupe Carriles, Jorge Treviño, Gloria Mestre; Carlos Riquelme, Pedro Vargas; Toña la Negra, Los Ángeles del Infierno; Estela Matute, Enriqueta Reza; Ángela Rodríguez, Aurora Ruiz; Hilda Vera, Acela Vidaurri; Elena Luquin, Chimi Monterrey; Orquesta Aragón.

Duración: 85 min



HEMEROGRAFÍA

AVIÑA, Rafael. "El guión de Lara". Reforma-gente. México 12 de mayo de 2000.

CALDERÓN Gómez, Judith. "Agustín Lara: una existencia marcada por el amor de una mujer".

La Jornada-cultura. México 6 de noviembre de 2000.

ELIZONDO, Salvador. Revista *Nuevo Cine*. "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano". Núm 1, abril 1961.

LÓPEZ Aranda, Susana. El tema de Lara (Agustín claro). Revista *Cine Vol*, 2. Núm 21, diciembre de 1979.

MORENO Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. "La época del músico poeta: Agustín Lara y sus intérpretes". Promexa-México 1979.

KEIMAN, Nelson. "Agustín Lara, mito romántico que crece con el tiempo". *Excelsior-espectáculos*. México 9 de marzo de 2000.

Revista de actualización técnica y académica del CUEC. Estudios Cinematográficos.

"La música para cine". Año 4, Núm, 12, abril-junio, 1989.

Revista de actualización técnica y académica del CUEC. Estudios Cinematográficos. "Arte y diseños cinemáticos". Año 5, núm, 16, mayo-julio, 1999.

Revista *SOMOS*. "Las rumberas". México 1999.

DOCUMENTOS

Austín, Tomás. "Hacia nuevas formas del pensar en la comunicación". www.es.geocities.com

Cravito, Arturo. "De la Ficha al Table dance". www.vozpublica.com

Gómez Tarín, Fco. Javier. "Prioridad hermenéutica en la incorporación a la enseñanza del cine y los medios audiovisuales". www.terra.es

L. Moreno, Julio. "Cine y teatro: discusión de un problema". www.mil.cas.buffalo.edu

La esencia del cine: "Teoría de las estructuras". www.quadernsdigitals.net

Monsiváis, Carlos. "Público, privado y sexualidad". www.laneta.apc.org

Molledo Perfetti, Andrés. "Cine y sexualidad". www.sexovida.com

Ruiz Rubio, Federico. "Cine y enseñanza". www.quadernsdigitals.net

Méndez Alfredo y Medina Rosa. "Cine, historia y medicina". www.dsp.umh.es

Alba Salguero, Vanesa et al. "Imagen y comunicación". www.seneca.dab.es

BIBLIOGRAFÍA

Aumont, Jaques. *La imagen*. Paidós Comunicación. España. 1992.

Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. Posada. México. 1968.

Ayala Blanco, Jorge / Amador Marla Luisa. *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*. UNAM. México, 1982.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. FCE. México, 1957.

Breton-Carvajal, Julianne et al. *Horizontes del segundo siglo*. UdeG-IMCINE. México 1998.

Careaga, Gabriel. *Estrellas del cine. Los mitos del siglo XX*. Océano. México, 1984.

Careaga, Gabriel. *Mitos y Fantasías de la clase media en México*. Cal y arena. México. 1991.

Castillo Zapata, Rafael. *La fenomenología del bolero*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. México, 1990.

Ciuk, Perla. *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*. CONACULTA / Cineteca. México, 2000.

Dallal, Alberto. *El dancing mexicano*. UNAM-Estéticas. México, 2000.

de Certau, Michel. *La invención de lo cotidiano 1 y 2*. Universidad Iberoamericana. México, 1999.

De los Reyes, Aurelio et al. *80 años de cine en México*. UNAM. México 1980.

De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano 1896-1947*. Trillas. México, 1987.

De la Vega Alfaro, Eduardo. *Alberto Gout (1907-1966)*. Serie 3 monografías. Cineteca Nacional. México, 1988.

Dueñas, Pablo. *Las divas en el Teatro de Revista Mexicano*. Culturas Populares. México, 1994.

Fofi, Goffredo. *La cultura del 900*. Siglo XXI. México, 1985.

Gaudreault, André et Jost, Francois. *El relato cinematográfico*. Paidós Comunicación. España, 1995.

Galindo, Alejandro. *El cine, genocidio espiritual*. Nuestro Tiempo. México, 1971.

García Tsao, Leonardo. *Cómo acercarse al cine*. CNCA. México, 1989.

García Riera, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. IMCINE. México, 1998.

González Rodríguez, Sergio. *Los bajos fondos*. Cal y arena. México, 1989.

- Gubern, Román. *La mirada opulenta. Exploración de la Iconosfera contemporánea*. GG Mass Media. España, 1987.
- Hollowell, John. *Realidad y Ficción. El nuevo periodismo y la novela de no ficción*. Nomea Editores. México 1979.
- Liberman, Arnoldo. *De la música el amor y el inconsciente*. Gedisa. España, 1993.
- McLuhan, Marshall. *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. Diana. México, 1969.
- McQuail, Denis. *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Paidós Comunicación. España, 1993.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama. España, 2000.
- Monsiváis, Carlos / Bonfil, Carlos. *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. El Milagro. México, 1994.
- Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. Alianza Editorial Mexicana. México, 1979.
- Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*. INHA-CNCA. México, 1994.
- Novo, Salvador. *Las locas, el sexo, los burdeles (y otros ensayos)*. Novaro. México, 1972.
- Pacheco, Cristina. *Los dueños de la noche*. Planeta. México, 1990.
- Ramírez, Juan Antonio. *La arquitectura en el cine, Hollywood, la edad de Oro*. Alianza Forma. España, 1995.
- Ramo, Luciano. *Historia de las variedades*. UTHEA. Núm 57. México, 1961.
- Ramón, David. *Sensualidad. Las películas de Ninón Sevilla*. UNAM. México, 1989.
- Ruvalcaba, Eusebio. *Músico de cortesanas*. Planeta Mexicana. México, 1993.
- Reyes Nevares, Beatriz. *Trece directores del cine mexicano*. SEP. México, 1974.
- Ruiz Rueda, Javier. *Vida y Pasiones*. Editorial Novaro. México, 1976.
- Sadoul, George. *El cine*. FCE Breviarios. México, 1950.
- Shohat, Ella/ Stam, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Paidós Comunicación. España, 1994.

Talbo I, Paco. *La música de Agustín Lara en el cine*. Filmoteca UNAM. México, 1984.

Thomasseau, Jean-Marie. *El Melodrama*. FCE. México, 1984.

Tuñón, Julia. *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. IMCINE. México, 2000.

Kay, June. *Las Siete Vidas de Agustín Lara*. Brooklyn New York, 1961.