



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

COREOGRAFÍAS DE LA MIRADA.
LA DANZA EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE
EMILIO *INDIO* FERNANDEZ Y GABRIEL FIGUEROA

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ERICK GARCÍA SÁNCHEZ

TUTOR PRINCIPAL
DR. JUAN GABRIEL SOLÍS ORTEGA
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE, UNAM

TUTORES
DR. MARIO ANTONIO BARRO HERNÁNDEZ
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, UNAM

DR. ALEJANDRO PELAYO RANGEL
CINETECA NACIONAL, MÉXICO

CIUDAD DE MEXICO, FEBRERO, 2021.



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.

ERICK GARCÍA SÁNCHEZ



COREOGRAFÍAS *de la mirada*

La danza en la obra cinematográfica de
Emilio *Indio* Fernández y Gabriel Figueroa

Ensayo académico para optar por el grado de
Maestro en Historia del Arte

Abre las hojas del viento, mi vida.
Ponle una montura al río,
cabalga y si te da frío te arropas
con la piel de las estrellas,
de almohada la luna llena, mi vida
y de sueño el amor mío.

Juan Luis Guerra.

Nada se te priva, nada te sobra, todo te llegará en la única medida,
la luz, el aire, mis pensamientos,
aunque estarás tan ocupada entendiendo tu mundo nuevo,
que será el mundo de siempre en tu cuerpo nuevo.

Luis Pescetti

Con todo mi amor, a mi madre
Angélica del Carmen Sánchez Atala
(1967-2021)

In memoriam

Agradecimientos

Al igual que nuestra danza, plagada de influencias y modelos que le dan forma y sentido, la escritura recalca la multiplicidad de presencias que inspiran y emocionan. Este trabajo, que pretende latir con la misma intensidad del baile, es resultado de la colaboración generosa de muchas personas e instituciones a quienes debo los aciertos en las páginas sucesivas.

Agradezco el apoyo institucional del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología al incluirme en el programa de becas para estudios de posgrado; y a mi alma mater, la UNAM, el generoso abrazo que extiende para darme una formación orientada a la excelencia.

Al posgrado en Historia del Arte y a quienes contribuyen a su funcionamiento, especialmente a mis profesoras y profesores cuya solvencia académica y espíritu crítico es ejemplo contundente de convicción y porfía.

Agradezco enormemente al Dr. Juan Gabriel Solís Ortega, mi asesor, por permitirme explorar preguntas desde mis inquietudes e intereses con libertad y creatividad, siempre en el marco de un acompañamiento preciso y certero. Por su apoyo y empatía en los momentos complicados.

Gracias a mi comité tutorial. Al Dr. Mario Barro por confiar en mi trabajo, motivándome con su ejemplo académico de excelencia y profesionalismo. Al Dr. Alejandro Pelayo, por el gran apoyo y por sus aportaciones provechosas y puntuales.

Gracias infinitas a mis hermanos amados, Alan y Angélica, a mi abuelo Felipe y a mi padre. También a mi abuela Clementina, cuyos mimos y ternuras añoraré siempre.

A Víctor Serrano, mi cómplice y mi compañero. Gracias por ser sosiego y refugio en medio del vendaval.

Y a mi madre, cuya vida y presencia fue testimonio palmario de amor incondicional.

Un beso inmenso hasta el cielo, ma.



ÍNDICE

10 Introducción

18 *Pueblerina* (1948)

22 Del costumbrismo decimonónico a las glorias del cine nacional

29 El *fandango triste* en *Pueblerina* y la construcción visual de la danza

44 ¡Da la vuelta y vámonos!

46 *Salón México* (1948)

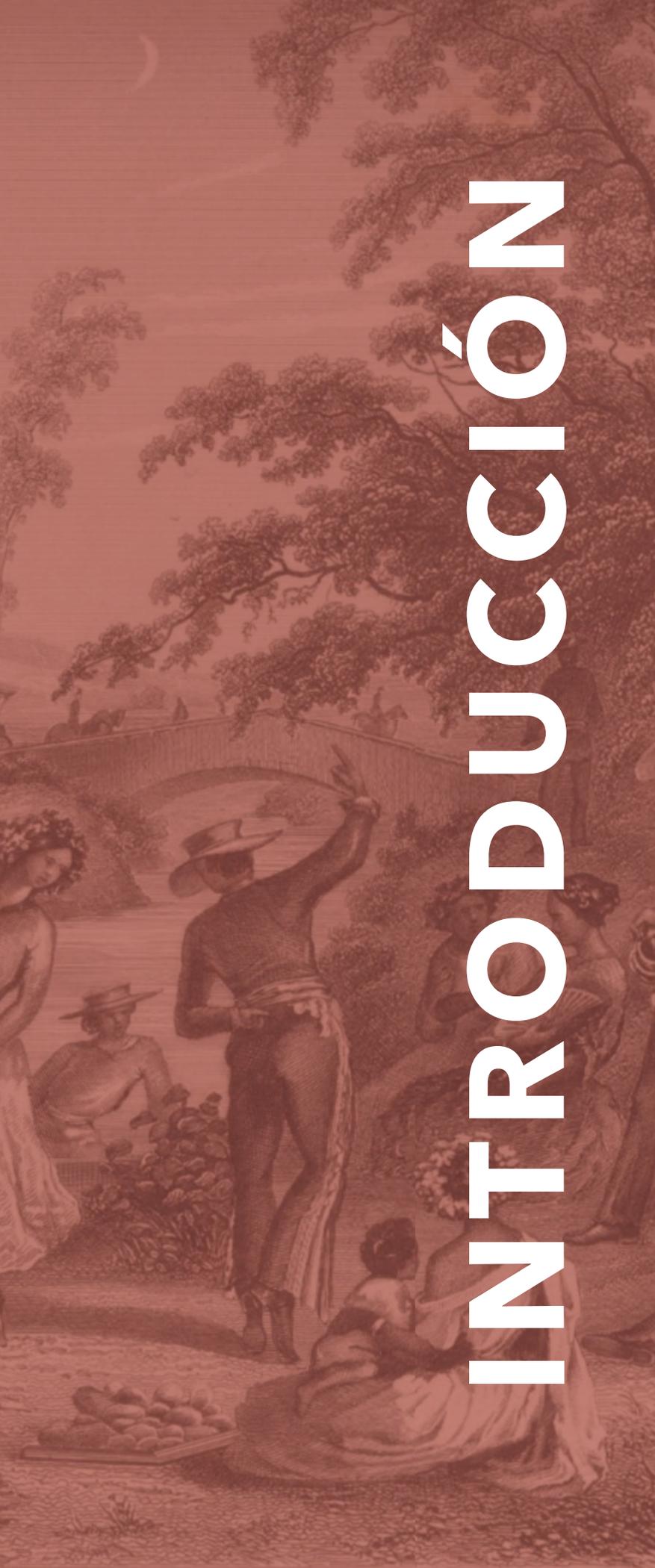
50 *Salón México*: Fiero despertar de la sensualidad y el crimen

60 El concurso de *danzón* en *Salón México*: Memoria visual de la danza popular

68 Muévete bien, ya Dios dirá

74 Conclusiones

80 Anexos



INTRODUCCIÓN

El conjunto de la obra cinematográfica producto de la colaboración entre Gabriel Figueroa y Emilio *Indio* Fernández es quizá uno de los más abordados por estudios académicos y artísticos relativos a la historia del cine en México. En este sentido se han problematizado nociones como la identificación de un estilo cinematográfico particular, y se ha cuestionado la posibilidad de enmarcar dicha producción bajo conceptos como *nacionalismo cinematográfico*, *Época de Oro* y *fotografía mexicana*. Si bien la producción académica en torno a este corpus es prolífica¹, y hay una cantidad considerable de estudios que rastrean los antecedentes visuales y la deuda que Figueroa y Fernández mantienen con la pintura y la fotografía de los albores del siglo xx y con el cine hollywoodense de su tiempo, pocos estudios se han aproximado a su lectura desde las posibilidades de otras artes, especialmente desde la óptica de la danza.

¿Por qué volver a la producción de un director y un fotógrafo tan ampliamente abordados en los estudios sobre cine en México? Considero que mirar el trabajo de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa desde la perspectiva de la danza y la inclusión en su obra, abre la posibilidad de desarrollar un enfoque crítico sobre las imágenes, con la finalidad de comprender mejor los procesos que las produjeron, pero sobre todo para rastrear el impacto que aún tienen en la comprensión de la identidad nacional y su agencia en el arte.

Insistiendo en que el corpus cinematográfico de la mancuerna ha recibido atención en tanto producto visual, la incorporación de la danza y su tratamiento

1. Solo por mencionar algunos, encontramos los trabajos de Julia Tuñón (1988), (2003); Charles Ramírez Berg (2001), (2015); Ceri Higgins (2008), el catálogo de la exposición *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana* (1996); y el número 32 de la revista *Luna Córnea* (2008), dedicado al trabajo de Figueroa.

cinematográfico no ha sido abordado en toda su complejidad y riqueza, por lo que el presente trabajo plantea la necesidad de reflexionar sobre la forma en que la danza y el cine convergen como discursos estéticos y expresivos, así como las posibles maneras de “releer” la danza en el contexto de la obra de dicha mancuerna, dado que no se ha considerado su relevancia narrativa y su valor como manifestación estética de la época.

Para entender el contexto en el que inicia la colaboración de la mancuerna es necesario mencionar a Agustín J. Fink, figura definitiva para el cine mexicano que hacia 1941 representaba, como gerente, a un grupo de inversionistas interesados en la producción cinematográfica mediante la empresa Films Mundiales. Recordado como un hombre “refinado, inteligente, de buen gusto y con buen sentido”², fue el responsable de reunir en 1943 a un grupo de personajes interesados en hacer cine de calidad, rentable, pero sobre todo hacer un cine seriamente mexicano. Entre ellos destacaba la recién devuelta a México Dolores del Río, cuya carrera en Hollywood parecía haberse estancado y el actor Pedro Armendáriz.

Estrenada el 24 de abril de 1943 en el Palacio Chino, **Flor Silvestre** fue la primera cinta en la que Emilio *Indio* Fernández y Gabriel Figueroa compartieron los créditos, también perfiló el inicio del estilo que habría de definir el trabajo de la mancuerna, y en palabras del cinefotógrafo, fue la película que marcó su imagen de México³. Mauricio Magdaleno estuvo a cargo del guion, una adaptación de la novela *Sucedió Ayer* de Fernando Robles⁴.

Gabriel Figueroa desarrolló un estilo propio de fotografía cinematográfica que llamó *fotografía mexicana* el cual, en sus palabras, reunía influencias tanto de cineastas como Eisenstein, de la obra de los muralistas mexicanos, como de los grandes maestros de la pintura europea en lo relativo al valor de la luz, la confrontación figura-fondo, la perspectiva y las líneas de composición. Esta experimentación en la forma cinematográfica buscó, por una parte, la construcción de un lenguaje estético nacional, pero al mismo tiempo dio como resultado una vasta iconografía que aspiró a que el público se reconociera más allá de las hondas diferencias sociales, políticas y económicas que existían en México, al plasmar en la pantalla el ideal del país y sus pobladores, estableciendo también un diálogo muy claro con el arte visual mexicano y su movimiento nacionalista de la posrevolución⁵.

2. Alberto Isaac, *Testimonios del Cine Mexicano. Conversaciones con Gabriel Figueroa* (México: Universidad de Guadalajara, 1993), 28.

3. Gabriel Figueroa, *Memorias* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, DGE Ediciones, 2005), 49.

4. Nelson Carro, “Gabriel Figueroa y el Cine Mexicano”, en Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*, (México: MACG, 1996), 41.

5. Elías Levin Rojo, “Detener la imagen”, en Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo

Por su parte, el *Indio* tuvo su acercamiento al cine en la década de los treinta cuando participó como extra y bailarín en producciones hollywoodenses. Ya en México debutó como director en 1941 y, a partir de entonces, depuró un estilo en el que sus temas y sus obsesiones se hicieron patentes, y que alcanzó, a finales de los cuarenta, su nivel más acrisolado. El interés por la consolidación de la nación será un tópico fundamental en su obra, cuya visión claramente vasconcelista, orientó su cine a revelar la esencia y la grandeza de México, por lo que subrayó su función social y didáctica⁶. Este interés naturalmente armonizó con la búsqueda estilística de Figueroa, con quien desarrolló una colaboración fructífera y profusa materializada en veinticuatro películas a lo largo de trece años (de 1943 a 1956). Ambos, sensibles al poderoso alcance de los filmes, reconocieron las posibilidades estéticas de la danza en su búsqueda de un cine cuyos elementos plásticos estuvieran ceñidos a un propósito ideológico mayor.

Asimismo, resulta interesante el hecho de que estos realizadores recurrieran a la capacidad expresiva de la danza integrándola de manera consistente en sus producciones. La danza adquirió en su obra la calidad de soporte narrativo y estético para la construcción del imaginario visual de lo mexicano y al mismo tiempo, su representación en la pantalla se realizó bajo la particular noción plástica de la mancuerna.

Entonces es factible afirmar que la cinematografía, en tanto discurso artístico, puede constituirse como fuente de estudio de la danza, esclareciendo el imaginario que en torno a ella construyó una sociedad en un tiempo específico; pero también permite analizar cómo las representaciones cinematográficas impactaron en el quehacer de coreógrafos y bailarines. Esto es, cómo ambos discursos y expresiones estéticas se complementaron y enriquecieron. Por ello, el presente trabajo se propone examinar las características visuales y narrativas de la representación dancística en la obra cinematográfica de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, a partir de dos ejemplos paradigmáticos.

De esta manera, acercarse a la danza a través de la mirada de la cinematografía amplía el lenguaje y su comprensión estética al considerarla un proceso dinámico, un hecho cultural vivo que se transforma en el tiempo y que interactúa con otros ámbitos de la vida artística humana. Pero al mismo tiempo enriquece la lectura de la obra Fernández-Figueroa, al considerar un aspecto novedoso para comprender su configuración como expresión de gran alcance entre público nacional e internacional, y sus continuidades y rupturas como estilo plástico.

Gil, *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*, (México: MACG, 1996), 21.

6. Julia Tuñón, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, (México: Conaculta/IMCINE, 2003), 31.

La hipótesis de la que parte el presente estudio es que la inclusión de la danza en la obra cinematográfica de Emilio Indio Fernández y Gabriel Figueroa contribuyó a reforzar un discurso vinculado al nacionalismo así como su estilo plástico, mediante una elección visual consistente que subraya la danza a través de una solución cinematográfica en la que la cámara dialoga con la coreografía y que conforma un continuo en su obra, tanto en términos plásticos como narrativos.

Para alcanzar este propósito me he concentrado en dos producciones cinematográficas y concretamente en un par de secuencias que constituyen la plataforma para reflexionar sobre las gramáticas visuales alrededor de la danza. La primera, a la que denominé el *fandango triste*, forma parte de la película **Pueblerina** (1948), quizá aquella donde Fernández y Figueroa lograron la representación más depurada de su etéreo campo mexicano. Frente a ésta, recurrí a la secuencia del *concurso de danzón* en *Salón México* (1948), en la que la mancuerna hizo un paréntesis en sus bucólicas exploraciones para acercarse al ambiente áspero de la urbe. Con esta selección lo que se busca es, en primer lugar, subrayar los contrastes en la aproximación visual a la danza que realizaron en dos escenarios dispares: el campo y la ciudad; la cercanía temporal entre ambas cintas fue un criterio inmejorable para incluirlas y establecer diálogos entre la visión de la danza tradicional y la danza urbana popular al final de los cuarenta.

En segundo lugar, se debe mencionar que las secuencias elegidas no son las únicas inclusiones de danza en las cintas. Por ejemplo en **Pueblerina**, la feria anual es el marco perfecto para presentar un zapateado jarocho que reúne al pueblo alrededor de los bailarines y del ensamble musical, mientras que en **Salón México** las *mulatas de fuego* hacen las delicias de los concurrentes con sus frenéticos bailes acompañados de tambores y trompetas. Si bien estas *otras* secuencias dancísticas no carecen de belleza y son susceptibles de analizarse siguiendo los parámetros propuestos aquí, elegí el *fandango triste* y el *concurso de danzón* teniendo en cuenta el importante peso narrativo que presentan en las cintas. Ambas coreografías, a diferencia de los breves ejemplos mencionados arriba, son ejecutadas por los protagonistas y su ausencia detentaría contra el flujo narrativo que persigue el relato fílmico. Es decir, la cinta no podría entenderse en su complejidad sin la presencia de dichas representaciones dancísticas.

En términos metodológicos el desarrollo de la investigación se estructuró a lo largo de tres momentos. En el primero, se realizó una búsqueda bibliográfica que permitió entender las condiciones generales en las que se filmaron las cintas, así como los temas, problemas y enfoques vinculados a la producción de la mancuerna y su relevancia en la llamada Época de Oro del cine mexicano, también se indagó su contexto de producción y su recibimiento desde una perspectiva historiográfica. En un segundo momento se realizó un análisis que pretendió no

solo diseccionar cuidadosamente los planos cinematográficos que componen las secuencias, sino incorporar un análisis coreográfico y musical que permitió hilvanar un diálogo entre lo visual y lo dancístico (incluido en los anexos). Para concluir, en el tercer momento la información generada se puso en diálogo con los antecedentes visuales, musicales y dancísticos que junto con la consulta de fuentes primarias permitió establecer líneas de análisis para determinar la forma en que la danza fue representada en la obra de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa.

Si bien el presente estudio subraya la colaboración de la mancuerna en tanto producto artístico y en sus cualidades plásticas, su producción cinematográfica no puede entenderse al margen de las condiciones económicas y sociales en que ocurrió. Cuando en 1942 Manuel Ávila Camacho declaró la guerra a las potencias del eje, la industria del cine mexicano no era la única ni la más importante: España y Argentina poseían ya un lugar dentro del cine de habla hispana; Hollywood y el gobierno norteamericano consideraron pertinente definir una estrategia para evitar la desatención a la producción fílmica, pero España se encontraba en un proceso de reconstrucción luego de la Guerra Civil, y Argentina había mantenido una postura neutral durante el conflicto mundial, con una clara simpatía hacia las potencias del eje, por lo que México se consideró la mejor opción dada su cercanía y su afinidad política. Esto repercutió en un importante impulso para el cine nacional en lo relativo a la obtención de maquinaria e implementos, ayuda financiera para la producción de películas, la cooperación personal de expertos norteamericanos y la distribución mundial de cintas mexicanas⁷.

Aunado a esto, la presencia del Estado en la industria del cine había sido característica desde sus orígenes y durante los cuarenta no fue la excepción. Con la política de unidad nacional, de sustitución de importaciones y la preponderancia del Estado en la economía nacional se consideró al cine como una industria no solo con posibilidades de prosperar, sino también relevante en la construcción de la identidad nacional, el sentido de unidad y la noción de modernidad e industrialización.

Lo anterior contribuyó a consolidar tanto un sistema de financiamiento como una serie de legislaciones encaminadas al apoyo y regulación de la producción, distribución y consumo, de entre las que destacan la ratificación, en 1941, de las disposiciones cardenistas relativas a la censura, la fundación en 1946 de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, la formación del Banco Nacional Cinematográfico en 1947 y la promulgación de la Ley de la Industria Cinematográfica y su respectivo reglamento en 1949⁸. Todo lo ante-

7. Carlos García Benitez, "La confección del imaginario nacionalista mexicano a través del cine. La producción fílmica de México durante la década de 1940", (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 97.

8. Francisco Peredo Castro, "El cine y el Estado mexicano. Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la segunda guerra mundial y la posguerra (1940-1952)",

rior generó el ambiente propicio para que la industria del cine prosperara en México, de tal manera que en la década de 1940 llegó a ser una de las cinco más importantes del país⁹.

Entonces, cuando Fernández y Figueroa iniciaron su colaboración, el cine mexicano contaba con una base financiera e industrial que junto a un sistema de estrellas ávidamente seguido por la audiencia, permitió la exploración artística y el desarrollo de un proyecto cinematográfico que respondía a las inquietudes de sus autores pero también a los intereses comerciales e ideológicos que se entretreían en torno al cine. En dicho proyecto resultaba lógica la presencia de la música y la danza, pues desde los años treinta los géneros definitorios del cine nacional -como la comedia ranchera- habían encontrado en bailes y serenatas un recurso inmejorable para fortalecer, tanto en lo comercial como en lo artístico los filmes¹⁰. Con el salto que supuso la proyección internacional, la idea de fiesta mexicana con números musicales bailados se volvió recurrente.

Si se tiene en cuenta que, a la postre, la obra Fernández-Figueroa se convirtió en el rostro del cine mexicano dado el importante interés internacional que suscitó¹¹, es sensato considerar a la danza y la música dentro del horizonte fílmico de la mancuerna. Lo que resulta interesante es comprender cómo en ese contexto atravesado por variables industriales, comerciales, políticas e ideológicas nuestros autores incorporaron la danza no como una añadidura, sino como un elemento sustancial en su obra y generaron espléndidas formas para representarla.

De esta manera el presente documento se organiza alrededor de la exploración aguda, primero del *fandango triste de Pueblerina* y luego del *concurso de danzón de Salón México*, para esbozar la forma en la que Emilio Indio Fernández y Gabriel Figueroa miraron y representaron la danza. Ambas cintas dan cuenta de un cine sofisticado y complejo, coherente en términos narrativos, temáticos y estilísticos, y que incorpora numerosas influencias ideológicas y artísticas.

Aún cuando la mancuerna Fernández-Figueroa se nutrió de muy diversas fuentes, éstas se adaptaron a su ideal de crear un cine puramente mexicano, lo que permitió que alcanzaran un carácter nacionalista que a su vez logró una conexión muy sólida con su público. En este sentido, resulta oportuno mencionar el impor-

en Cuauhtémoc Cardona Álvarez y Carlos Luis Sánchez y Sánchez (coords.), *El Estado y la imagen en movimiento: reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, (México: Instituto Mexicano de Cinematografía- Conaculta, 2012), 87.

9. Federico Dávalos Orozco, "El cine mexicano: industria cultural del siglo xx" tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), 61

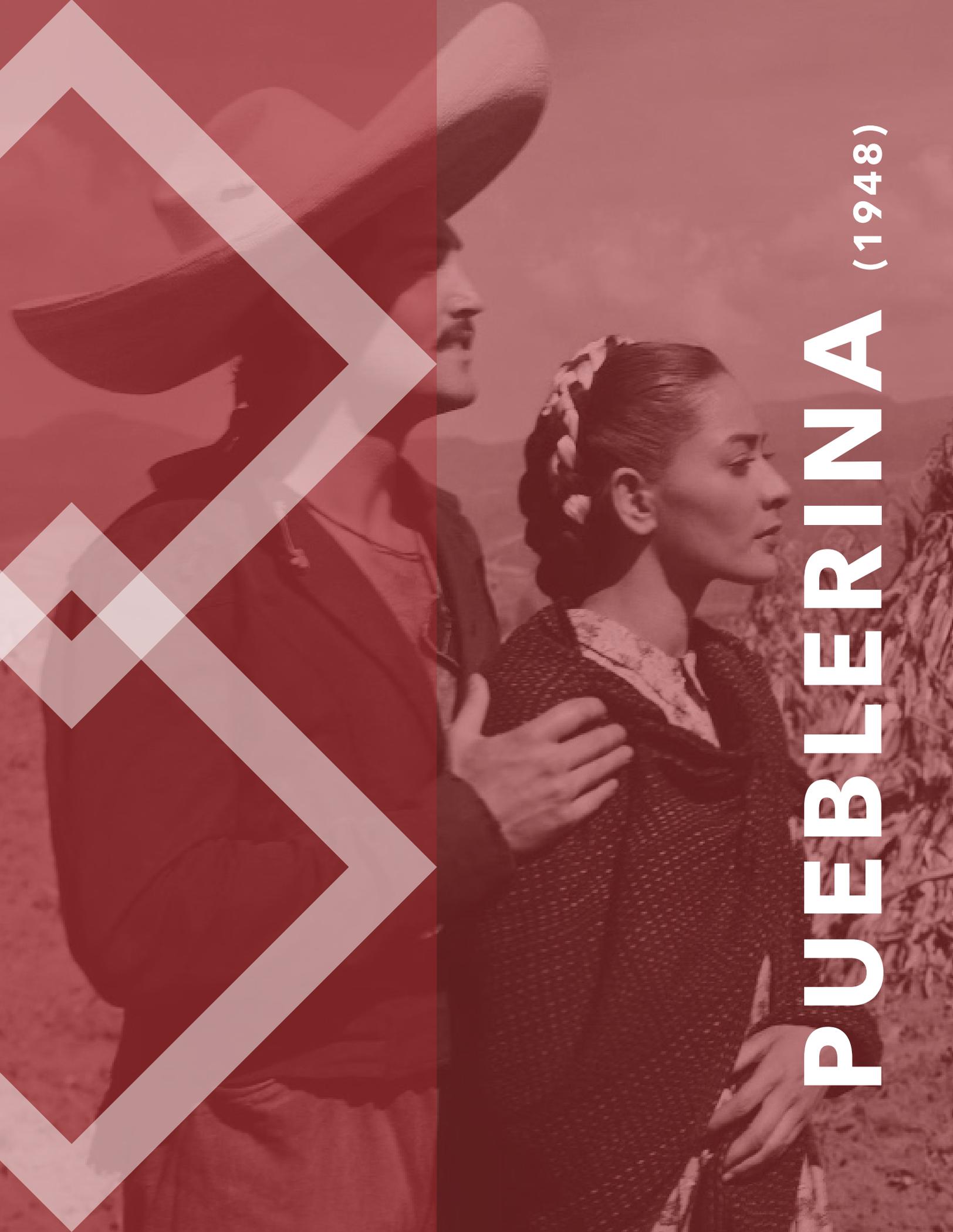
10. Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1985-1940)*, (México: Miguel Ángel Porrúa, 2011), 201.

11. Emilio García Riera, "Cuando el cine mexicano se hizo industria", *Revista de la Universidad de México* 10, (1972): 13.

tante diálogo que el cine de Emilio *Indio* Fernández y Gabriel Figueroa logró con la audiencia. Sus creaciones tienen una conciencia importante de las tradiciones artísticas mexicanas y buscaron sintetizarlas en la pantalla, pero no sacrificaron la cercanía con los espectadores, logrando que sus cintas fueran asequibles para el público mexicano y reconocidas por el público internacional. Se trata de un cine que pese al carácter comercial y de búsqueda del éxito en taquilla no dejó de lado su interés plástico, un profundo lirismo que tocó la experiencia de cientos de mexicanos y que aún hoy nos sigue emocionando, al evocar un México que no conocimos -y que en realidad nunca fue- pero que nos habría encantado.

Figueroa y Fernández lograron resolver muy dignamente las fuertes tensiones y contradicciones que enfrentaba el cine nacional de su época. Por un lado, la marcada presencia que la industria hollywoodense tenía en términos de estilo y narración, así como la presión de las casas productoras por crear un cine rentable; por otro, las aspiraciones plásticas y el deseo de crear un cine nacional. La obra de estos cineastas no se apartó de estas tensiones y en cambio logró un equilibrio entre ellas.

Las imágenes creadas en *Pueblerina* y *Salón México*, así como en muchas cintas compartidas por Fernández y Figueroa, forman parte del imaginario nacional y se han integrado cabalmente en la cultura popular. Su visión sobre México y sus pobladores ha configurado muchas ideas, valores y creencias que existen en torno a lo mexicano, incluyendo sus muy diversas y ricas formas de bailar. Se trata, pues, de un cine de gran trascendencia histórica, cultural y artística con repercusiones en muchos ámbitos de la vida nacional. Pocas expresiones artísticas han alcanzado ese carácter.



PUEBLERINA (1948)

Suave Patria: en tu tórrido festín
luces policromías de delfín,
y con tu pelo rubio se desposa
el alma, equilibrista chuparrosa,
y a tus dos trenzas de tabaco, sabe
ofrendar aguamiel toda mi briosa
raza de bailadores de jarabe.

Suave Patria
Ramón López Velarde, 1921

Paloma y Aurelio celebran orgullosos el rito festivo que les convierte en marido y mujer, en medio del dolor y el asombro ante la confirmación definitiva de que el pueblo les ha rechazado. A través de un baile, al mismo tiempo vivaz y congojado, confirman su amor y hacen frente a la comunidad que les niega cualquier simpatía. La danza es el medio para hacer saber al pueblo que se encuentran de fiesta, pero también para resaltar que, a pesar de las villanías y las infamias, se han logrado sobreponer, haciendo que el amor triunfe y anclando el sentido poético a un mexicanismo vinculado con la fuerza, la dignidad y el amor a una tierra bondadosa.

Considerada unánimemente como una de las mejores cintas de la cinematografía nacional y catalogada por la crítica como la mejor en la trayectoria de Emilio *Indio* Fernández¹², *Pueblerina* (1948) se distingue por la belleza aterciopelada y sencilla de su historia. En ella se narra el regreso de Aurelio al pueblo que abandonó por vengar el agravio contra su novia, la hermosa Paloma, que desde entonces vive aislada con el hijo nacido del ultraje. Cuando Aurelio por fin logra acercarse a ella y convencerla para casarse, se enfrentan a la indiferencia del pueblo y la maldad de los caciques, que desean a toda costa que el héroe abandone derrotado el pueblo.

Con la tierra como única aliada, Aurelio, Paloma y el pequeño Felipe preparan la boda. Adornan el humilde solar, disponen una pródiga olla con mole y colocan una tarima en el patio donde los concurrentes harán las delicias del baile. Pero ante la amenaza de los amos, nadie acude a la celebración. Paloma y Aurelio han de bailar solos el son de *La paloma*¹³, interpretado por un modesto conjunto musical.

12. Charles Ramírez Berg, *The Classical Mexican Cinema. The poetics of the exceptional golden age films* (Austin: University of Texas Press, 2015), 93.

13. Aunque el son tradicionalmente es conocido también como son de “El palomo y la paloma” o “El Palomo”, se emplea aquí la nomenclatura señalada en los créditos de la cinta.



Figura 1
Miguel Covarrubias, *Cartel de la película Pueblerina*
(Emilio Fernández, 1948).
Colección Fundación Televisa.

Este *fandango triste* representa, sin duda, la escena dancística mas poderosa de la cinematografía nacional.

El día de la boda, Paloma luce un hermoso vestido que se antoja color rosa pálido, y que contrasta con el negro rotundo que porta en las escenas previas; las trenzas recogidas sobre la nuca enfatizan la hierática belleza y el enigma de su rostro (figura 1). Lleva sobre los brazos un rebozo con un largo rapacejo que servirá para emular, durante el baile, al ave en el cortejo. Calza unos zapatos negros. Por su parte, Aurelio luce un sobrio traje de caporal de media gala¹⁴, con una pachuqueña clara sin chaqueta, pantalón de aletilla, paliacate al cuello y botines de una pieza. Va con un sombrero liso de charro, tejido en una fina palma que parece ser paja de arroz y que enmarca el rostro del joven, agravado por las marcadas patillas y el bigote.

El baile transcurre en el jacal que la pareja ha dispuesto para celebrar su boda. En lontananza se ve el cielo nocturno y la pequeña casa frente a la que se encuentran sentados los músicos, un pequeño ensamble de cuerdas. Ante ellos la tarima está franqueada por tiras de papel y farolas, rodeada de largas mesas vacías dispuestas con loza de barro para recibir a numerosos comensales. La organización del espacio confiere protagonismo a los bailarines, quienes se convierten en el centro de atención. Asimismo, la preponderancia de largos y respetuosos planos generales permite

14. Octavio Chávez, *Charrería, arte y tradición*. (México: Fomento Cultural Banamex, 2008), 131, 234.

observar en su totalidad los cuerpos que danzan y subraya su importancia, además contrasta con la habitual predilección que Emilio *Indio* Fernández y Gabriel Figueroa tendrán por los primeros planos, convirtiendo este sobrecogedor baile en uno de los momentos más álgidos de su obra¹⁵.

Rodada entre el 25 de octubre y el 19 de noviembre de 1948, ***Pueblerina*** fue la película menos costosa en la obra de la mancuerna Fernández-Figueroa. A diferencia de las grandilocuentes figuras estelares acostumbradas por Fernández, las precariedades en el presupuesto pusieron el foco en Roberto Cañedo y Columba Domínguez, dos jóvenes actores de reparto. Aunado a esto, la ausencia de la habitual demagogia nacionalista del *Indio* y el depurado estilo visual logrado por Figueroa le dieron a la cinta una sensibilidad reconocida desde su estreno, el 6 de julio de 1949 en el Cine Alameda. Dicho reconocimiento se hizo extensivo en festivales internacionales de cine como el de Madrid, el de Cannes y el de Karlovy Mary en Checoslovaquia, y a la postre la convirtió en un referente imprescindible del cine mexicano. En *Cinema Reporter*, revista publicada en México entre 1932 y 1958¹⁶, la cinta es calificada como “un alarde artístico del cine mexicano”, una obra que en palabras de la crítica da cuenta de la madurez y la calidad del cine nacional:

Pero “***Pueblerina***” no es una película más del Indio; es inclusive, algo más que cine: es un poema de sencillez y plasticidad increíbles, es una obra de arte que satura de emoción y de belleza el espíritu del espectador mas rebelde.

La ya famosa “fórmula del éxito” integrada por Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, ha logrado esta vez un fruto óptimo; una película de antología que constituye la mas abrazadora prueba de la madurez del cine mexicano.¹⁷

Del mismo modo, críticos como José de la Colina¹⁸ han reconocido en ***Pueblerina*** la contundente belleza del fandango triste en el que Paloma y Aurelio interpretan bellamente el mencionado son jarocho. Resulta especialmente interesante la forma en que el discurso visual y la ejecución coreográfica dialogan para dar solidez a la narrativa en el contexto del nacionalismo cinematográfico, que encontró en la danza un medio para comunicar sus valores y posibilidades.

15. Alberto Elena y Marina Díaz López, *Tierra en trance: el cine latinoamericano en 100 películas*, (Madrid: Alianza Editorial, 1999), 94.

16. Ricardo Chica Geliz y Olga Yaneth Acuña Rodríguez, “Cinema Reporter y la reconfiguración de la cultura popular de Cartagena de Indias: 1936-1957: tensiones entre significados de la modernidad cultural y su relación con la formación de ciudadanía a través del cine mexicano en su época de oro”, *Revista Historia y Memoria*, núm. 3 (2011): 173 /esto en biblio: pp. 169-199

17. Dalia Íñiguez, “Pueblerina, un alarde artístico del cine mexicano. Un valor, una emoción artística y una gran calidad humana”, *Cinema Reporter* (1949): 14 /14-17 pp.

18. Emilio García Riera, *Emilio Fernández 1904-1986*, (México: Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional, 1987), 145.

Pero los antecedentes del tratamiento visual de la danza que Fernández y Figueroa realizan en *Pueblerina* no se circunscriben al arte nacionalista posrevolucionario, sino que podrían rastrearse en un proyecto iconográfico de mayor alcance.

Del costumbrismo decimonónico a las glorias del cine nacional

La consolidación de representaciones cinematográficas de lo mexicano fue un fenómeno complejo cuya historia se remonta a periodos y espacios anteriores a la aparición del cine nacional y puede rastrearse, incluso, en el temprano siglo XIX¹⁹. Con la consumación de la independencia llegó a México un heterogéneo grupo de extranjeros que visitaban el país con los más diversos intereses. Además de las condiciones sociales y políticas de México y el inminente atractivo de sus bellezas y recursos naturales, la afluencia de viajeros se vio reforzada por la aparición del vapor como fuente impulsora, el surgimiento del sentido de nacionalidad y los colonialismos, y particularmente por el advenimiento de la litografía, que incrementó el interés por conocer imágenes de tierras lejanas y exóticas²⁰.

Los llamados artistas viajeros fueron hombres y mujeres, frecuentemente de origen europeo, que desde la pintura, el dibujo, la literatura, la música e incluso la fotografía, enfocaron su producción creativa en los lugares que recorrieron, destacando su curiosidad por aspectos como el paisaje, la historia, los monumentos, el arte y la vida cotidiana de la población²¹.

Las diversiones y entretenimientos populares entre los que la música y el baile no dejaron de aparecer, despertaron el interés y la curiosidad de los artistas viajeros en México. Las representaciones dancísticas se convirtieron en espacios ideales para plasmar sus inquietudes: paisajes, costumbres, entornos y formas de vida. Entonces las escenas dancísticas, situadas en espacios abiertos o en pulquerías y solares, se integraron en una representación que las ubicó dentro de un entorno y en medio de prácticas sociales.

Lo anterior contribuyó a crear una idea de la danza como rasgo distintivo del incipiente carácter nacional, que tendría una repercusión importante en las representaciones visuales y literarias de México y su población. Por ejemplo en *Los mexicanos pintados por sí mismos*²², la china, considerada la auténtica representa-

19. Ricardo Pérez Montfort, "Nacionalismo y regionalismo en el cine Mexicano 1930-1960. Algunas reflexiones", *Revista chilena de antropología visual* 25, (2015): 20. /17-29 pp.

20. Miguel Ángel Castro, "Prólogo", en Castro, Miguel Ángel (coord.), *El viajero y la ciudad*, (México: IIB UNAM, 2017), 7-9.

21. Lydia Rodero Oliván, *Artistas viajeros europeos en el México del siglo XIX (1821-1846)*, (Trabajo de fin de grado, Universidad de Zaragoza, 2018), 7-12

22. José María Rivera (1854). "La china", en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Reproducción facsimilar de la edición de 1854. (México: Manuel Porrúa, 1974), 88-95.

ción de la mujer mexicana es además caracterizada por su condición de excelente bailadora (figura 2). En los fandangos, la ejecución de jarabes, palomos y agualulcos es el pretexto perfecto para realizar su juego de fascinación y seducción, que refleja claramente la tensión erótica depositada por los artistas en la figura de la mujer del pueblo, sexualizada y exótica²³.

La danza forma parte de los rasgos que caracterizan el espíritu mexicano y es, en esencia, una actividad colectiva que aparece en espacios de recreación y jolgorio; en ese sentido, diversas crónicas y registros visuales dan cuenta de la popularidad del jarabe como género dancístico- musical entre indígenas y mestizos, y como elemento afirmativo de las identidades criollas²⁴. En contraposición a las circunspectas cuadrillas, mazurcas y polkas acostumbradas en las tertulias burguesas, el jarabe es un baile de pareja suelta independiente, de carácter picaresco, tiempo vivo y movimientos airosos y ágiles; tiene dos rasgos imprescindibles en la ejecución dancística: el zapateado, y la idea de representar una escena de cortejo²⁵. Sin embargo, mas allá de los jarabes o sones

23. Angélica Velázquez Guadarrama, "La representación de la domesticidad burguesa: el caso de las hermanas Sanromán", en Acevedo, Esther (coord.), *Hacia otra del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)* (México: Conaculta, 2001), 122-145.

24. Ricardo Pérez Monfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, (México: CIESAS, 2007), 20.

25. Juan José Escorza, "Apuntamientos sobre el jarabe mexicano", *Heterofonía* 107, (1992):11-23.



Figura 2
Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo,
La china, 1854
Los mexicanos pintados por sí mismos.
México, M. Murguía



Figura 3

Jöhan Moritz Rugendas, *Baile en el canal de La Viga o Mestizos Bailando*, Grabado sobre papel, 24.2 x 51.7, Bibliotheca Næsbyensis

en tanto géneros bailables, las representaciones visuales enfatizarán su papel en el marco de otras prácticas sociales, como fiestas o paseos, en este sentido vale la pena hablar de la representación de fandangos²⁶.

En la mirada de los artistas viajeros se muestran momentos de solaz, en los que conviven diversos grupos sociales unidos alrededor de la actividad dancística y musical. Las representaciones realizadas por artistas extranjeros y luego por los nacionales permiten identificar elementos visuales que, puestos en diálogo con otras obras de la época y posteriores, delinean aspectos de un programa visual vinculado con la representación de los bailes y fandangos populares. Éste incluye la consideración del entorno como parte sustancial de la actividad dancística (figura 3), la ubicación del baile en medio prácticas sociales como celebraciones,

²⁶. El término fandango posee tres sentidos, el primero se refiere a un tipo de baile o género musical, el segundo remite a una fiesta que incluye necesariamente la música y la danza y finalmente, el que lo refiere como sinónimo de desorden, riña, alboroto o pelea. Al respecto podemos entender el fandango como una práctica social que se desarrolló a partir del siglo XVIII en la América hispana con el diálogo entre la música y danza europea, indígena y africana, y que en general es una fiesta en la que el baile y la música ocupan un papel central.

Ver: Rafael António Ruíz, "El fandango en América y España", en Sevilla Villalobos, Amparo (ed.) *El fandango y sus variantes. III Coloquio de Música de Guerrero* (México: INAH, 2013), 19-53.

matrimonios, funerales, juegos de azar, cabalgatas, carreras de caballos o peleas de gallos²⁷ (figura 4), la representación relativamente frecuente de alimentos y bebidas (figura 5), y la presencia de músicos y músicas que acompañan a los concurrentes (figura 6).

Con relación a la forma en la que son representadas las parejas que bailan, dicho programa visual casi siempre las colocará al centro del espacio pictórico en una composición que les confiere protagonismo; se representa únicamente a una pareja bailando, rodeada de espectadores y siguiendo las convenciones dancísticas de los sonecitos y jarabes de la tierra es decir, en una posición abierta (sin ningún contacto físico), en una postura que remite al zapateado y en actitud de cortejo. También es posible ver a las mujeres sosteniendo la falda y a los hombres llevar las manos (o alguna de ellas) por detrás de la espalda a la altura de la cintura. Con frecuencia los varones aparecen de espaldas y las bailadoras frente al espectador en un discurso que podría indicar la asociación de las mujeres de clases populares al erotismo, el galanteo y la seducción (figura 7).

Asimismo, es importante considerar que estas convenciones visuales no se limitaron a la producción artística del siglo XIX, pues es posible rastrearlas también en la fotografía y el cine por lo menos hasta la primera mitad del siglo XX (figura 8). Concretamente en el

27. Antonio García de León y Liza Rumazo, *Fandango, el ritual del mundo jarocho a través de los siglos* (México: Conaculta, 2006), 31.



Figura 4

Édouard Pingret, *El jarabe*, 1852, óleo sobre tela, colección particular.



C. Castro y J. Campillo del y lit.

México Librería de Desean editor, Portal del Calleso Viejo.

MEXICAN DRESSES.

TRAJES MEXICANOS.



Figura 5

Juan Campillo, *Trajes mexicanos. Un fandango*, 1855-1856 Estampa Museo Nacional de Arte, México

caso de la producción cinematográfica, podemos citar como ejemplo la *Danse Mexicaine*, primer testimonio fílmico de la danza mexicana, capturada por el francés Gabriel Veyre, en Jalisco, en 1896²⁸, donde es posible encontrar muchos de los elementos para la representación de los fandangos populares (figura 9).

Habría que señalar también filmes como *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), *La Zandunga* (Fernando de Fuentes, 1938), *Al son de la Marimba* (Juan Bustillo Oro, 1941) o *La perla* (Emilio Fernández, 1947), que en su representación de las fiestas y jarabes, recurren a convenciones claramente vinculadas con lo aquí señalado, como la presencia de músicos, la representación de alimentos y la inclusión de prácticas de recreación e interacción como parte de la actividad dancística (figuras 10 y 11). En ese sentido, es posible hablar del costumbrismo decimonónico como antecedente icónico en las representaciones cinematográficas de la danza. Con su ingreso en los medios de comunicación masiva, particularmente en el cine, este programa visual se convirtió en una referencia obligada para identificar el quehacer festivo del pueblo mexicano.

Emilio Fernández y Gabriel Figueroa no fueron ajenos a estas convenciones y en *Pueblerina*, recuperaron elementos visuales e ideológicos en torno a los fandangos y jarabes que adquirieron nuevos matices y posibilidades con la imagen

28. Aurelio de los Reyes, "Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard, representantes de los Lumièrre, en México." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 17, núm. 67, (1995), 131. /119-137 pp.



Figura 6
Manuel Serrano (atribuido), *El Jarabe*, c. 1849
óleo sobre tela, col. particular

en movimiento; a su vez, con el desarrollo de un programa de arte nacionalista impulsado por las autoridades culturales y por la élite ilustrada del país, la idea del charro y la china bailando calzó a la medida con la visión de nostalgia campirana claramente conservadora que pretendía establecer en la expresión dancística de sones y jarabes la conjunción de los valores específicos y propios del país²⁹.

29. Ricardo Pérez Montfort, "Nacionalismo y regionalismo en el cine Mexicano 1930-1960. Algunas reflexiones", 21.



Figura 7

Petros Pharamond Blanchard, *Fandango jarocho*, 1838, acuarela. Colección A. Cristóbal.

El fandango triste en Pueblerina y la construcción visual de la danza

La mancuerna que Gabriel Figueroa formó con Emilio Indio Fernández se mantuvo a lo largo de trece años -de 1943 a 1956, logrando veinticuatro producciones cinematográficas- y constituye además una de las colaboraciones más importantes en la historia del cine nacional, a partir de la cual se crearon imágenes cinematográficas que lograron la síntesis visual de procesos históricos y sociales muy complejos, con los que los espectadores se identificaron³⁰.

Es imposible negar la influencia transnacional en la obra de estos artistas, cuyas carreras y formaciones se vincularon profundamente con la industria cinematográfica hollywoodense, con la que vivieron una fuerte tensión que se manifestó en dos tendencias: reconocerla como un modelo de penetrante influencia, frente a la necesidad de independizarse estéticamente de ella para alcanzar una cinematografía esencialmente mexicana³¹. En ese sentido, autores como Ceri Higgins³² han cuestionado la posibilidad de hablar de un estilo plástico particular en la cinematografía de la mancuerna Fernández-Figueroa, señalando que su obra se ha tratado erróneamente de manera monolítica para enmarcarla en el contexto del nacionalismo artístico, ignorando a su vez la compleja y rica red de vínculos que sostuvo con la industria de Hollywood.

30. Álvaro Vázquez Mantecón, "Los tres grandes eran cuatro...", en Museo de Arte Carrillo Gil, *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*, (México: Consulta, 1996), 30

31. Ceri Higgins, "Transitando lo mexicano", *Gabriel Figueroa. Travesías de una mirada*, Luna Córnea 32, (2008): 94-99 /573 pp.

32. Ver: Ceri Higgins, *Gabriel Figueroa. Nuevas perspectivas* (México: Conaculta, 2008), 360 pp.

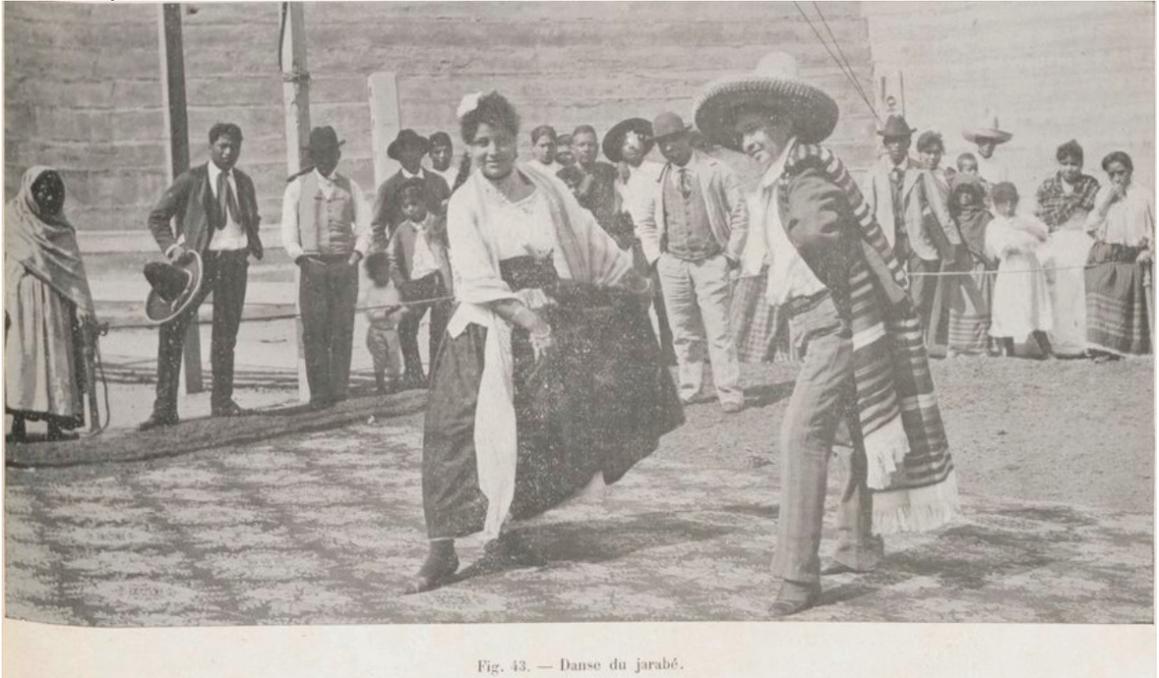


Figura 8

Autor desconocido, *Danse du jarabé*, 1910, Fotografía, *Notes sur les danses, la musique et les chants des Mexicains anciens et modernes...* / Auguste Génin.

Por otro lado, Charles Ramírez Berg³³ ha defendido la idea de una estética claramente definida en la obra de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, traducida en un desarrollo cinematográfico con una retórica visual nacionalista consistente en las producciones conjuntas. Actualmente, una visión más integradora ha reconocido que la noción de “equipo” es más productiva para tratar las películas dirigidas por Emilio Fernández en los cuarenta, pues reconoce la presencia de personajes como Mauricio Magdaleno (1906-1986) como guionista, y Gloria Schoemann (1910-2006) quien comúnmente fue editora de las cintas, así como el flujo estético proveniente de orígenes diversos, como el muralismo mexicano o el cine norteamericano y europeo; al mismo tiempo cuestiona los acercamientos “autoristas” que no permiten observar la multiplicidad de influencias en la obra de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, pero reconoce la posibilidad de esbozar líneas plásticas que definen el hacer del equipo³⁴.

Con relación las características que estilísticamente definen la obra Fernández-Figueroa, Ramírez Berg reconoce la presencia e importancia de la música y

33. Ver: Charles Ramírez Berg, “La invención de México: el estilo estético Emilio Fernández y Gabriel Figueroa”. En García, Gustavo y David R. Maciel. *El cine mexicano a través de la crítica*. (México: Conaculta/IMCINE/UNAM, 2001)

34. Claudia Arroyo Quiroz, “La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa en el imaginario nacionalista del equipo de Emilio Fernández”, *Gabriel Figueroa. Travesías de una mirada*, *Luna Córnea* 32, (2008): 181-186.

la danza. En este sentido, la inclusión de números bailados y de piezas musicales será común en la mayor parte de sus filmes, -salvo en las tragedias más sombrías como *María Candalaria* (1943) y *Río Escondido* (1947)- esto debido al interés que tanto el director como el cinematógrafo tenían por la música³⁵, como por reconocer en ella y en la danza la posibilidad de describir un rasgo propio del carácter nacional.

En la inclusión de la música y la danza en la obra de la mancuerna es posible notar los significados que les asignaron en los diversos filmes. En primer lugar, la danza aparece como motivo celebratorio de las comunidades marginales. Indígenas, afrodescendientes, cabareteras y parias aparecen en las cintas ejecutando diversidad de bailes en los que se retrata la complejidad de sus relaciones y las particularidades de sus rasgos (por ejemplo en *Víctimas del pecado*, 1950). En segundo lugar, los bailes son espacios sociales que permiten definir el carácter de los personajes; en algunos casos aquellos que no atienden las danzas u obstaculizan la realización de los bailes serán señalados como villanos (como en *La Perla*, 1947). Un tercer aspecto es el uso de la música y la danza como dispositivo narrativo; la danza será especialmente importante para precipitar circunstancias

35. Baste recordar el paso del *Indio* como bailarín en Hollywood y la también breve estancia de Figueroa como estudiante de violín en el Conservatorio Nacional de Música en la década de los veinte. Ver: Gabriel Figueroa, *Memorias*, (México: DGEI Equilibrista, 2005).



Figura 9
Gabriel Veyre, *Danse mexicaine*, 1896,
Videograma digital Colección Lumiere



Figura 10
Raúl Argumedo Sandoval, *Emilio Fernández y Olga Falcón bailando el jarabe tapatío en Allá en el Rancho Grande*, 1936, Fotografía, Colección Fundación Televisa

o establecer hechos dentro de la narrativa, mientras que las canciones funcionan como una pausa melodramática dentro de la diégesis de la cinta (*Bugambilia*, 1944). Finalmente, las piezas musicales suelen adquirir una función similar a la de un coro griego, ilustrando con sus letras los distintos momentos de la historia (como en *Enamorada*, 1946).³⁶

En el *fandango triste* de *Pueblerina* en el que Paloma y Aurelio bailan el son de *La paloma*, es posible notar la forma en la que la danza contribuyó a construir la narrativa y a transmitir una serie de valores relacionados con un México ideal, así como a reforzar un estilo plástico. El propio Figueroa entrevistado por Alberto Isaac, reconocía la función que dicha secuencia tenía en el marco de los ideales cinematográficos de Fernández:

Alberto Isaac: Yo creo que tienes razón. Uno de mis momentos favoritos entre todas las películas de ustedes es la escena de la fiesta de bodas en *Pueblerina*.

Gabriel Figueroa: ¡Ah sí!, cuando todos los invitados desairan a Cañedo y a Columba...

Alberto Isaac: Ése es un gran momento de cine. Y tanto la música de "El palomo y la paloma", que ambos bailan, como el "Tú solo tú", son el complemento perfecto.

Gabriel Figueroa: Hace rato hablábamos de la tendencia de Emilio al "mensaje", esa palabrita tan desprestigia ya. Pues bien, yo creo que Emilio era sincero. Soñaba con un México alfabetizado, con un México pegado a sus raíces, un México lopezvelardiano, "fiel a su espejo diario". A veces recargaba el tono al expresar sus ideas³⁷.

Entonces, la idea de los campesinos que bailan para sobreponerse con orgullo a su tragedia se entiende como una forma de subrayar el ideal de un México "fiel a su espejo diario" que Fernández depositó también en la danza. En este sentido, una observación del guion de la cinta permite notar que si bien la escena dancística se encuentra señalada como parte de la obra desde su concepción, las indicaciones respecto a la ejecución del baile son mínimas, es decir el desarrollo coreográfico se dio mayoritariamente durante la filmación, en locaciones:

Paloma bebe, en tanto la murga rompe a tocar "La paloma"
(Aquella de nuestro último folklore: "Si la paloma tuviera...")

36. Charles Ramírez Berg, *The Classical Mexican Cinema. The poetics of the exceptional golden age films*, 122-124.

37. Alberto Isaac, *Testimonios del cine mexicano. Conversaciones con Gabriel Figueroa*, (México: Universidad de Guadalajara /Universidad de Colima/Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica, 1993), 33.



Figura 11

Manuel Álvarez Bravo (1945), *Escena Musical de "La perla"*.
Col. Fundación Televisa

Aurelio vuelve a llenar los dos jarros y beber. La música suena extrañamente en esta fiesta en que un hombre y una mujer, solos, celebran su boda; se agranda el dulce son macabro en la noche campesina. (pág. 44)

[...]

Y la hace levantarse y se enlazan para bailar. El hombre es presa de una salvaje excitación y gira con la mujer literalmente en peso, como un bulto, como a una muerta. Al cabo de tres o cuatro vueltas, ella no puede más. Se para en seco, haciendo pararse a Aurelio. Se echa en su pecho, sollozando, sorda, ahogada, angustiosamente. (pág. 45)³⁸

38. Mauricio Magdaleno y Emilio Fernandez, *Pueblerina*, (México: Guion cinematográfico no publicado, 1948), 44-45.



Figura 12

Gabriel Figueroa, Roberto Cañedo y Columba Domínguez bailando "La paloma" en la película "Pueblerina" (Emilio Fernández, 1948), Videograma digital. Colección Fundación Televisa/ Cineteca Nacional

Desafortunadamente la cinta no da mayores indicios sobre la persona que realizó el montaje coreográfico de la pieza. Se sabe que Columba Domínguez asistía a tomar clases al recién fundado al Ballet Nacional de México con Federico Castro y Ana Mérida, por recomendación de Fernández, quien en ese momento era su pareja sentimental³⁹; sin embargo no se ha podido rastrear, hasta este momento, quién enseñó los pasos a Cañedo y si acaso fue la misma persona que montó la coreografía. Más aún, la selección de pasos y el trazo espacial que constituye la coreografía, dan cuenta de una persona con conocimiento de las convenciones académicas de la danza folclórica de la época y con manejo del correspondiente lenguaje técnico-dancístico. El consabido gusto y habilidad del *Indio* para la danza, así como su trayectoria como bailarín en Hollywood y México apuntalan la posibilidad de que él mismo se haya encargado del montaje coreográfico, hipótesis que abre una brecha de investigación importante y novedosa en relación a la obra del director.

Las biografías del *Indio* sin duda reconocen sus correrías como bailarín e

39. Emilio García Riera, *Emilio Fernández, 1904-1986*, 139.

insisten en la importancia que la danza tuvo en la conformación de su carrera y su acercamiento al cine, sin embargo cómo llegó a la danza, dónde aprendió a bailar o quiénes fueron sus mentores son interrogantes que aún quedan por explorar y que, sin duda, permitirán alcanzar una comprensión más amplia de la obra del director y de los procesos de construcción del cine mexicano de la Época de oro.

Amén de las incursiones del *Indio* como bailarín en el cine, también es viable considerar a la Academia de la Danza Mexicana, o a la entonces Escuela Nacional de Danza⁴⁰ como espacios de donde pudo emanar la propuesta coreográfica llevada al cine en *Pueblerina*, en este caso valdría la pena mencionar nombres como el de Marcelo Torreblanca, Luis Felipe Obregón o Gloria Campobello, docentes especialistas en danzas mexicanas de gran reconocimiento en la época, a quienes no sería inverosímil considerar como posibles responsables de la creación coreográfica de *La paloma*⁴¹, sin embargo no hay mayores evidencias que den cuenta de ello. En ese sentido, Adela Fernández⁴², hija del director, reconocerá en *Pueblerina* la película más personal del *Indio* y recordará que -al igual que sus protagonistas- en la soledad y tristeza de sus desencuentros amorosos, Emilio Fernández solicitaba a

40. Actualmente Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, del INBA.

41. Margarita Tortajada, *Danza y poder*, (México: Cenidi Danza/INBA/Conaculta, 1995), 174-180/608pp.

42. Adela Fernández, *El indio Fernández: vida y mito*, (México: Panorama, 1986), 152).



Figura 13

Gabriel Figueroa, Roberto Cañedo y Columba Dominguez bailando "La paloma" en la película "Pueblerina" (Emilio Fernández, 1948), Videograma digital. Colección Fundación Televisa/ Cineteca Nacional



Figura 14

Gabriel Figueroa, Roberto Cañedo y Columba Dominguez cantando "Tú solo tú" en la película "Pueblerina" (Emilio Fernández, 1948), Videograma digital. Colección Fundación Televisa/ Cineteca Nacional



Figura 15

Gabriel Figueroa, Roberto Cañedo y Columba Dominguez bailando "La paloma" en la película "Pueblerina" (Emilio Fernández, 1948), Videograma digital. Colección Fundación Televisa/ Cineteca Nacional

los músicos tocaran *El abandonado* y *El palomo y la paloma*, una de sus canciones predilectas⁴³ y bailaba solo. Lo que lleva nuevamente a reforzar la idea de una intervención de Fernández en el diseño y montaje de la coreografía.

A su vez, la danza presentada en la cinta contrasta considerablemente con lo señalado en el guion, en donde no hay indicaciones que refieran a cuestiones como el zapateado, ni pormenores respecto a la construcción visual de la secuencia del baile. Entonces, la decisión y el desarrollo de la secuencia es sin duda producto de la creación de Fernández y Figueroa.

Dancísticamente, la pieza se compone por tres fandangos cada uno de los cuales corresponde a un interludio instrumental y una copla cantada. Las coplas naturalmente tienen como tema el juego amoroso representado en el cortejo del palomo y la paloma, lo que se ilustra coreográficamente. La pieza se baila con únicamente dos pasos zapateados: carretillas con contratiempo y máquinas⁴⁴,

43. Julia Tuñón, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, (México: Conaculta/IMCINE, 200), 140.

44. Carretillas: es dar zapateados dobles ejecutados de manera alternada con muelleo en la articulación de las rodillas.

y tanto el interludio musical como la frase cantada concluyen siempre con una reverencia en la que ambos giran y la mujer se inclina frente a su pareja. Con regularidad los bailes de fandango se organizan alternando partes zapateadas con pasos valseados, marcajes o paseos que coinciden con las coplas cantadas, su función es permitir el descanso de los bailadores, el cortejo amoroso de la pareja y la escucha del verso que interpreta el cantante. En este caso no se sigue tal convención y tanto la copla como el interludio musical se zapatean.

En términos de diseño espacial, los bailadores realizan cambios de lugar, vueltas, giros y careos en los que imitan el cortejo amoroso de las aves (anexo 1). En la segunda copla musical, la bailadora suelta la falda que sostiene bellamente con las manos y extiende los brazos con el rebozo enzarzado para imitar las alas de la paloma simulando al mismo tiempo un abrazo a su pareja, quien se inclina ligeramente para acercar ambos rostros. Esta imagen poderosa y bella dialoga con la copla cantada que dice: “La paloma y el palomo/se pusieron a llorar:/temían por sus amores/que acechaba el gavilán/¡Da la vuelta y vámonos!”, y con el plano ligeramente contrapicado que brinda suntuosidad a los protagonistas (figura 12).

Llama la atención el hecho de que en medio de una cinta claramente ambientada en la zona central de México aparezca un son de larga data en la tradición dancístico-musical veracruzana. El son de *La paloma* adquiere diversas denominaciones regionales que refieren al tema de sus coplas, es decir el escarceo amoroso entre dichas aves. Se trata de un baile cuya convención en el danzado permite considerarlo de pareja única, que forma parte del cancionero tradicional jarocho, y que en su origen se interpretaba en los fandangos populares⁴⁵. Por lo menos desde el siglo xx se ha incorporado también al repertorio de la danza folclórica académica y escénica, como da cuenta su presencia en la cinta. La inclusión de este son está señalada en el propio guion y podría deberse en primera instancia al gusto personal del *Indio*, así como a la obvia vinculación con el tema de la cinta y el tono de la secuencia: el carácter celebratorio del rito nupcial simbolizado en la pareja de palomos, así como por el nombre de la protagonista.

Sin embargo, para entender mejor este amasijo de expresiones dancísticas y musicales, quizá habría que enfocar las condiciones políticas y sociales que vivía el país. En diciembre de 1946 Miguel Alemán Valdés asumió la presidencia de México, con ello se inició una nueva generación de políticos que ya no tenían

Máquinas: Paso básico que se compone de tres movimientos: 1) zapateo acentuado adelante, 2) zapateo alternado atrás y 3) el pie de inicio se desliza hacia atrás a la posición inicial.

Ver: Antonio Miranda Hita y José Joel Lara González, *Manuel básico para la enseñanza de la técnica de danza tradicional mexicana*, (México: Conaculta- FONCA, 2002), 49-53, 98-104, Francisco Bravo, *Terminología y técnica básica para el aprendizaje de la danza folclórica mexicana*, (México: Los Reyes, 2015), 52, 54.

45. Antonio García de León y Liza Rumazo, *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, (México: Conaculta/Instituto Veracruzano de Cultura, 2006), 45.

formación castrense y un sexenio marcado por las aspiraciones desarrollistas de modernización, crecimiento económico e industrialización. El nacionalismo de campanario siguió siendo la línea ideológica que intentó la integración conciliadora de los diversos sectores sociales y la piedra de toque para aglutinar a los simpatizantes del régimen⁴⁶.

Matizado por la modernización y el anitcomunismo, el nacionalismo alemánista es retórico y no tiene interés en ser verosímil, pero actúa como aceite que lubrica el engranaje político y da legitimidad al régimen como emanación de la Revolución Mexicana y como defensa de los valores nacionales. En las artes impregnó de un pintoresquismo que perfumó de espectáculo folclorizante las antes intocables tradiciones y esencias nacionales⁴⁷, y que se ajusta también a un proyecto que colocaba al turismo como una actividad económica prioritaria⁴⁸ en cuyo centro se encontraba la atrayente idea de la “fiesta mexicana” con sus bailes de jarabes, coloridos atuendos y artesanías, que daba continuidad a la agenda de promoción turística vigente desde los años treinta⁴⁹.

Al parecer el *Indio* no fue ajeno a esta tendencia nacionalista y en su obra se nota un retrato de las tradiciones dancísticas vinculado a la línea estética de los ballets folclóricos, con su correspondiente artificialidad unificadora. Esta situación incluso incomodó a productores como Óscar Dancigers, quien encontraba demasiado estilizada y teatral la aproximación de Fernández⁵⁰. En *La perla* (1847), cinta que la mancuerna Fernández-Figueroa realizó en un periodo muy cercano a *Pueblerina* (1948), nuevamente aparece bailado un son jarocho en un entorno al que parecería no corresponder, en este caso se trata del conocido son de *La bamba* interpretado por todo un cuerpo de baile, con una coreografía claramente establecida y con cuidadosos diseños espaciales que prefiguran a un ballet folclórico.

Este fenómeno refuerza la tendencia que por lo menos desde los años treinta buscó representar mediante conjuntos musicales y bailadores jarochos un cuadro típico del folclor local para la anuencia del público consumidor⁵¹. Acaso el origen

46. Luis Medina, *Historia de la Revolución mexicana, periodo 1940-1952. Civilismo y modernización del autoritarismo*, (México: El Colegio de México, 1970), 149.

47. Margarita Tortajada, *Danza y poder*, 170.

48. Elmy Lemus Soriano, “Acapulco y el proyecto modernizador alemánista”, *Letras Históricas* 14, (2016): 212 /211-231 pp.

49. Ricardo Pérez Montfort, “Down Mexico way. Estereotipos y turismo estadounidense en el México de 1920 a 1940”, en: Alicia Azuela y Guillermo Palacios, *La mirada mirada. Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*, (México: El Colegio de México/UNAM, 2009), 169.

50. Alberto Isaac, *Testimonios del cine mexicano*, 31.

51. Ricardo Pérez Montfort, “Postales de las Antillas. Estereotipos y negros en la imagen comercial del Caribe, 1900-1950”, en Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo (coords.), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, (México: Publicaciones de la Casa Chata, 2011), 136.

veracruzano de Miguel Alemán, junto a la visión de la cultura nacional como una masa indiferenciada pero espectacular, permite considerar a las expresiones dancísticas veracruzanas en el cine, inmersas en una retórica que pretendió situarlas como la puesta en escena de una identidad ya no local, sino nacional con la intención de incluir a Veracruz en el mapa simbólico del nacionalismo y, por supuesto, en el abanico de destinos turísticos de México.

Además de la riqueza del discurso dancístico en el *fandango triste* hay que señalar la pródiga construcción visual con la que se realizó, sin duda producto de la genialidad de Gabriel Figueroa. Se identifican cuatro emplazamientos de cámara que parecen profusamente estudiados, que permiten el desarrollo de los quince planos que constituyen la secuencia, lo que lleva a pensar que la toma se realizó por lo menos dos veces. El anexo 2 permite observar la ubicación de los distintos elementos de la puesta en escena, así como los emplazamientos de cámara.

Como se ha mencionado, Figueroa prefiere para esta secuencia los planos generales y enteros, mayoritariamente frontales; con ello logra una visión descriptiva tanto del entorno como de los cuerpos que bailan en tanto centro de la construcción visual, lo que denota una comunión entre el ser humano y la inmensidad del paisaje mexicano⁵². En términos de composición, se subraya la

52. Alejandro Ortiz Bullé Goyri, "La fiesta triste de Pueblerina (1948) de Emilio Indio Fernández", *Tema y variaciones II*, núm. 49, (2017): 41/ 35-44 pp.



Figura 16

Casasola, Adolfo Quiñones y pareja durante el baile organizado por *El Demócrata*, ca. 1935, placa seca de gelatina 12.7 x 17.8 cm, Fototeca Nacional de México



Figura 17

Casasola, *Personas fungiendo como jurado durante un concurso en el Salón Rojo*, ca. 1920, placa seca de gelatina 12.7x17.8cm, Fototeca Nacional de México.

presencia de los bailarines mediante estrategias como el encuadre secundario⁵³, en el que elementos de la puesta en escena sirven para enmarcar la figura de la pareja que baila dentro del propio cuadro cinematográfico (figura 13). Figueroa dará protagonismo a la efigie femenina, que ocupa con regularidad el centro de la composición. Llama la atención la forma en la que las coplas musicales que refieren a la paloma se complementan con una elección visual que coloca como figura central a la bailarina, quien resalta con la claridad de su vestido y con la composición piramidal que se forma a partir de los brazos que sostienen la falda o que imitan las alas de la paloma.

Figueroa deja ver el contexto: la casa, la vegetación que rodea, los ornamentos que disponen el espacio para la celebración y la presencia de los músicos como una masa en la que se distinguen los sombreros y algunos instrumentos musicales. Sin embargo da protagonismo a los bailarines mediante encuadres que describen la totalidad del cuerpo y que permiten ver con detalle la ejecución del baile. De esta manera logra una retórica visual en la que el paisaje, las prácticas sociales y la danza conviven en una unidad que pretende transmitir los valores e

53. Claudia Arroyo Quiroz, *La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa*, 193.

ideales de la identidad nacional y que impide entender las prácticas dancísticas nacionales alejadas del entorno físico y social en el que ocurren.

El *fandango triste* tiene continuidad con las representaciones de la danza popular rastreadas desde el siglo XIX, pues la presenta en medio de formas de convivencia social vinculadas al paisaje y con un programa visual que incluye la imagen de alimentos, músicos y la pareja de bailarines como núcleo de la representación. Figueroa realizó estudios en la Academia de San Carlos y se encontraba claramente vinculado con los modelos pictóricos propios del arte mexicano del siglo XIX y con las interrelaciones estéticas y visuales durante la primera mitad del siglo XX. Pese a que en su obra puede leerse con claridad la influencia de Posada, Orozco, Siqueiros, Murillo, entre otros⁵⁴; no queda realmente clara su proximidad con la pintura costumbrista decimonónica y la obra de los artistas viajeros, sin embargo en el caso concreto del *fandango triste* de *Pueblerina*, la similitud con el proyecto pictórico antes señalado permite vislumbrar una posible influencia, por lo que no sería desatinado pensar que Figueroa acaso tuvo contacto con algunas de estas obras.

Si bien Figueroa muestra imágenes que refuerzan la idea de celebración como las farolas y banderas de papel, las grandes mesas, los instrumentos mu-

54. Elías Levin Rojo, "Detener la imagen" en Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, *Gabriel Figueroa y la pintura Mexicana*, (México: MACG, 1996), 19.



Figura 18
Ernesto García Cabral, *Franqueza*, 22 de setiembre de 1925, periódico *El Excelsior*.

México, D. F.—Lunes 16 de Marzo de 1925.

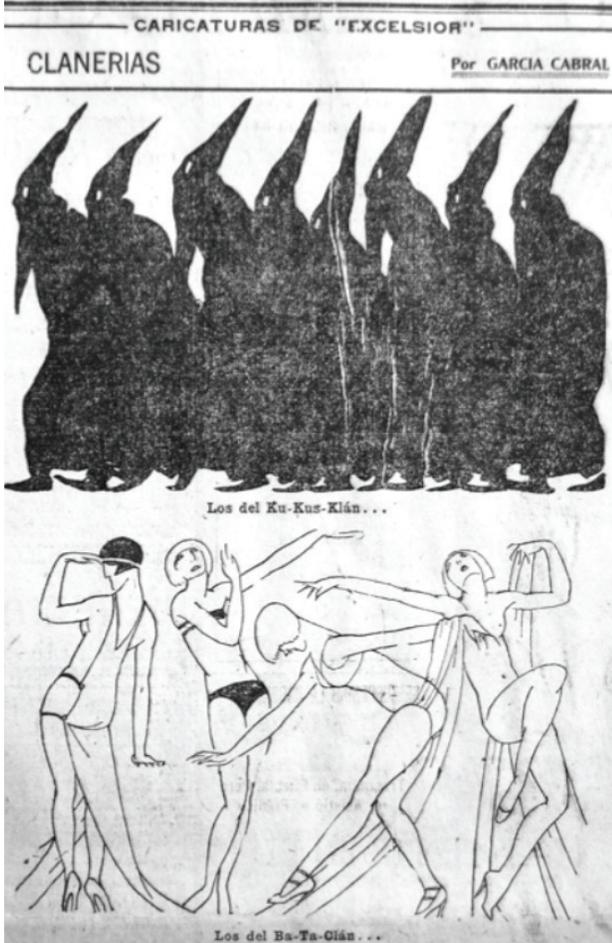


Figura 19

Ernesto García Cabral, *Clanerías*, 16 de marzo de 1925, periódico *El Excelsior*.

sicales y las copiosas ollas que esperan la llegada de los invitados, logra una poderosa conmoción al subvertir la convención visual y contrastar estos elementos con la soledad y la ausencia de concurrentes, lo que genera un dramático tono emocional y desazón en los espectadores. Lo refuerza con planos medios en los que es posible ver la gestualidad de los actores: el rostro solemne de Aurelio y el afligido semblante de Paloma; en cambio, mediante un ligero contrapicado, logra convertir el aparente abatimiento en el orgullo y dignidad de quienes se aventajan ante la tragedia. La música y la danza también contribuyen a lograr el tono emocional a través de las coplas cantadas que tratan la zozobra de los palomos ante el acecho del gavilán, e incluyendo en la coreografía augustas reverencias que dan un tono suntuoso a la ejecución del baile. De hecho, la secuencia termina con una de estas reverencias en las que Paloma, derrumbada, llora la ausencia de sus coterráneos.

El montaje de la secuencia contribuye a crear el significado global e integrar los aspectos visuales y narrativos. Podemos entender montaje cinematográfico como el proceso total en el que se seleccionan y unen los diversos planos y se integra la banda de sonido con las imágenes para dar a la película su forma definitiva⁵⁵. No es únicamente un proceso mecánico de corte y unión, sino que contribuye a evocar y subrayar un significado y a guiar las emociones de la audiencia, creando un tiempo emocional y diegético. El grado de participación individual del montador

55. Ira Konisberg, *Diccionario Técnico Akal de Cine*, (Madrid: Akal, 1997), 327-328.

o montadora depende del control que el director pretenda sobre el producto final, en el caso de la mancuerna Fernandez-Figueroa, los editores no solían estar presentes en las locaciones de grabación, pero participaban en una lectura colectiva del guión, sugiriendo planos, escenas o secuencias que consideraban pertinentes⁵⁶. Jorge Bustos fue responsable de la edición en *Pueblerina*; en el *fandango triste* logra continuidad en la construcción visual de la danza, al realizar un montaje en el que con frecuencia los cambios de planos coinciden con las frases musicales, lo que confiere ritmo visual a la secuencia y remarca la importancia del cuerpo danzante en la construcción narrativa.

En el mismo sentido que en la cinematografía, el montaje coreográfico se refiere a una serie de elementos que tienen un fin comunicativo pero que, en este caso, se centran en la sucesión de movimientos corporales en el tiempo. Estos elementos incluyen la música, los trazos y desplazamiento espaciales y la relación entre la pareja⁵⁷. Tanto en el montaje cinematográfico como en el coreográfico, las elecciones de contigüidad y la selección de elementos obedece a intenciones comunicativas precisas. Este punto es relevante, pues en el *fandango triste* ambas formas de montaje se integran y comunican para lograr una misma experiencia emocional en la audiencia.

56. Charles Ramírez Berg, *The Classical Mexican Cinema*, 98.

57. Sandra Cerny Minton, *Coreografía. Método básico de creación de movimiento*, (Barcelona: Paidotribo, 2013), VI-VII.

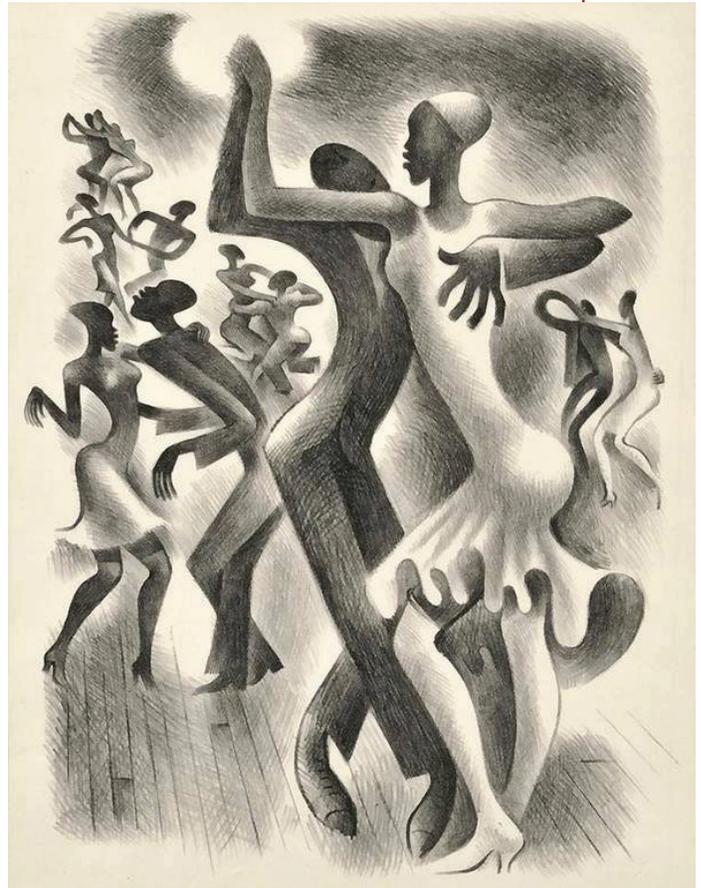


Figura 20
Miguel Covarrubias, *Lindy Hop*, en *Negro Drawings*,
1927, litografía 22.7x24.6 cm.

El son de *La paloma* representaba para el *Indio* la posibilidad de materializar en la danza el sufrimiento y la soledad que experimentaba en sus noches de farra, cuando prefería la música y el baile para enfrentar los reveses del amor. Al plasmarla en la cinta bifurca su propia soledad y la convierte en una soledad de dos, entonces la pareja se convierte en una unidad sobre la que Fernández proyecta su propia aflicción y Figueroa refuerza este sentir mediante la elección visual de la secuencia, en la que el encuadre secundario contribuye no solo a remarcar la presencia de los bailarines, sino a señalar su aislamiento frente al resto del mundo, como si se encontraran en medio de un paréntesis que los vuelve el centro de una inmensa soledad. La fallida boda concluye cuando Aurelio y Paloma cantan en soledad; esta vez no será *El abandonado* la canción que Fernández elegirá para paladear sus tristezas, sino la bellísima y lastimosa *Tú solo tú*, también compuesta por el coahuilense Felipe Valdés Leal⁵⁸ y con la proverbial borrachera de Aurelio, a cuyos pies duerme Paloma (figura 14).

¡Da la vuelta y vámonos!

Fernández y Figueroa reconocen el poder de la danza para expresar y emocionar, por ello el *fandango triste* es un solemne ritual que sirve a los cineastas para reforzar la narrativa de la cinta; el desconsuelo y el pesar que, mediante el baile, se transmuta en la síntesis de los valores de un México idílico y eterno, y de sus habitantes, que se sobreponen a la tragedia con orgullo mediante la comunión con su tierra generosa y sus costumbres. De esta manera, se vierten en la danza significados que la asocian con un ideal de *lo mexicano* que subraya su papel como epítome del carácter nacional: la tristeza frente al abandono, la bravura y el coraje, junto a la devoción, el recato y la sencillez.

Resulta clave en esta reflexión la figura femenina, en quien insiste la elección visual de la secuencia y centro del discurso dancístico y musical (figura 15). Quizá en esta representación de Paloma, la mujer agraviada pero noble, sea posible encontrar una alegoría de la patria, venerada como madre amorosa, y erotizada en su sensual mansedumbre. Es interesante cómo la danza se convierte para ella en un rito doloroso pero irrenunciable que le permite alcanzar, no sin pena, el anhelo de una nueva vida, metáfora tal vez de una nueva nación. Al mismo tiempo, Aurelio representa los rasgos del héroe popular, resumiendo la virilidad, la reciedumbre y el orgullo que dirige y transforma.

En el proyecto cinematográfico de Emilio Fernández, es común la aparición de largos y retóricos discursos en los que se exaltaba y aleccionaba sobre la

58. SACM, "Felipe Valdés Leal", <https://sacm.org.mx/Informa/Biografia/08354> (consultado el 22 de agosto, 2021).

construcción de un México en el apogeo de los ideales revolucionarios⁵⁹. Ante su ausencia, *Pueblerina* presenta en Paloma su personificación de la patria, una nación que lucha contra el mundo déspota del latifundio y la hacienda pero que en su paso hacia el nuevo orden habrá de templar su carácter con el sufrimiento y el rechazo. La redención se logra en la lucha contra la adversidad y en la liberación mediante las relaciones amorosas. Entonces, Paloma y Aurelio son el arquetipo de una nueva nación, ella como la patria desprotegida y soslayada, él como el héroe que regresa a instaurar la justicia y el honor. Desde luego, esta alegoría no esta exenta de tensiones y contradicciones, pero en esencia logra la integración de los elementos plásticos y dramáticos en función de su propósito ideológico: el de un cine que contribuya a construir un México diferente.

Para ello, el *Indio* juega con elementos del folclor nacional creando un universo que no responde a la verdad histórica ni a las costumbres o la vida cotidiana, pero que adquiere fuerza dramática en la estilización y la integración en su visión personal del país⁶⁰. En ese sentido, la danza entre Paloma y Aurelio se convierte en la rúbrica de un vínculo imperecedero: el que se establece entre la patria y el nuevo hombre, cabal defensor de la revolución y sus ideales. Estos valores, profundamente ligados a las representaciones modernas de nacionalidad y género estarán presentes en toda la obra del *Indio*, en la que existe un vínculo inexorable entre machismo y nacionalismo. En ese sentido, los números musicales y las danzas son cruciales para entender las dinámicas de poder y sus representaciones en la construcción de identidades culturales y roles de género en el corpus de su obra⁶¹.

Asimismo, un elemento fundamental para comprender la belleza de esta secuencia es la integración y el diálogo que se logra entre la plástica cinematográfica, la música y la danza. Por un lado, el diseño coreográfico parte de la copla musical y logra -mediante el lenguaje técnico de la danza folclórica- transmitir la idea de la ronda amorosa de los palomos. Al mismo tiempo la cinematografía establece elecciones visuales que acompañan a la coreografía, ilustrando los movimientos y mostrando diversas vistas de los cuerpos danzantes; los planos frecuentemente cambian siguiendo las frases musicales de la pieza, lo que también confiere ritmo al montaje cinematográfico (ver anexo 3).

El *fandango triste* sintetiza una poderosa contradicción: la de la fiesta transformada en tránsito doloroso, que acrisola el afán de los personajes por una vida nueva cercana a sus ideales de libertad y sosiego, resultado sin duda, de los ideales nacionalistas del arte posrevolucionario.

59. Julia Tuñón, *Los rostros de un mito*, 31.

60. Alejandro Ortiz Bullé Goyri, "La fiesta triste de Pueblerina (1948)", 41-43.

61. Sergio de la Mora, *Cinemachismo: Masculinities and sexuality in Mexican film*, (Estados Unidos: University of Texas Press, 2006), 4.



SALÓN MÉXICO (1948)

Cuatro parejas bailan sobre un estrado mientras un nutrido público les observa con algarabía, sobre ellas un ventilador gira reiteradamente haciendo titilar la luz eléctrica que ilumina la escena. En el fondo un enorme mural con escenas caricaturescas de danzas tradicionales da marco a los bailadores que ejecutan un danzón. Se intuye, por el letrero luminoso que se encuentra al fondo con la leyenda “Gran concurso de Danzón”, que los cuatro hombres sentados detrás de las parejas son el jurado que mira escrupulosamente los agitados contoneos del baile. Paco y Mercedes son la pareja marcada con el número trece, él es un pachuco extravagante que utiliza a Mercedes para obtener dinero y placer. Ella no solo es bella y seductora, además tiene un corazón de oro pues con su trabajo como cabaretera pretende pagar para su hermana menor, próxima a casarse con un encumbrado piloto del Escuadrón 201, la educación en un colegio de señoritas; para ello mantiene una doble vida ocultando sus peripecias en el cabaret tras la imagen de una improbable mujer de negocios.

La secuencia crucial con la que inicia la película retrata el concurso de danzón, en el que nuestros protagonistas obtienen un amañado triunfo. El pleito que se desata cuando Paco se niega a compartir el premio monetario con Mercedes. El baile detona las circunstancias que conducen al trágico final de la cinta.

El personaje de Paco, interpretado por Rodolfo Acosta, utiliza un pantalón ancho de tela a cuadros estilo pata de gallo y dobladillo de falsas vueltas, así como un saco de solapa ancha. Destacan los zapatos estilo bostoniano bicolor, clásicos del atuendo pachuco, y el cabello engominado. El vestuario acentúa la angulación de la sítuela masculina, a diferencia de Mercedes, encarnada por Marga López, cuyas ropas remarcan las redondeces de su cuerpo y muestran las pantorrillas,

adornadas por la costura trasera de las medias caladas debajo de zapatos de tacón. Durante el concurso de danzón lleva unas trenzas recogidas sobre la cabeza con vistosas cintas y un sencillo vestido traslucido, del que se despoja en la soledad del cuarto de azotea donde vive, dejando ver la ropa interior.

La filmación de **Salón México** inició el 9 de septiembre de 1948 y su estreno, en el cine *Orfeón*, fue el 25 de febrero de 1949 con un considerable éxito en taquilla. El argumento salió del tintero de Mauricio Magdaleno y la fotografía de la genial lente de Gabriel Figueroa; además, la cinta marca una ruptura con los temas rurales predilectos por su director, Emilio *Indio* Fernández, y su inmersión en los melodramas urbanos del cabaret y los bajos fondos.

En el sórdido salón de baile, Fernández recrea la vida nocturna -sombria pero festiva y sensual- del populacho urbano en la cada vez más grande y compleja ciudad de México. El danzón es ensalzado en esta cinta y en sus succulentos movimientos el director deja ver el ritual del baile urbano a la vez que construye un melodrama peculiar y atrayente, que para críticos como Tomás Pérez Turrent representa lo mejor y más sincero en la obra del *Indio*⁶².

Gabriel Figueroa, por su parte, logra que la cámara goce con los bailadores la moderación exhibicionista y la maestría del baile. Regala imágenes de cuerpos fragmentados y espacios nocturnos abigarrados por el humo y las sombras, que recuerdan el cine alemán de principios de siglo⁶³, como **Metrópoli** (Fritz Lang, 1927) o **La caja de Pandora** (G. W. Pabst, 1929). Al mismo tiempo, el retrato del cuerpo danzante de Mercedes revela la profunda contradicción depositada en la figura femenina en el paso de la nación campesina al moderno México urbano a través de la danza. La cadencia del montuno dialoga con la elección visual de Figueroa y con la edición a cargo de Gloria Schoemann, mientras la orquesta *Son Clave de Oro* toca el célebre danzón *Almendra*⁶⁴.

Fernández elige como escenario para el desarrollo de su historia el legendario Salón México, pero no es solo un telón de fondo sino el medio para mostrar en las diversiones nocturnas -asociadas con la transgresión y el peligro- y en el baile de salón, las contrariedades de la ciudad y sus habitantes. La danza ya no es aquí un ritual que recrea la identidad étnica de los ejecutantes, sino un espectáculo que refleja las tensiones de una modernidad naciente que se aleja del idilio de un México rural eterno. Por ello, el espacio se organiza colocando la danza por encima de los espectadores, aislada del resto de la concurrencia; la tradicional

62. Paco Ignacio Taibo I, *El Indio Fernández*, (México: Planeta, 1991), 149, 151.

63. Ceri Higgins, *Gabriel Figueroa. Nuevas Perspectivas*, (México, Conaculta, 2008), 224-225.

64. Escrito por Abelardito Valdés en 1938, es considerado uno de los primeros danzones que deja de lado la recuperación de melodías procedentes de zarzuelas, obras sinfónicas y marchas para crear estructuras melódicas covedosas, lo que le confirió gran popularidad. Ver: Ezequiel Rodríguez Domínguez, *Iconografía del danzón*, (La Habana: Sub- Dirección Provincial de Música, 1967).

nitidez del espacio del salón de baile se llena en la pantalla con el humo y la intermitencia de las luces. La elección visual que desdibuja la singularidad de los participantes retrata rostros y cuerpos poco diferenciados, bailarines anónimos, perdidos en la gran urbe cuyas historias, dramáticas y complejas, se intuyen en el retrato de los protagonistas.

La incursión de la mancuerna Fernández-Figueroa en el cine de ambiente urbano, debe entenderse en el contexto de la tendencia que, en el segundo lustro de la década de los cuarenta, incrementó las producciones con esta temática. Las políticas de industrialización y desarrollo urbano vigentes en este periodo pusieron el foco en las ciudades como espacios de la vida moderna e impulsaron el interés por explorar en el cine las historias extremas y truculentas del arrabal capitalino⁶⁵. Trabajadores, obreros, pachucos y cabareteras poblaron la pantalla, dominada por la descripción estereotípica de vecindades y salones de baile. La figura femenina resultó central y la música y baile de origen afroantillano un rasgo imprescindible en las cintas. En 1931 *Santa*, de Antonio Moreno, delineó los rasgos del género cabareteril que se convirtió en endémico de la cinematografía nacional. Más allá de esta referencia, sus antecedentes visuales y narrativos se deben entender en complejos fenómenos ocurridos durante la primera década del siglo xx.

65. Federico Dávalos Orozco, "El cine mexicano: industria cultural del siglo xx" (Tesis de maestría, UNAM, 2008), 75.



Figura 21
Miguel Covarrubias, *Couple Dancing*, en *Negro Drawings*, 1927, litografía 22.7x24.6 cm.

Salón México. Fiero despertar de la sensualidad y el crimen

Danzón, mambo, chachachá, guaracha, eran géneros ampliamente difundidos en el panorama dancístico y musical de la urbe mexicana de los años cuarenta. Por excelencia se encontrarán en salones de baile, espacios que en la época se convirtieron en marco del jolgorio popular. Los salones de baile tienen una tradición de larga data en la cultura dancística de México y su origen podría situarse en las grandes cámaras que los palacios novohispanos destinaban a las recepciones y saraos. En el siglo XIX adquirieron un carácter más popular que no dejó de ser dilecto de la clase alta y la clase media acomodada. Con el porfiriato la influencia francesa también se hizo sentir con la aparición de *Tívolis*, que a diferencia de los fandangos populares requerían de los bailadores cierto conocimiento y dominio de las formas dancísticas vigentes en la época, lo que hacía necesario el aprendizaje relativamente sistemático del baile. El movimiento revolucionario no inhibió su desarrollo en la capital, incluso se sabe que entre 1910 y 1920 aparecieron 20 nuevos recintos que cada vez tuvieron mayor alcance, por ejemplo *El Tivolito*, *La Alhambra*, *El Allende* y *El Azteca*, ya para entonces frecuentados por amplios sectores de la población⁶⁶.

La proliferación de salones de baile puede entenderse también como resultado de la apropiación de modelos modernos de recreación y con el incremento de la vida nocturna en la Ciudad de México. También contribuyó la aparición de la radio y con ella la difusión de nuevos géneros musicales, primero norteamericanos y luego afroantillanos, que tendrían un importante eco en las maneras de bailar en el siglo XX.

En la década de los veinte las formas musicales urbanas cobraron cuerpo cuando la radiodifusión se consolidó y los grandes núcleos ciudadanos comenzaron su desmedido crecimiento con la migración desde los entornos rurales⁶⁷. Aunque perduraban en el gusto formas dancísticas como Contradanzas, Cuadrillas, Rigodones, Valses, Polkas, Jotas, Jarabes y Habaneras⁶⁸, gracias a la influencia de ciudades como Nueva York o Nueva Orleans, proliferaron orquestas de jazz que adquirieron un sabor mexicano, con lo que aumentó el consumo de bailes como el *one step*, *two step*, *fox-trot*, *blues*, *shimmy* y *charleston*. Estas agrupaciones musicales de inmediato establecieron relación con el cine, pues desde 1915 se contrataban para acompañar las proyecciones de las películas silentes o para amenizar los intermedios⁶⁹.

66. Amparo Sevilla, *Los templos del buen bailar*, (México: Conaculta, 2013), 48-51.

67. Pablo Dueñas, "La aparición del cine y la radio en el moldeamiento de la música popular", en ... y la música se volvió mexicana. *Testimonio Musical de México*, (México: INAH, 2010), 273.

68. Nahayeilli B. Juárez Huet, "Lo afro en las industrias de la música y el cine: el caso afrocubano en México", en Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo (coords.), *Circulaciones culturales: lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, (México: Publicaciones de la Casa Chata, 2011), 165.

69. Enrique Jiménez López, "De las postrimerías del siglo XIX a los albores del XX: datos sobre la músicaailable en el México urbano", en ... y la música se volvió mexicana. *Testimonio Musical de México*, (México: INAH, 2010), 289.

Asimismo, los grandes vestíbulos y espaciosos foros ocupados por los cines fueron aprovechados también como salones de baile, de hecho, desde 1921 cines como el *Salón Rojo* y el *Olimpia* organizaron concursos que se desarrollaban los jueves y los domingos. Eran anunciados en el periódico y permitían a los participantes mostrar sus destrezas en la ejecución del *fox-trot* y el danzón, principalmente. Su popularidad se debía a que se trataba de una diversión propia de los jóvenes de costumbres modernas, equiparable a las recreaciones europeas o norteamericanas⁷⁰, es decir los cines, además de proyectar películas, eran espacios para la socialización y la construcción de identidades de clase.

También los concursos de baile eran acontecimientos relevantes en la vida pública. Al igual que en *Salón México* (1948), las crónicas e imágenes publicadas en los periódicos permiten observar a las parejas bailar y dan cuenta de la presencia de jueces y las controversias suscitadas tras sus veredictos. Fernández y Figueroa reconocen en el salón de baile formas de socialización que representaban importantes medios para la construcción de identidades urbanas y toman el concurso de baile como piedra de arranque para imaginar su narrativa en la aspereza que, en los cuarenta, los salones de baile adquirieron. A pesar de que los concursos retratados en la década 1920 presentan parejas de baile elegantemente ataviadas, con aspiraciones de estatus y modernidad que contrasta con la sordidez de la representación del *Salón México* de Fernández, existen constantes que subrayan la importancia de las prácticas dancísticas urbanas y su papel como acontecimientos presentes en el imaginario popular y como parte de la cultura visual de la época⁷¹ (figuras 16 y 17).

En términos iconográficos, la representación de los bailes de salón dará centralidad a las parejas que bailan, restando importancia al entorno que incluso llega a desaparecer, la representación de los cuerpos será muy importante y el contacto físico establecido entre las parejas demuestra el erotismo y el carácter lúdico que estas prácticas tenían (figura 18). En este sentido vale la pena destacar la popularización de géneros de pareja cerrada, es decir aquellos en los que los intérpretes deben bailar tomados de las manos o la cintura. A diferencia de los bailes tradicionales, donde las parejas alternaban la tarima, aquí se verá a diversas parejas ejecutando danzas de forma simultánea. También se enfatiza la figura femenina señalando con carácter erótico el devaneo con la pareja y se subrayarán especialmente las angulaciones y líneas del cuerpo (figura 19). Este juego entre

70. Aurelio De los Reyes, *Cine y sociedad en México: 1896-1930, Bajo el cielo de México, volumen II (1921-1924)*, (México: IIE UNAM, 1993), 290-293.

71. Un sistema de imágenes que conforman los modos de ver particulares de una cultura. Ver: Deborah Dorotinsky, "Nuevas mujeres: cultura visual, utopías sociales y género en la primera mitad del siglo xx", en Arciniega, Ramírez y Noelle, *Arte en tiempos de cambio 1810/1910/2010*, (México: UNAM IIE, 2012), 24.



Figura 22
Ernesto García Cabral, *Galantería*, 7 de noviembre de 1925, periódico *El Excelsior*.

la recta y curvatura dotará a las imágenes de una sensación de movimiento e intrincada liviandad muy acorde a la representación de los ritmos urbanos (figura 20).

Por ejemplo, Ernesto *el Chango* García Cabral y Miguel Covarrubias (quien fue cercano a la consolidación del movimiento jazzístico en Nueva York), plasman en su obra los cuerpos que bailan, recurriendo a líneas que refieren al *glamour* y la elegancia que anunciaba la modernidad. La economía de trazos y la estilizada imagen de los personajes dota a los cuerpos de dinamismo y subraya el carácter individual aun en el anonimato de la representación, asimismo constituye una manera novedosa y con aspiraciones cosmopolitas de estampar la vida cotidiana y las recreaciones (figuras 21 y 22)⁷².

Si bien resulta complejo describir la música y el baile de los cabarés y salones de baile entre 1930 y 1950, dada la diversidad de influencias y presencias dancístico-musicales, es fundamental mencionar la existencia afroantillana, especialmente la cubana, que desde los años treinta figuró en el gusto popular⁷³ reforzada también por el cine. De esta forma, en la mencionada *Santa* (1931), la vida de la protagonista y su paso por el cabaret se encuentra aderezada por

72. German Montalvo, "García Cabral: mirada de pájaro", en Martha Papiol (coord.), *La vida en un volado. Ernesto el Chango García Cabral*, (España: Taller Ernesto García Cabral/Conaculta/Lunwerg editores, 2005, 40-41.

73. Nahayeilli B. Juárez Huet, "Lo afro en las industrias de la música y el cine: el caso afrocubano en México", 167.

canciones y bailes con reminiscencias norteamericanas, pero con asomos de la música antillana. Es especialmente relevante que el danzón, como género dancístico y musical, quedará instaurado en el cine urbano y signado a la tragedia de las protagonistas desde entonces.

Algo similar ocurre en *La mujer del puerto* (Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla, 1934) y *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), en las que los boleros están acompañados en el salón de baile por géneros como el son montuno, la rumba y el danzón (figuras 23 y 24). En la cinta de Boytler el cabaret veracruzano -sorruido por burdos marineros- adquiere sabor costeño con los bailes y un aire quebrantado con la célebre pieza *Vendo placer*, compuesta por Manuel Esperón. El ambiente absolutamente sórdido del cabaret subraya el cuerpo femenino como territorio del deleite, primero a partir de las múltiples secuencias de danza protagonizadas por las cabareteras, pero también al mostrar en una secuencia de montaje, el desnudo parcial en el que una de las prostitutas muestra los pechos, una alevosía en la época.

El danzón, que llegó a México desde Cuba en las postrimerías del porfiriato, cobró fuerza entre 1911 y 1920 arraigándose en las zonas urbanas y los puertos, pero adquirió carta de naturalización en décadas posteriores, particularmente en los cuarenta, cuando llegaron numerosas personalidades de la música procedentes de la isla⁷⁴. Con regularidad estos artistas debutaban primero en carpas, teatros y salones de baile para luego incursionar en la pantalla grande. Con ello se construyó una industria y mercado cultural en el que los espectáculos en vivo, la radio y el cine se retroalimentaban mutuamente⁷⁵, pero esta interinfluencia no solo se dio en términos comerciales sino también en lo dancístico, pues los modelos corporales de influencia "afro" propuestos por el cine, los teatros y los salones de baile adquirieron dimensiones masivas, ocupando un lugar irremplazable por generaciones en el gusto del público.

La influencia afroantillana, además del danzón, popularizó géneros como el mambo y el chachachá, que a finales del alemanismo tuvieron amplia recepción en los recintos de baile capitalino. Del danzón cerrado se pasó al floreado y del charlestón al mambo de Pérez Prado⁷⁶, también aparecieron interpretaciones dancísticas que presentaban una versión estilizada y sofisticada de los ritmos cubanos de raigambre africana, estos fueron muy importantes y en el cine dieron identidad a las célebres rumberas que harían de ellos baluarte del erotismo desmedido, la sexualidad exacerbada y los peligros nocturnos.

74. Nahayeilli B. Juárez Huet, *ibid.*

75. Pablo Dueñas, "La aparición del cine y la radio en el moldeamiento de la música popular", 279.

76. Emma Yanes, "Los cuarenta: seductora ciudad", en: *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos* núm. 27, (1990): 174 / 171-178 pp.

En esa época estaban en apogeo grupos como *La Sonora Matancera*, *El Casino de la Playa* y el *Son Clave de Oro*, este último surgido en el antiguo cabaret *Waikiki* aparece, junto con el grupo de bailarinas *Las mulatas de Fuego* al frente del cual se encontraba como cantante Celia Cruz⁷⁷, en la cinta **Salón México** en una incursión que recuerda los dibujos que en el contexto del renacimiento afroamericano en Harlem realizó Miguel Covarrubias en las décadas de los veinte y treinta⁷⁸ (figuras 25 y 26), y que claramente remite a la presencia africana y su imaginario erótico y transgresor.

Considerado como la catedral del danzón, el Salón México fue inaugurado el 20 de abril de 1920 en la calle de Pensador Mexicano número 16, con la intención de satisfacer la necesidad de un espacio apropiado y digno para el disfrute del baile entre los sectores populares⁷⁹. Originalmente contaba con cuatro salas de baile: la Maya, la Azteca, la Tianguis y la Renacimiento, que formaban un semicírculo al rededor de un espacio para la venta de refrescos y cervezas. El edificio mantenía un estilo arquitectónico colonial californiano y se encontraba decorado con motivos que hacían referencia al nombre de cada sala. El salón Renacimiento, ostentaba además una serie de pinturas murales realizadas por José Gómez Rosas *El Hotentote*, quien decidió plasmar danzas vernáculas del país como los Chinelos, el jarabe oaxaqueño y el zapateado jarocho para despertar el interés de los turistas e intelectuales que asistían⁸⁰.

Sin duda la elección del estilo arquitectónico y la presencia de pintura mural tiene continuidad con el movimiento artístico e intelectual que se vivía a principios de los veinte, asimismo los murales de *El Hotentote*, que luego serían destruidos, aparecen en la secuencia del concurso de danzón en **Salón México** quizá en referencia a un pasado dancístico en retirada, frente a la irrupción de los nuevos ritmos urbanos.

Además, dentro del recinto había espacios de primera, segunda y tercera categoría, a los que el ingenio popular bautizó como mantequilla, manteca y sebo respectivamente⁸¹. Las distintas clases no se mezclaban y eran claramente distinguidas por su atuendo, incluso las crónicas retratan el legendario anuncio que en las secciones de sebo apareció una noche: "No tirar colillas porque queman los

77. Gabriela Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-195*, (México: INAH, 2010), 94.

78. Adriana Williams, "Miguel Covarrubias y la imagen emergente de Harlem", en *Miguel Covarrubias, Homenaje nacional. Cuatro miradas*, (México: Conaculta INBA, 2005), 51.

79. Gabriela Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana*, 90.

80. Jesús Flores y Escalante, *Imágenes del Danzón. Iconografía del Danzón en México*, (México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A.C/Conaculta, 1994), 77-79.

81. Enrique Jiménez López, "De las postrimerías del siglo XIX a los albores del XX", 294



Figura 23

Parejas bailando en el cabaret en la cinta *La mujer del puerto*, (Arcady Boytler, 1934), fotograma digital.

pies a las damas”⁸². En contraste, personalidades de la vida intelectual y artística de México también asistían al recinto, lo hacían fundamentalmente dentro del salón Renacimiento, considerado de mas alta categoría.

La inauguración del Salón México se entiende en el contexto de una nación pacificada en la que surgían nuevas formas de ocio y recreación. En la urbe, cabarets y salones de baile respondían a una atmósfera masificada de relajamiento y de asimilación de formas de consumir música y danza, posterior a la revolución⁸³. Desde el cardenismo estos recintos adquirieron legitimidad, operando bajo vigilancia de las autoridades y respondiendo a una estructura administrativa específica, pero en la década de 1940 el estatus de estos sitios se movió entre la prohibición y el beneplácito⁸⁴.

Durante el alemanismo la vida publica vivió una transición, que, con sus aspiraciones de industrialización y desarrollo dio apertura a una activa vida nocturna

82. Jesús Flores y Escalante, *Imágenes del Danzón*, 80.

83. Alberto Dallal, *La danza en México. El dancing mexicano*, (México: UNAM IIE, 200), 157.

84. Gabriela Pulido Llano, “Claves de la música afrocubana en México. Entre músicos y musicólogos, 1920-1950”, *Desacatos* 53, (2017): 64./56-73 pp.



Figura 24

Julieta, interpretada por Andrea Palma baila en la cinta *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), fotograma, Col. Fundación Televisa.

con todos sus matices. Aparecieron en esta época importantes instituciones públicas, pero también grandes problemas que aquejaron al país durante las décadas posteriores. Fenómenos como la entrada masiva de capitales extranjeros, el desarrollo de la industria, el saqueo de recursos naturales, y la corrupción incrementaron el crimen, la delincuencia y la migración, que se dejaron sentir en las ciudades modificando la traza urbana y las formas de interacción y recreación. También impactaron en el cine, que enfocó las calles y los barrios para retratar la vida de la masa anónima, seres cotidianos que se enfrentaron a los riesgos del nuevo rostro urbano⁸⁵.

En ese sentido, las películas abundaron en la recreación estereotipada de ciertos personajes de la urbe que tenía continuidad con otros horizontes de enunciación como los discursos sociológicos, médicos, periodísticos y policíacos, promoviendo a la vez determinados usos del espacio urbano que adquirieron gran contundencia al ser recibidos por una población que tenía nueve millones de analfabetas⁸⁶. Todo ello contribuyó a crear una cultura cinematográfica urbana que se tejió en el seno de la modernización y la urbanización, y que tuvo como centro de

85. Rafael Aviña, *La ciudad pulsante, el nuevo cine urbano alemánista*, <https://moreliafilmfest.com/la-ciudad-pulsante-el-nuevo-cine-urbano-alemanista/> (consultado el 13 de septiembre de 2021).

86. Susana Sosenski y Gabriela Pulido, "Introducción", en Susana Sosenski y Gabriela Pulido (coords.), *Hampones, pelados y pecatrices. Sujetos peligrosos de la Ciudad de México (1940-1960)*, (México: FCE, 2019), 18-19.

gravedad una mitología sobre los bajos fondos y la vida nocturna como espacio de transgresión, que no ignoró las ricas y diversas formas de bailar que ahí se desarrollaron. Esta, tuvo su culminación con la consolidación de un género cinematográfico que construyó el melodrama sobre la plataforma estereotípica de gangsters, rumberas, prostitutas, salones de baile y números musicales al amparo de la noche, simbólicamente relacionada con el inframundo, la muerte, el mal y la locura⁸⁷.

Los cabarets, el *dancing*⁸⁸ y los salones de baile resultaron imprescindibles como espacios de definición de la mexicanidad moderna. Si bien estos últimos se caracterizaban por la prohibición de bebidas alcohólicas y de la prostitución evidente, eran la antesala de cabarets y prostíbulos. También conformaron ricas tradiciones que se manifestaron en maneras de convivir, solazarse y bailar en el marco de la modernización, que impactó en la vida cotidiana con cambios en los comportamientos públicos y privados y un paulatino alejamiento de las tradiciones rurales del país. Por ejemplo, en esta época la cerveza superó al pulque como bebida alcohólica de consumo preferente: la sociedad mexicana dejaba atrás de manera cada vez más definitiva su pasado rural y artesanal para adoptar lo urbano e industrial en la creación de nuevas formas de identidad⁸⁹.

Asimismo, la presencia femenina era indiscutible en los salones de baile, y de hecho constituía uno de los atractivos de la vida nocturna. Las mujeres se desempeñaban como cantantes, bailarinas, acompañantes, meseras, ficheras, prostitutas (conocidas entonces como "mariposas", "paradas", "pollistas", o "palomas") e incluso como empresarias, sin embargo estos ambientes podían resultarles bastante adversos, pues existían escasos mecanismos sociales y legales de protección y una constante exposición a la violencia, como da cuenta la nota roja de la época⁹⁰.

En este sentido, la obra *Bailadores* (1953) de Carlos Sánchez, que pendía de los muros del antiguo cabaret *Agua Azul* pocos años después de la filmación de

87. Álvaro A. Fernández Reyes, *Crimen y suspenso en el cine mexicano 1946-1955*, (México: El Colegio de Michoacán, 2007), 49-51.

88. Se trata de un espacio diseñado para el esparcimiento de la pequeña burguesía de la posguerra que incorpora la música, la danza y el espectáculo; se relaciona también con el inicio del consumo como tradición cultural al incorporar la música grabada y no necesitar imperiosamente una orquesta en vivo. Se adapta a las diversas modalidades del cabaret o la fiesta de barriada, al igual que al ambiente festivo de las clases altas.

Ver. Alberto Dallal, *El dancing mexicano*, (México: Lecturas Mexicanas, 1987), 50.

89. Gonzalo Soltero, "Prologo", en Susana Sosenski y Gabriela Pulido (coords.), *Hampones, pelados y pecatrices. Sujetos peligrosos de la Ciudad de México (194-1960)*, (México: FCE, 2019), 9.

90. Martha Santillan Esqueda, "Vida nocturna, mujeres y violencia en la ciudad de México en la década de 1940", en Elisa Speckman Guerra y Fabiola Bailón Vásquez (coord.), *Vicio, prostitución y delito. Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*, (México: IIH UNAM, 2016), 286-287.

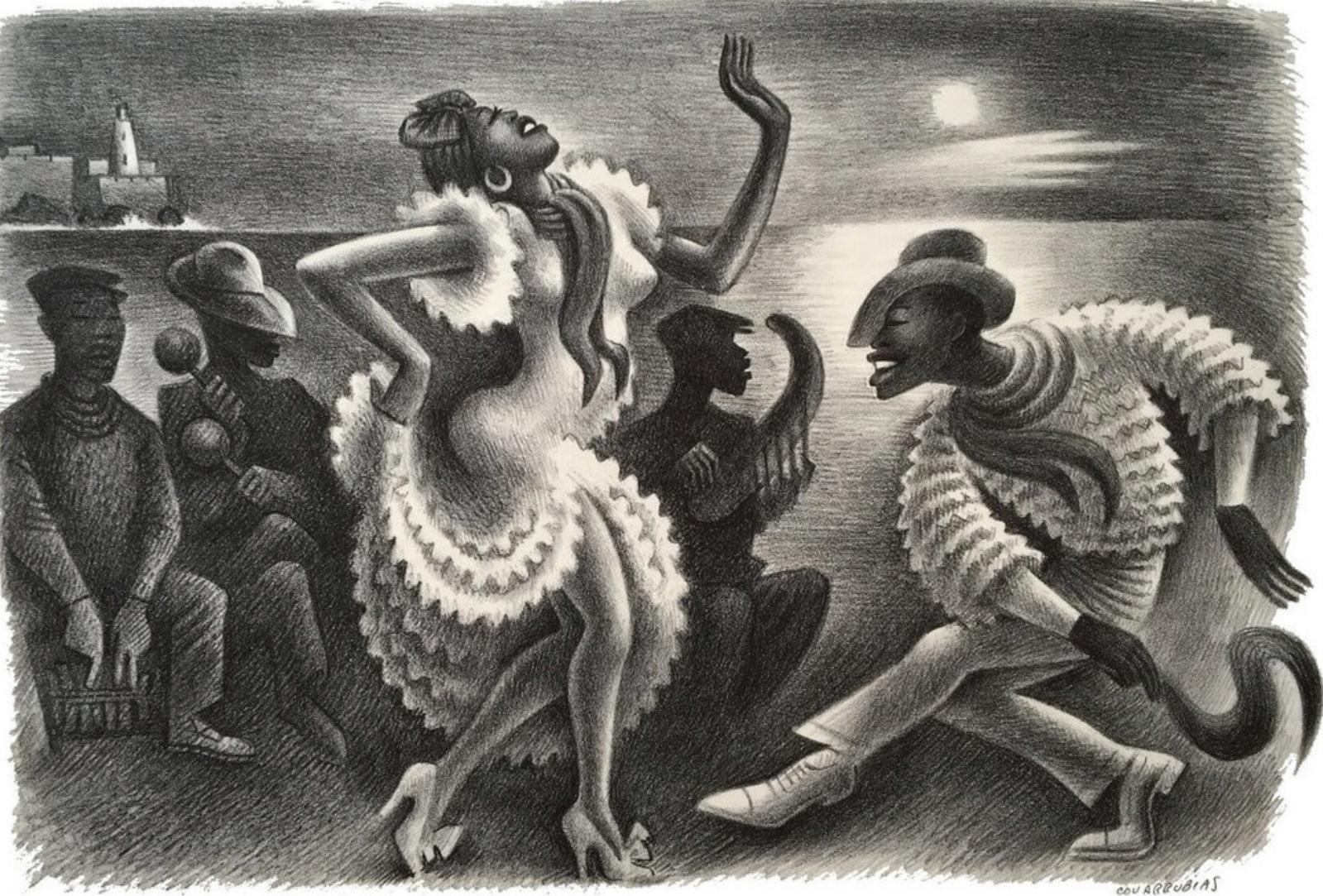


Figura 25
Miguel Covarrubias, *Rumba*, 1945,
Litografía 22.9x 33.7 cm.

*Salón México*⁹¹, revela la forma en que la representación de las cabareteras retomaba las nociones de sufrimiento y violencia que suponía su oficio y su anclaje en la imagen del cuerpo. Si bien la cercanía física y el categórico toque de la mano masculina da cuenta de la sensualidad y el erotismo propio de los bailes de salón, el gesto congojado y la mirada melancólica de la fichera insinúa las complejidades que suponía para las mujeres la vida en los cabarets y los centros nocturnos, cosificadas como bienes de consumo para el deleite y la mirada masculina (figura 27).

La competencia laboral o amorosa, el cobro de deudas u ofensas y la necesidad de defenderse de autoridades o extorsionadores eran los motivos principales de la violencia y el delito alrededor de las mujeres en los centros nocturnos. La prensa y los reportes policiacos explotaban esta situación creando todo un imaginario a su alrededor que las colocaba como seres peligrosos en degradación

91. Armando Jiménez, *Cabarets de antes y de ahora en la Ciudad de México*, (México: Plaza y Valdés, 1997), 16.

social y moral, muy acorde a los temores de la época que vinculaba a los grupos no privilegiados con la situación de declive social, en el que permeaban temas de género, clase y raza.

Sin lugar a duda, el equipo creativo en torno a Emilio *Indio* Fernández se encontraba familiarizado con estos imaginarios y en **Salón México** retrata la problemática condición de las mujeres nocturnas encarnada en el personaje de Mercedes. Arrastrada por las circunstancias e incapaz de controlar los acontecimientos que afectaban su vida, su única alternativa para garantizar la dignidad vital de su hermana es la vida azarosa y abyecta del centro nocturno. Lo hace a través de su cuerpo -mediante la danza prioritariamente- pero con la latente insinuación de la prostitución.

En los bajos fondos el ejercicio del sexo tenía nombres y tarifas y el baile era un espacio para el intercambio comercial: “bailar cuesta tanto, de cachetito otro tanto, de barrilito más, llevarla a la mesa otra lana”⁹², por ello no es casual que la danza en tanto actividad referida a los usos del cuerpo y su posibilidad de mercantilización, sea un rasgo definitorio de los personajes femeninos en el cine de ambiente cabaretil de los años cuarenta, cuando las necesidades de desarrollo industrial y la incorporación de las mujeres a ámbitos laborales, entró en franca contradicción con una serie de valores vinculados al cuerpo femenino⁹³ y en la cinta, la vida de la protagonista da cuenta de ello. Pese a las nobles intenciones de Mercedes y su legítima defensa frente al proxeneta, es castigada trágicamente, restituyendo el orden moral y el papel del cuerpo femenino como territorio del control, la contención y las restricciones.

Desde esta óptica, la secuencia del concurso de danzón en **Salón México** permite considerar los mecanismos mediante los cuales la representación cinematográfica de la danza en la obra de la mancuerna Fernández-Figueroa contribuyó a construir la narrativa y reforzar un estilo plástico que respondía también a las necesidades de una sociedad cambiante en la que los mitos revolucionarios comienzan, paulatinamente, a dejar de ser los protagonistas de la vida social y del arte nacional. En este sentido, aunado al análisis del *fandango triste* de **Pueblerina**, el concurso de danzón en **Salón México** establece la posibilidad de reconocer los flujos y tensiones al interior de la obra de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa con relación a la importancia de la danza y sus múltiples posibilidades de representación.

92. Emma Yanes, “Los cuarenta: seductora ciudad”, 173.

93. Gabriela Pulido Llano, “Exóticas”, en Susana Sosenski y Gabriela Pulido (coords.), *Hampones, pelados y pecatrices. Sujetos peligrosos de la Ciudad de México (1940-1960)*, (México: FCE, 2019), 57.

El concurso de danzón en *Salón México*: Memoria visual de la danza popular

“Los bailes tradicionales-populares pueden entenderse como expresiones coreográficas recreativas, de carácter profano, que frecuentemente propician las relaciones entre hombres y mujeres. Su interpretación requiere patrones de movimiento que, no obstante admiten ciertas variaciones sobre un modelo que se transmite de manera informal a través del tiempo y que son ejecutados primordialmente por las clases subalternas”⁹⁴, estas expresiones dancísticas forman parte constitutiva del sistema de valores y representaciones de los grupos sociales que las ejecutan⁹⁵. En este trabajo los bailes populares se entienden como aquellos que se dan en el contexto urbano, a diferencia de los tradicionales, propios de los entornos rurales.

La secuencia del concurso de danzón sirve a Fernández para introducir al espectador al mundo del bajo fondo capitalino y a la representación del baile urbano. Al amparo de la noche, Fernández y Figueroa retratan una ciudad cambiante, una contradictoria urbe moderna, creciente y en desarrollo, frente a los vestigios de los otrora palacios capitalinos, reminiscencia del antiguo sistema porfiriano⁹⁶. Se representa una ciudad que busca la integración a un mundo cosmopolita y transnacional que sin embargo, defiende una identidad nacionalista meticulosamente construida desde las elites intelectuales y políticas como elemento de cohesión social. En esta contradicción, las historias individuales pierden los antiguos referentes y, ahora, la ciudad se vuelve el espacio de configuración de una nueva moral emanada de las relaciones sociales que se gestaron en ella.

En términos coreográfico-dancísticos, la secuencia muestra la ejecución de un danzón cerrado en el que destacan los paseos, pasos trenzados y cuadros. El deslizado de los pies sobre el piso, así como las breves pausas que marcan la transición entre un paso y otro denotan la cadencia y el dominio en la ejecución del baile. Sin afán de describir la coreografía, la cámara se interesa por mostrar la secuencia de movimientos y sus desplazamientos, especialmente los giros a través de los cuales logra una visión en espiral de los cuerpos, además, la libertad de las parejas que no se sujetan a una secuencia de movimiento común, logra una danza con exuberancia y sensualidad que transmite una atmósfera que ensalza el danzón y el deleite de bailarlo.

94. Aquellas que se encuentran subordinadas en términos económicos e ideológicos-políticos, por oposición a las clases hegemónicas que tienen la capacidad de establecer alianzas, realizar el conjunto de las funciones de dominación, educación y dirección político-ideológica en un periodo histórico determinado. Ver: Amparo Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales*, (México: INBA, 1990).

95. Amparo Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales*, (México: INBA, 1990), 78-80.

96. Erica Segre, “Reframing the City: Images of displacement in Mexican urban films of the 1940s and 1950s”, *Journal of Latin American Cultural Studies* 10, no. 2, (2001): 206 /205-221 pp.



Figura 26

Pareja bailando en la cinta *Salón México* (Emilio Indio Fernández, 1948), fotograma digital. Col. Fundación Televisa/Cineteca Nacional.

Después de advertir un letrero luminoso con el nombre del mítico salón de baile que sirve como definición del espacio narrativo, Fernández y Figueroa muestran el concurso de danzón: sobre un tablado bailan cuatro parejas detrás de las cuales puede verse una mesa con el jurado que les observa. Al fondo se distingue el gran mural donde *El Hotentote* plasmó escenas de la danza mexicana. Aquí Figueroa y Fernández nos dan los primeros indicios visuales del conflicto alemanista entre el impulso económico de la modernidad y la ideología posrevolucionaria mediante el discurso dancístico. Por un lado, el fondo muestra diseños caricaturescos y juguetones de charros, chinas y Chinelos que bailan en medio del paisaje; frente a ellos las parejas concursantes interpretan un danzón en un espacio cerrado, abigarrado y saturado, con ello la cinta nos muestra la imposición de nuevos géneros bailables como espacios de la identidad ciudadina y la retirada paulatina de las antiguas danzas. En el nuevo ritual urbano el danzón se impone sobre el jarabe, circunscrito a un pasado rural en retroceso.

Esta tensión entre modernidad y tradición es importante para comprender la narrativa de la cinta y en general la obra de la mancuerna⁹⁷, pues la configuración

97. Julia Tuñón, "Ritos y ritmos urbanos en el cine de Emilio Fernández", *Cahiers d'études romanes*, 19 (2008), 197-207.



Figura 27

Carlos Sánchez M., *Bailadores en el cabaret Agua Azul*, 1953. Tomado de esús Flores y Escalante, *Imágenes del Danzón. Iconografía del Danzón en México*, (México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A.C/Conaculta, 1994), 16.

de una estética corporal mexicanista anclada en la idea de la moralidad provinciana y sus valores de recato, obediencia y sumisión, se ve desafiada por la nueva cartografía social de la urbe⁹⁸ en la que la modernidad y la presencia transgresora de la cabaretera parecen generar un sentimiento de extravío, subrayando el envilecimiento y la pobreza. Además de la danza, esta tensión está señalada visualmente por la imagen de la protagonista cuyas ornamentadas trenzas-resquicio de los bucólicos aderezos femeninos- contrastan con el resto de su indumentaria y con el entorno urbano del salón de baile.

Figuroa recurre al encuadre secundario o doble como estrategia visual para describir la escena. Los elementos arquitectónicos del espacio y las siluetas de los espectadores enmarcan a las parejas que bailan, con ello otorga profundidad y subraya la importancia del baile, pero también lo convierte en un espectáculo para ser visto. La danza no es ya un espacio de participación colectiva (como en el *fandango triste*, que pese a la ausencia de asistentes está pensado no para ser visto, sino para participar de él), pues se transforma en una escenificación, diferenciando y distanciando la función de mirar y de ser mirados⁹⁹. Entonces, el carácter

98. Jesús Alberto Cabañas Osorio, *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales 1931-1954*, (México: Universidad Iberoamericana, 2014), 147.

99. Ver: Gastón A. Breyer, *Teatro: el ámbito escénico*, (Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1968).



Figura 28

Doble encuadre en la cinta *Salón México* (Emilio Indio Fernández, 1948), fotograma digital. Col. Fundación Televisa/Cineteca Nacional.

ritual y celebratorio de la danza, claramente palpable en el *fandango triste* de *Pueblerina*, pierde su sentido y complejidad en la ciudad, en la que se vuelve un territorio para la mercantilización y la transgresión, sin embargo conserva su importancia como depositaria de significados y valores y como plataforma para la consolidación de la narrativa cinematográfica y la construcción de los personajes. Al mismo tiempo, el doble encuadre sirve como estrategia visual para señalar una especie de portal que permite el ingreso al mundo oculto de los bajos fondos y los cabarets, que recibe al espectador con el baile de danzón (figura 28).

Figueroa y Fernández optan por una atmósfera llena de humos y vapores, con luces artificiales que en su intermitencia generan ritmo visual al tiempo que muestran y ocultan los rostros. Esta yuxtaposición de elementos produce un espacio saturado que parece devorar a los personajes quizá como metáfora de la propia urbe en su encarnizado crecimiento, pero también remite a un espacio sensual y exuberante para el deleite y el desenfreno. Las multitudes aparecen como bloques indiferenciados¹⁰⁰ e incluso en el concurso de danzón, las parejas participantes parecen confundirse, como si las identidades fueran canjeables.

100. Julia Tuñón, "Ritos y ritmos urbanos en el cine de Emilio Fernández"



Figura 29

Paco y Mercedes durante el concurso de danzón en la cinta *Salón México* (Emilio Indio Fernández, 1948), fotograma digital. Col. Fundación Televisa/Cineteca Nacional.

Los dos planos siguientes resultan muy interesantes para comprender la representación visual de la danza en la cinta (ver anexo 5, plano 2). Figueroa recurre al primer plano para retratar el breve diálogo entre Mercedes y Paco¹⁰¹, con esta estrategia rompe con la descripción y logra ingresar al micro universo de la pareja, para ello recurre a un sutil *travelling* lateral que mantiene al centro a los protagonistas, quienes giran en su ejecución coreográfica confiriendo movimiento al plano y permitiendo a la audiencia observar desde todos los ángulos. Sobre ellos el ventilador también gira, generando un juego de luces y sombras que confiere ritmo a la toma (figura 29).

El siguiente plano (ver anexo 5, plano 3), que retrata la parte inferior del cuerpo, destaca la importancia de la ejecución dancística describiendo con claridad el

101. Mercedes: ¡Acuérdate Paco, si ganamos, la copa es para ti y el dinero es para mí!

Paco: No pienses más en las lanas, primero procura ganar. Ya después veremos.

Mercedes: ¡No Paco, yo tengo mucha necesidad de ese dinero!

Paco: ¡Muévete bien, ya Dios dirá!

arrastre de los pies y la trayectoria en giro que la pareja sigue. El movimiento es armónico y se nota una danza que fluye. El balanceo de la falda de la protagonista otorga cadencia, con lo que se intuye el movimiento de las caderas, a su vez, la costura de las medias que le cubren las piernas subraya la sensualidad y el papel del cuerpo femenino como objeto de la mirada (figura 30).

En una observación dialéctica de ambos planos es posible notar, por un lado, la fragmentación que impide contemplar los cuerpos en su totalidad, refiriendo impulsos que minan la integridad del cuerpo de los personajes y remitiendo a la existencia de un mundo oculto fuera del relato, imposible a la mirada de la audiencia. La representación dancística acciona en dos niveles: la contradicción entre el baile que fluye apetitosamente, y el conflicto plasmado en el diálogo. Con esto se muestra una experiencia desarticulada de la danza que opone el goce del baile, representado en el cadencioso movimiento de las piernas, frente a la sensación de fisura y transgresión que denota el diálogo: contradicción entre lo sensual-corporal y lo intelectual-relacional, flujo y tensión. El diálogo refuerza este sentido, así como la idea de pérdida del contexto ritual de la danza, pues el disfrute del danzón queda circunscrito a la posibilidad de obtener mediante él un beneficio económico.

Habitados a la representación de inmensos paisajes y cielos abiertos, la mancuerna Fernández-Figueroa recurre a otras retóricas visuales para plasmar el baile urbano. En este caso los cuerpos ya no son concebidos en su integración con el entorno, es decir ya no forman una continuidad con el paisaje, incluso la continuidad de los cuerpos es subvertida al plasmarlos fragmentados, desbordando el plano cinematográfico. La atención a los segmentos corporales inferiores y el montaje fluido y vertiginoso acompañado de la música contrasta con la idea de un "cuerpo nacional" depositario de la identidad y de valores unificadores de la patria que se materializa en la danza. Por el contrario los primeros planos que retratan los segmentos corporales inferiores y superiores de las parejas contribuyen a crear un sentido de opacidad de las identidades, al mismo tiempo que transforman la danza en una manifestación anónima, pero con un fuerte sentido de individualidad.

Jesús Cabañas ha señalado la importancia de la danza no solo en la construcción del personaje de la mujer nocturna en el cine mexicano, sino como registro de la cultura, los mitos y la historia en la década de los cuarenta y cincuenta. En la danza se materializan los temores, valores y expectativas en torno al cuerpo femenino y cobran sustancia en la interpretación de los géneros afroantillanos. Con sus movimientos ondulantes y explosivos que enfatizan las redondeces de las protagonistas, la danza queda suscrita a la tragedia de las mujeres nocturnas -cabareteras y rumberas- asociada a la violencia, la prostitución, la enfermedad, el



Figura 30

Encuadre de las piernas de Paco y Mercedes durante el concurso de danzón en la cinta *Salón México* (Emilio Indio Fernández, 1948), fotograma digital. Col. Fundación Televisa/Cineteca Nacional.

engaño y la pobreza, con ello adquiere un sentido de sacrificio público que reduce el cuerpo femenino a un objeto sexual para la mirada y el deleite masculino¹⁰².

En *Salón México*, Mercedes ofrece su danza como objeto de cambio para mantener la ilusión que ennoblece el destino de su hermana, el danzón sella su tragedia y se vuelve antesala de la prostitución y signo de sacrificio. La danza la convierte en un objeto que Paco utiliza para su satisfacción, vulnerando su dignidad y su autonomía. Entonces, el baile es constitutivo del relato de la mujer caída, cuya perdición implica el acceso a los bajos fondos donde los valores y las reglas sociales se asumen trastocadas en medio de una socialización completamente diferente al modelo burgués de vida familiar¹⁰³.

El lenguaje cinematográfico por el que optan Figueroa y Fernández en la secuencia del danzón contribuye a configurar esta fetichización del cuerpo de la cabaretera, pues la fragmentación en los planos borra la individualidad y reduce a Mercedes y las otras bailarinas a silenciosos cuerpos bajo la contención

102. Alberto Cabañas Osorio, *La mujer nocturna del cine mexicano*, 212-213.

103. Álvaro Vázquez Mantecón, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, (México: UAM, 2005), 34-35.

masculina. En ese sentido, el primer plano que aprisiona, la música de raigambre africana, el cerrado desplazamiento de las piernas de la bailarina, la sujeción poderosa de su pareja y los zapatos que le atan los tobillos como grilletes, podrían leerse como representaciones de la propiedad del cuerpo femenino y símbolos de encarcelamiento y esclavitud.

En 1929 Gabriel Fernández Ledesma pintó *La pasarela*, obra que refuerza la observación anterior, pues muestra a un grupo de triples enfiladas sobre el escenario ante la mirada atenta de un público integrado mayoritariamente por hombres. En una composición que irremediablemente recuerda al concurso de danzón de **Salón México** el pintor solo deja ver las piernas de las bailarinas, cuya identidad queda diluida en posiciones que se replican y que únicamente se diferencian por el calzado. La vehemente mirada de los espectadores, representada en los grandes y brillantes ojos subraya su condición de objetos para la mirada masculina y la mercantilización del cuerpo femenino que danza (figura 31).

Esta observación remite a los señalamientos de Laura Mulvey¹⁰⁴ quien afirma que la imagen femenina en el cine, construida desde una asimetría en las relaciones de género, la reduce a un objeto de exhibición para contemplar y mostrar, y como proyección de la fantasía y el deseo masculino. Entonces, es factible pensar la danza como un recurso en el que el cuerpo femenino y la exhibición de su movimiento modela el deseo y los modos de ver. A través de su baile Mercedes retiene la mirada e interpreta y da sentido al deseo masculino, tanto en la diégesis de la narración donde Paco la utiliza como medio para su satisfacción, como ante la audiencia, donde el énfasis en su movimiento despierta los deseos de mirar como acto de estimulación erótica e incita la identificación frente al disfrute del sensual baile.

104. Laura Mulvey, "Placer visual y cine narrativo", en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, (comps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, (México: Universidad Iberoamericana/PUEG: 2007), 86.

Muévete bien, ya Dios dirá

Se ha señalado que la incorporación de la música y la danza es un elemento importante para comprender el estilo plástico de la mancuerna Fernández-Figueroa y en general el corpus de su obra¹⁰⁵, en ese sentido el concurso de danzón de **Salón México** presenta rupturas y continuidades en lo relativo a la representación de la danza que le confieren particularidades en su modalidad popular y urbana.

En primer lugar, es posible encontrar un manejo peculiar del espacio y del tiempo que vincula el danzón a la noche y los espacios cerrados, destacando claramente el salón de baile. Como se ha mencionado, en el cine de ambiente cabaretil el danzón aparece como una constante que se vincula a la tragedia de las mujeres nocturnas, y en ese sentido la elección de planos cinematográficos medios y cerrados, agolpados con elementos como vapores, luces y sombras funciona como metáfora visual del inexorable destino de Mercedes, pero también como representación del goce que supone el baile y la música. Figueroa y el *Indio* encuentran en el salón de baile un espacio que parece resultar ajeno a los personajes, peligroso y extraño, pero que representa una oportunidad para el deleite sensorial y la danza. La noche es el marco perfecto, pues su vinculación con el peligro y el crimen ofrece una poética inmejorable para el desarrollo del melodrama y para el retrato de bailes con profunda carga erótica; en ese sentido, se considera que las diversiones y entretenimientos nocturnos no ponen en duda la calidad moral de los varones, en tanto que una mujer que frecuenta y baila en espacios de la vida nocturna, quedará vinculada irremediablemente a la vergüenza, la transgresión y la inmoralidad¹⁰⁶.

Bailar danzón es, entonces, una forma de representar la ambigüedad entre el goce y el peligro. Por un lado, la vida nocturna ofrece el deleite en espacios para el devaneo erótico y encuentros con diversos sectores populares en una ciudad que prometía desarrollo y cosmopolitismo; frente a ello el extravío ocasionado por la pérdida de los hitos que daban sentido a la identidad y el crecimiento de la corrupción, el delito y la violencia en una urbe descarnada y feroz. Figueroa y Fernández logran sintetizar estas dos tendencias aparentemente contradictorias en el concurso de danzón al presentar un ambiente de regodeo que se construye en la imagen de las parejas bailando, el ingreso al salón de baile y la música afrocaribeña vitoreada por la multitud, que se rompe con brusquedad cuando se revela el fraude que Paco entreteje para ganar y la incertidumbre de Mercedes frente al destino del premio de quinientos pesos.

Las tomas ya no capturan la totalidad del cuerpo, sino el detalle de los segmentos en movimiento, con ello se logra por un lado subrayar el carácter individual de

105. Charles Ramírez Berg, *The Classical Mexican Cinema. The poetics of the exceptional golden age films*, 122-124.

106. Julia Tuñón, *Los rostros de un mito*, 159.

los personajes, quienes dejan de lado los ritos rurales de comunión y cohesión y en cambio, bailan como manifestación de la potestad sobre su cuerpo. De modo similar esa atención a los segmentos corporales borra los rasgos identitarios y convierte al sujeto en un objeto más en la puesta en escena. Esto es particularmente significativo en la representación del cuerpo femenino que danza, pues la fragmentación expuesta por el encuadre cinematográfico deposita en la imagen de Mercedes bailando una reestructuración simbólica e idealizada de valores vinculados con el sacrificio, la sexualidad, el erotismo y la moral de la época¹⁰⁷.

Nuevamente la música y la danza son recursos a los que recurren director y fotógrafo para construir la retórica de la cinta y en este caso, utilizan los géneros de prosapia africana para instaurar un aura de transgresión. La ejecución dancística de géneros afro se vincula en la representación de mujeres nocturnas en el cine con el erotismo desmedido, lo salvaje y el ritual, preámbulo de la lascivia y el delito¹⁰⁸. Fernández y Figueroa explotan esta convención y muestran a Mercedes bailando danzón como un ser ambiguo, síntesis de los temores sociales respecto a las mujeres nocturnas y su condición social problemática: por un lado, mediante su cuerpo y su danza seductora, Mercedes se rodea de hombres y accede al dinero que tanto necesita; en contraste, su condición siempre al borde de la violencia y proclive al robo hace eco de las representaciones que desde finales del siglo XIX consideraban a las prostitutas como seres peligrosos: mujeres fatales, danzantes enloquecidas por el sexo que al tiempo atraen y atemorizan¹⁰⁹.

En contraste, Amparo Sevilla¹¹⁰ ha recogido testimonios que cuestionan la sordidez y truculencia del salón de baile presentado en el cine. En ese sentido, se ha señalado la impronta que la imagen de *Salón México*, junto con otras cintas ambientadas en los recintos dancísticos urbanos han tenido en una valoración de los salones de baile como espacios de la violencia y el delito, que contrasta con los registros fotográficos de los años treinta que dan cuenta de la presencia de concurrentes elegantemente ataviados y el interés de la sociedad por el esparcimiento que en los salones de baile. Sin embargo hacia los años cuarenta, con el crecimiento de la vida nocturna y la acelerada expansión de la urbe, las formas y espacios de socialización se modificaron, Fernández y su equipo creativo anclaron los imaginarios y temores sociales sobre el arrabal y los bajos fondos a los salones de baile consolidando en ellos una rica iconografía sobre la vida y los hechos ahí transcurridos.

107. Alberto Cabañas Osorio, *La mujer nocturna del cine mexicano*, 62.

108. Alberto Cabañas Osorio, op. Cit, 221.

109. Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, (España: Debate, 1994), 244.

110. Amparo Sevilla, *Los templos del buen bailar*, 12.

En este tenor, la danza sirve como motivo celebratorio de las culturas subalternas en la obra de Emilio Fernández, y particularmente en *Salón México* se sirve de ella para mostrar las penosas condiciones en las que una mujer, señalada por su conducta licenciosa, vive y trabaja para alcanzar un noble objetivo. La danza es un recurso inmejorable para definir el carácter de los personajes, pues en la breve secuencia del concurso de danzón quedan establecidas las condiciones bajo las cuales se desarrollará la historia, ilustrando contundentemente y sin fisuras el carácter moral de los protagonistas; es decir, la danza y su acompañamiento musical operan como dispositivos narrativos.

En ese sentido, Jorge Ayala Blanco¹¹¹ señala la presencia de dos modelos de mujeres nocturnas en el cine mexicano de ambiente cabaretil. Primero las *devoradoras*, despiadadas mujeres, vengativas y sin escrúpulos que se complacen al ver caer desplomados a los hombres víctimas de sus encantos. Por otro lado están las *ladronzuelas*, como Mercedes, a la vez devorada y devoradora, de corazón puro y nobles intenciones pero arrastradas por el vicio y el pecado¹¹². Quizá valdría considerar una tercer tipología: las *exóticas*, en la que se agrupan las rumberas, que expresan en el frenesí de los tambores su naturaleza indómita y sexual.

Si se admite que cada uno de estos modelos de mujer nocturna hace una apropiación particular de la danza, propongo entonces que, en tanto actividad que implica el uso del cuerpo y sus simbolismos, cada modelo de feminidad nocturna está asociado en el cine con modos particulares de bailar y con formas específicas para integrar la danza en el dispositivo narrativo. En el caso de las *devoradoras*, los bailes son un instrumento para la seducción y a través de ellos se tejen las redes de fascinación sobre los hombres, se baila como mecanismo para alcanzar sus objetivos y como artimaña para atraer a los amantes, como en *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947). Para las *ladronzuelas* la danza tiene una función de ofrenda, sacrificio en el que se entregan comúnmente con nobles intenciones, pero paradójicamente lo hacen a través de la sexualidad ilegítima. Su danza es una forma de renuncia que busca la generosidad y la supervivencia, es el caso de Mercedes en *Salón México*. Finalmente, las *exóticas* bailan como impulso que revela su verdadera naturaleza, como llamado irrenunciable que se apodera de ellas mostrando su instinto selvático y antropófago, por ejemplo Elena, interpretada por Ninón Sevilla en *Aventurera* (Alberto Gout, 1949).

A su vez, en *Salón México* aparecen tres presencias masculinas claramente diferenciadas y categorizadas. Por un lado se encuentra Paco, un pachuco atrapado

111. Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, (México: CUEC UNAM, 2017), 153-154.

112. Ver: Gabriela Pulido Llano, "Exóticas", en Susana Sosenski y Gabriela Pulido (coords.), *Hampones, pelados y pecatrices. Sujetos peligrosos de la Ciudad de México (1940-1960)*, (México: FCE, 2019), y Álvaro A. Fernández Reyes, *Crimen y suspenso en el cine mexicano 1946-1955*, (México: El Colegio de Michoacán, 2007).



Figura 31

Gabriel Fernández Ledezma,
La pasarela, 1929, óleo sobre tela.

en una adolescencia perpetua que utiliza su virilidad sexual para reafirmar su lugar en la sociedad, representa el aspecto negativo de la masculinidad hegemónica en México y sirve para cuestionar en la cinta la renuncia de las raíces indígenas y la adopción de modos extranjeros de vestir y hablar. Por otro lado esta Lupe López (Miguel Inclán), el policía que es protector, humano y bueno, actúa desde la moral y representa la nobleza de un “hijo del pueblo” en su afán por proteger y salvar a Mercedes. Finalmente Roberto (Roberto Cañedo), el piloto aviador noble, educado y cabal, representación del ideal de masculinidad posrevolucionaria: autoritario y firme pero intachable y bien educado¹¹³.

Aunque Lupe se encuentra permanentemente en el salón de baile lo hace únicamente como defensor del orden en el recinto, mientras que Roberto asiste en compañía de un grupo de pilotos norteamericanos como un concurrente que no participa del deleite del danzón. Solo Paco demuestra sus habilidades dancísticas en el Salón México, y es en ese ámbito donde toma posición y expresa su naturaleza violenta y oportunista. En este hecho, nuevamente pueden leerse alegorías a la patria encarnadas en la protagonista.

113. Gustavo García y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, (México: UNAM, 2001), 144-145.

Quizá Fernández no renunció a sus retóricas nacionalistas, reelaborándolas también en el entorno urbano y plasmó en **Salón México** una nueva representación de la patria a través de Mercedes: noble pero víctima de influencias externas que la alejan de su verdadero ser, materializadas en el pachuco, que repudia su origen nacional y adopta influencias extranjerizantes que le hacen propenso a la violencia. Esta preocupación puede entenderse en el contexto de los cambios políticos y económicos propios del alemanismo y el agotamiento del discurso nacionalista que fue el sustento ideológico de los regímenes posrevolucionarios desde la década de los veinte. En esta retórica la figura de Roberto es central como representación del nuevo Estado, cosmopolita, aguerrido y honorable. Con la trágica muerte de Mercedes y Paco, se logra la restitución del orden masculino encarnado en el piloto y en su matrimonio con Beatriz, la hermana por la que tanto padeció Mercedes. La secuencia final de la cinta muestra a Lupe ingresando a un Salón México que no ha sido trastocado por la tragedia, mientras se escucha la letra del danzón *Juárez*, con la evocadora copla: "*Si Juárez no hubiera muerto,/ ¡Otro gallo cantaría!/ la Patria se salvaría/ ¡México sería feliz,/ sería feliz!*".

Lo anterior lleva nuevamente a subrayar la importancia de la música y la danza para comprender el estilo plástico Fernández-Figueroa, en el que existe un claro diálogo entre la interpretación de bailes y las elecciones visuales y narrativas alrededor de ellos, que obedece a las inquietudes ideológicas de su creador. En **Salón México**, los diversos planos cinematográficos acompañan la ejecución del baile, creando una visión en espiral de los cuerpos que danzan y que en conjunción con la puesta en escena y el ritmo visual acompañado por el montuno del danzón *Almendra*, contribuye a crear una visión unificada y orgánica de la danza, en este sentido, valdría considerar los flujos e intercambios con expresiones como la videodanza y el video coreográfico¹¹⁴.

En **Salón México** la danza no es un elemento accesorio, pero tampoco puede leerse como un registro fiel de los actos de bailar; por el contrario, en su búsqueda por constituir un dispositivo fundamental de la narración, Emilio *Indio* Fernández y Gabriel Figueroa, la convirtieron en un ámbito poético con sus propias metáforas y significados, que se reelabora en su posibilidad de repetición, brindándole profundidad, cambio y vitalidad.

114. Carolina Posada Restrepo, "La transparencia del videodanza dentro del cuerpo danzante", en *Artes, La Revista* 13, 20 (2014): 183/183-203 pp.



CONCLUSIONES

No obstante que resulta complejo hablar de un estilo cinematográfico monolítico en la mancuerna Fernández-Figueroa, es posible identificar, como se ha señalado, elementos que le conceden unidad y que hacen su trabajo no solo reconocible, sino entrañable ante la mirada de muchas generaciones de espectadores y espectadoras. Uno de estos elementos es, sin duda, la incorporación de la música y la danza. El análisis de las secuencias del *fandango triste* de **Pueblerina** y el *concurso de danzón* en **Salón México**, da cuenta de la forma en la que la danza contribuyó a delinear la producción cinematográfica de la mancuerna y representa un ámbito que subraya las constantes en su aproximación visual y narrativa.

Si bien la incorporación de la danza y especialmente de la música en el cine de la Época de oro obedeció a intereses comerciales que buscaban la continuidad entre la industria del cine y de la música, así como catapultar a figuras relevantes dentro del sistema de estrellas en México¹¹⁵, la adhesión de la danza pronto adquirió nuevas posibilidades que trascendieron lo meramente comercial dentro del cine de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, alcanzando una poética que, desde los intereses del director y el cinefotógrafo -proclives a la música y la danza- le confirió un lugar significativo en la conformación de su obra. Si bien Ramírez Berg¹¹⁶ ha señalado la relevancia que la música y la danza tiene como dispositivo narrativo en lo que ha denominado el *estilo estético Emilio Fernández y Gabriel*

115. Ver: Federico Dávalos Orozco, "El cine mexicano: industria cultural del siglo xx" (Tesis de maestría, UNAM, 2008).

Marina Díaz López, "La Comedia Ranchera como género nacional del cine mexicano (1936-1952)" (Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid, 2002),

116. Charles Ramírez Berg, *The Classical Mexican Cinema. The poetics of the exceptional Golden Age films*. (Austin: University of Texas Press, 2015), 122-124.

*Figuroa*¹¹⁷, el análisis realizado en este trabajo desborda tal perspectiva, pues se ha demostrado que la danza fue un espacio que, si bien sirvió para reforzar el relato, también funcionó como recurso para expresar los intereses ideológicos y estéticos perseguidos por la mancuerna.

Aunque la presencia de números bailados no ocurre en la totalidad de las veinticuatro producciones cuyos créditos compartieron, aquellas que si incorporan a la danza revelan gramáticas que dan cuenta de un complejo entramado de referencias visuales, musicales y coreográficas, que erigen formas particulares de retratar, desde la cinematografía, los hechos dancísticos, y de incorporarlos a la narrativa de las cintas como elementos medulares cuya ausencia empobrecería el relato fílmico. En este sentido, Fernández y Figuroa lograron en su cine una representación de la danza que se caracterizó por su mirada respetuosa, cargada de significado y vehementemente gozosa, no obstante las diferencias en las aproximaciones a cada estilo dancístico.

Un aspecto fundamental que merece ser subrayado es la integración fluida y orgánica que Emilio Fernández y Gabriel Figuroa lograron en su representación de la danza. La selección de planos, los emplazamientos de cámara, la edición y la puesta en escena establecen un diálogo con el discurso musical y dancístico que refleja claramente sus intenciones artísticas. En el *fandango triste* de **Pueblerina**, la organización de planos responde consistentemente a la estructura coreográfica de los jarabes y sones tradicionales, en donde se alternan ajetreadas secuencias de zapateados con descansos elegantes y regios (ver anexo 3). Mientras tanto, en el *concurso de danzón* los cuerpos que danzan se representan como metáfora del rostro cambiante, fragmentado y descarnado de la ciudad en la posguerra: ambas son retóricas visuales que incluyen el pictorialismo pero que incorporan un lenguaje moderno y que tienen como punto de asidero la danza.

No se trata pues, de una visión etnográfica ni de registro audiovisual, no se busca el retrato fidedigno de las formas de bailar, sino de una visión con claras intenciones poéticas: la estilización tanto de los elementos del folclor como de la vida urbana para integrarlos a un lenguaje cinematográfico personal. En esta búsqueda la deuda con la producción visual de la época y previa es clara y las influencias, tanto del arte decimonónico como de la fotografía de vanguardia de principios de siglo, se deja ver en la magistral obra de Figuroa, que además dialoga ágilmente con el arte mexicano de la primera mitad del siglo xx.

En sus memorias Gabriel Figuroa recordará su intención de personificar en la fotografía la *mística mexicana*, creando a la par una imagen que reflejara el sur-

117. Charles Ramírez Berg, "La invención de México: el estilo estético Emilio Fernández y Gabriel Figuroa", En: Gustavo García, y David R. Maciel. *El Cine Mexicano A Través de la Crítica* (México: UNAM IMCINE, 2001): 107-125.

gimiento de un arte completamente nacional¹¹⁸. Por su parte, el *Indio* Fernández pretendió transmitir en el cine la síntesis del México nuevo, surgido de la lucha revolucionaria¹¹⁹. En su conjunción, la mancuerna compartió el interés por explorar una imagen esencial e imperecedera de México, síntesis de su historia y de los ideales perseguidos por la primera revolución del siglo xx. Su vasta iconografía, cuya impronta resulta imprescindible para comprender las representaciones de lo nacional, incluye naturalmente la danza como uno de sus rasgos *sine qua non*. Como confirmación y testigo de la inherentemente artística sensibilidad nacional, la danza y la música conformaron una plataforma sobre la que Fernández y Figueroa revelaron su visión -por momentos abreviada y esencialista- del carácter nacional.

En este tenor me gustaría enfatizar la importancia de la figura femenina. Como representación de la patria o como materialización de las contradicciones sociales, la imagen de las mujeres bailando contribuyó a construir el sentido de nacionalismo cinematográfico en la obra de la mancuerna. Mientras que para Aurelio el *fandango triste* es epítome de dignidad y orgullo y para Paco el *concurso de danzón* representa la legitimación de su potestad masculina, llama la atención que nuestras protagonistas, Paloma y Mercedes, concluyan las respectivas secuencias en llanto. Por desarraigo o por angustia, la danza es para ellas un rito transformador, rogativa y ofrenda que marca los imaginarios de, por un lado, la idea de una patria en una dolorosa pero necesaria transformación; por otro, la de una ciudad que busca el equilibrio frente a fuerzas sociales desconocidas y poderosas, ambos, signados a la intuición de un nuevo ciclo social. Entonces las protagonistas son, como resultará frecuente en el cine de Fernández, la materialización de motivos mariológicos que sobredeterminan lo mexicano: una religión de lo nacional, heredada del siglo xix, que pone al centro una nueva Virgen de Guadalupe como patrona cinematográfica de la restitución de México¹²⁰.

Aunado a lo anterior, esta perspectiva abre nuevas posibilidades no solo para pensar la obra de la mancuerna Fernández-Figueroa, sino para cuestionar la producción en la denominada Época de Oro del cine mexicano, debido a que la incorporación de números bailados en géneros cinematográficos en los que habitualmente no suelen incluirse (como en el melodrama); así como la constitución de categorías genéricas endémicas sobre la plataforma de incursiones musicales y dancísticas (es el caso del cine de ambiente cabareteril), desafía las convenciones del cine narrativo clásico, señalando al tiempo la importancia de la

118. Gabriel Figueroa, *Memorias* (México: DGE Ediciones y UNAM, 2005), 108.

119. Álvaro Vázquez Mantecón, "Los tres grandes eran cuatro...", En: Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*, (México: MACG, 1996), 31.

120. Hermann Doetsh, "Emilio Fernández: *Río Escondido* (1948)", en Christian Wehr (ed.), *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*, (Madrid: Vervuert, 2016), 212.

danza como elemento de identidad en la producción cinematográfica en México durante dicho periodo. Es decir, no es ocioso preguntar acaso si la incorporación de la danza puede considerarse como un elemento unificador e identitario del cine mexicano de la Época de Oro.

Durante la realización de esta investigación, llamó particularmente la atención que en el considerable número de estudios biográficos y analíticos de la obra de Emilio *Indio* Fernández poco se ha hablado de su trayectoria como bailarín y del camino que lo llevó a asumirse como tal. Si bien se menciona la importancia que tuvo para él la danza y su paso fugaz por Hollywood, no logré localizar datos que indicaran cómo se formó, dónde aprendió y cómo un hombre con un machismo recalcitrante se adentró a un campo comúnmente -y erróneamente también- considerado femenino. Sin duda, estas interrogantes abren una brecha importante de investigación respecto al director y su obra, concretamente en la participación que pudo tener en el montaje coreográfico de las piezas bailadas, como aquí traté de descubrir.

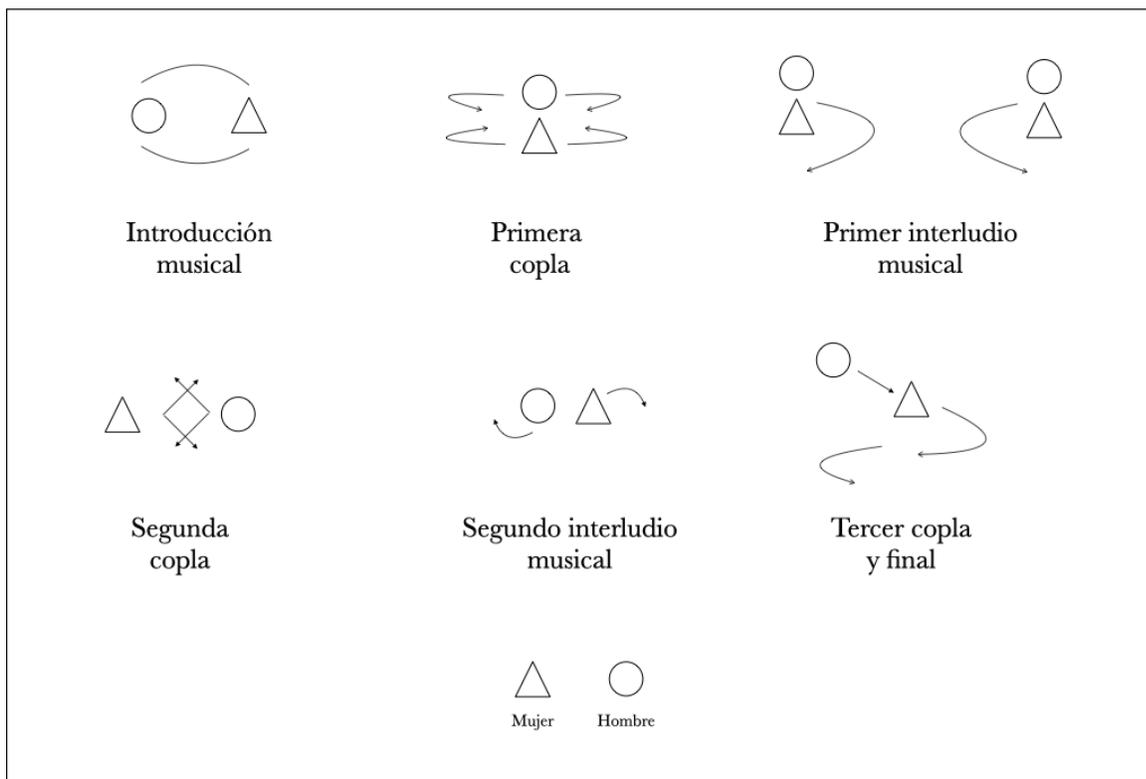
Esta indiferencia frente a la danza ha marcado también una ausencia en los estudios relativos a la producción cinematográfica de la Época de Oro. Quiero subrayar especialmente la necesidad de poner en el foco la participación de coreógrafos y bailarines, quienes con frecuencia no aparecían en los créditos de las cintas y cuya presencia ha quedado por momentos en el anonimato. Mirar al cine desde la danza, constituye una oportunidad para visibilizar también esos procesos de creación artística en el complejo campo de las artes vivas, con sus tensiones, matices y claroscuros, especialmente para reconocer y observar las trayectorias de bailarines/as y coreógrafos/as.

Finalmente, me parece indispensable resaltar que no solo el cine incorporó a la danza construyendo un sentido particular para mirarla, sino que el campo dancístico, en sus retóricas artísticas y escénicas, se ha nutrido de la impronta que en torno a ella el cine construyó. En su necesidad de representar el abstracto y con frecuencia vago concepto de *lo mexicano*, el cine recurrió a la danza y acentuó su carácter en el temperamento nacional. La danza por su parte, tomó rasgos de esa iconografía mítica e imaginaria que definió lo mexicano en el cine, en la que por generaciones los mexicanos y mexicanas hemos buscado reconocernos, y la integró a su hacer, emulándola e interpretándola lúdicamente. Este dialogo es sin duda un campo fértil para la investigación y para robustecer la comprensión sobre los procesos de creación, consumo y dialogo del arte en México, en el que el presente trabajo ha pretendido contribuir.



ANEXOS

Anexo 1. Trazos y análisis coreográficos del *fandango triste* de *Pueblerina*



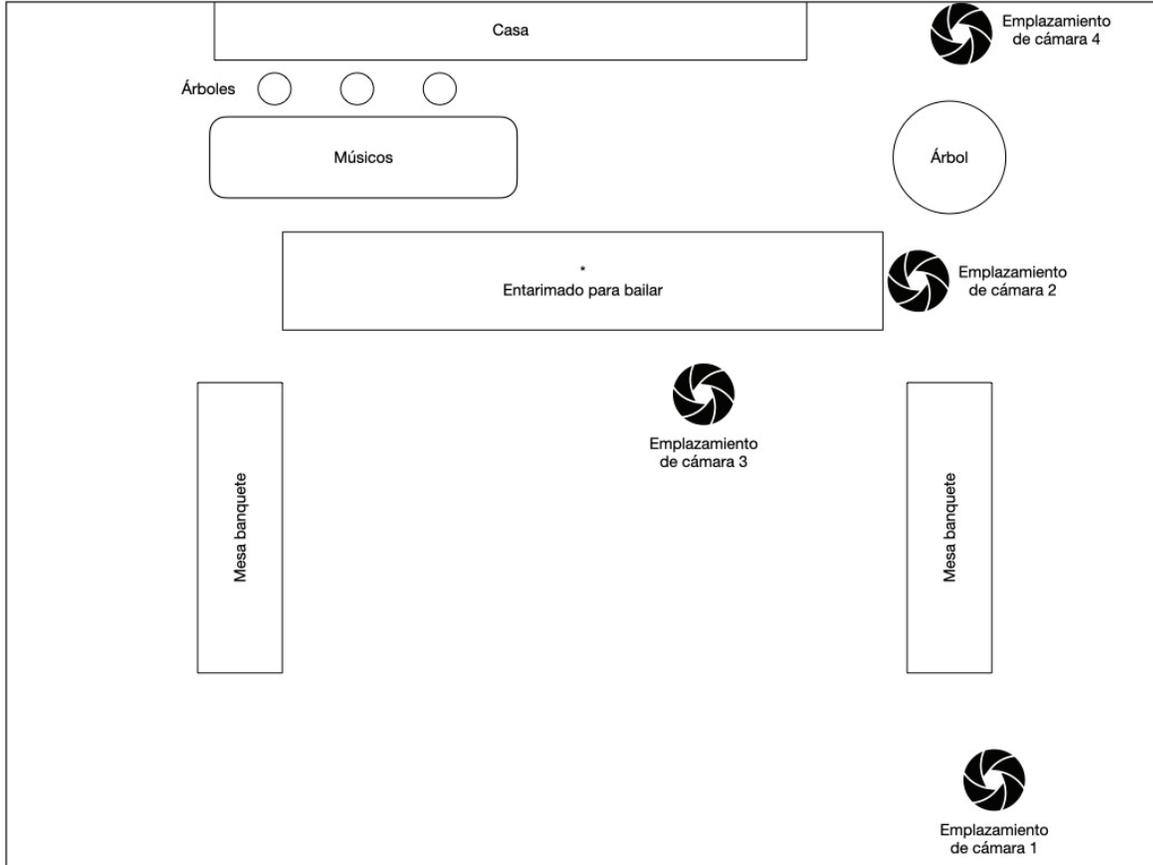
Análisis coreográfico:

	Hombre	Mujer
Música	Introducción instrumental	
Cabeza y torso	Mantiene el torso y la cabeza erguidos en una posición natural. El cuello se rota y se flexiona ligeramente para seguir con la mirada a la pareja.	Mantiene torso y cabeza erguidos en posición natural. El cuello se rota y se flexiona ligeramente para seguir con la mirada a la pareja.
Extremidades superiores	Los brazos caen naturalmente a los costados del torso	Los brazos sostienen la falda separados del torso, con los codos flexionados y ligeramente hacia el frente, las manos sujetan la falda, formando una horizontal con ella, aproximadamente a la altura de las crestas iliacas.
Cadera y extremidades inferiores	Realiza pasos naturales para llegar a posición cerrada, e inicia secuencia de carretillas, con una marcada elevación de rodillas. Concluye la sección con un giro a la derecha, cruzando la pierna izquierda.	Realiza pasos naturales para llegar a posición cerrada, e inicia secuencia de carretillas. Concluye la sección con medio giro a la izquierda y una flexión de cuello, torso y rodillas a manera de referencia.
Desplazamientos y figuras coreográficas	Cambios de lugar, cruzando lado derecho y regresando por izquierdo, una vez con tres pasos naturales hasta llegar a posición cerrada, y dos más con carretillas hasta concluir con giro.	
Música	Primer copla	
Cabeza y torso	Mantiene el torso y la cabeza erguidos en una posición natural. El cuello se rota y se flexiona ligeramente para seguir con la mirada a la pareja.	Mantiene torso y cabeza erguidos en posición natural. El cuello se rota y se flexiona ligeramente para seguir con la mirada a la pareja.
Extremidades superiores	Los brazos caen naturalmente a los costados del torso	Los brazos sostienen la falda separados del torso, con los codos flexionados y ligeramente hacia el frente, las manos sujetan la falda, formando una horizontal con ella, aproximadamente a la altura de las crestas iliacas. Aquí se observa una flexión de muñecas al sostener la falda.
Cadera y extremidades inferiores	Secuencia de tres carretillas alternadas y contratiempo, iniciando con sencillo. Esta se repite durante toda la frase y concluye con un giro a la derecha cruzando pierna izquierda.	Secuencia de tres carretillas alternadas y contratiempo, iniciando con sencillo. Esta se repite durante toda la frase y concluye con giro a la derecha, cruzando pierna izquierda.

Desplazamientos y figuras coreográficas	Desplazamiento frontal sobre la trayectoria horizontal, y giro por el lado de la pareja, de tal manera que avanzan hombro derecho con hombro izquierdo y viceversa.	
Música	Primer interludio	
Cabeza y torso	Mantiene el torso y la cabeza erguidos en una posición natural. El cuello se rota y se flexiona ligeramente para seguir con la mirada a la pareja.	Mantiene torso y cabeza erguidos en posición natural. El cuello se rota y se flexiona ligeramente para seguir con la mirada a la pareja.
Extremidades superiores	Coloca los brazos por detrás de la espalda y de forma alternada sujeta a la pareja por la cintura colocándose a su lado.	Los brazos sostienen la falda separados del torso, con los codos flexionados y ligeramente hacia el frente, las manos sujetan la falda, formando una horizontal con ella, aproximadamente a la altura de las crestas iliacas. Aquí se observa una flexión de muñecas al sostener la falda.
Cadera y extremidades inferiores	Secuencia de tres carretillas alternadas y contratiempo, iniciando con sencillo. Esta se repite durante toda la frase y concluye con un giro a la derecha cruzando pierna izquierda.	Secuencia de tres carretillas alternadas y contratiempo, iniciando con sencillo. Esta se repite durante toda la frase y concluye con giro a la derecha, cruzando pierna izquierda.
Desplazamientos y figuras coreográficas	El varón se coloca al lado de la mujer y la toma por la cintura, siguen una trayectoria circular teniendo como eje al varón, alternando y regresando sobre la misma	
Música	Segunda copla	
Cabeza y torso	Cuello y torso ligeramente flexionado.	Cuello y torso ligeramente flexionado.
Extremidades superiores	Caen naturalmente sobre los costados del tronco.	Brazos extendidos a los costados, cercanos a una segunda posición. Codos y muñecas flexionados, simulando el aleteo de un ave.
Cadera y extremidades inferiores	Secuencia de tres carretillas alternadas y contratiempo, iniciando con sencillo. Esta se repite durante toda la frase y concluye con un giro a la derecha cruzando pierna izquierda. Se observa una flexión ligera de rodilla y articulación coxofemoral.	Secuencia de tres carretillas alternadas y contratiempo, iniciando con sencillo. Esta se repite durante toda la frase y concluye con giro a la derecha, cruzando pierna izquierda.
Desplazamientos y figuras coreográficas	Frente a frente, se acercan y se alejan alternadamente simulando dos aves que tocan sus picos.	

Música	Segundo interludio	
Cabeza y torso	Torso y cabeza erguidos en una posición natural.	Mantiene torso y cabeza erguidos en posición natural. El cuello se rota y se flexiona ligeramente para seguir con la mirada a la pareja.
Extremidades superiores	Brazos colocados por la parte posterior de la espalda.	Los brazos sostienen la falda separados del torso, con los codos flexionados y ligeramente hacia el frente, las manos sujetan la falda, formando una horizontal con ella, aproximadamente a la altura de las crestas iliacas. Aquí se observa una flexión de muñecas al sostener la falda.
Cadera y extremidades inferiores	Cambios de peso con acento al frente, Esta se repite durante toda la frase y concluye con un giro a la derecha cruzando pierna izquierda.	Cambios de peso con acento al frente, Esta se repite durante toda la frase y concluye con un giro a la derecha cruzando pierna izquierda.
Desplazamientos y figuras coreográficas	La pareja se coloca frente a frente, ambos giran por la derecha de tal forma que se encuentran hombro izquierdo con hombro izquierdo, espalda con espalda y hombro derecho con hombro derecho (dos repeticiones del paso por flanco), realizando en todo momento el careo.	
Música	Tercera copla	
Cabeza y torso	Mantiene el torso y la cabeza erguidos en una posición natural. El cuello se rota y se flexiona ligeramente para seguir con la mirada a la pareja.	Mantiene torso y cabeza erguidos en posición natural. El cuello se rota y se flexiona ligeramente para seguir con la mirada a la pareja.
Extremidades superiores	Coloca los brazos por detrás de la espalda y de forma alternada sujeta a la pareja por la cintura colocándose a su lado.	Los brazos sostienen la falda separados del torso, con los codos flexionados y ligeramente hacia el frente, las manos sujetan la falda, formando una horizontal con ella, aproximadamente a la altura de las crestas iliacas. Aquí se observa una flexión de muñecas al sostener la falda.
Cadera y extremidades inferiores	Secuencia de tres carretillas alternadas y contratiempo, iniciando con sencillo. Esta se repite durante toda la frase y concluye con un giro a la derecha cruzando pierna izquierda.	Secuencia de tres carretillas alternadas y contratiempo, iniciando con sencillo. Esta se repite durante toda la frase y concluye con giro a la derecha, cruzando pierna izquierda.
Desplazamientos y figuras coreográficas	Ella realiza un desplazamiento elíptico alrededor de la tarima mientras él la sigue por detrás en la misma trayectoria.	

Anexo 2. Esquema espacial y emplazamientos de cámara del *fandango triste* de *Pueblerina*.



Emplazamientos de cámara	Planos
Emplazamiento 1	1, 5, 15
Emplazamiento 2	2, 6, 13
Emplazamiento 3	3, 7, 8, 9, 11, 12
Emplazamiento 4	4, 10, 14

Anexo 3. Integración Planos-coreografía-música, fandango triste de Pueblerina.

Frase musical y letra	Plano	Descripción espacial-coreográfica
Introducción instrumental	1	Saludo, cambio de lugar y reverencia.
Si la paloma quisiera hacer un trato conmigo	2	Avance frontal lado a lado con carretilla, cambio de lugar por dentro.
que ella pusiera los huevos y yo calentara el nido.	3	
¡Da la vuelta y vámonos!		
Interludio musical	4, 5, 6, 7	Paseo circular con cambio de lugar por dentro, carretilla y reverencia.
La paloma y el palomo se pusieron a llorar:	8	Careos de frente
temían por sus amores que acechaba el gavilán.	9	
¡Da la vuelta y vámonos!		
Interludio musical	10, 11, 12, 13	Giro individual a la derecha de frente con má- quinas y reverencia.
La paloma y el palomo se tuvieron que apartar	14	Vuelta con careo.
y el palomo estando a solas añoraba el palomar.	15	Avance frontal lado a lado con carretilla, cambio de lugar por dentro.
¡Da la vuelta y vámonos!		

Anexo 4. Análisis de planos del *fandango triste de Pueblerina*.

Título: *Pueblerina*

Año: 1948

Director: Emilio *Indio* Fernández.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Formato: 35 mm, blanco y negro.

Título de la escena: "El baile de la paloma y el palomo"

Personajes:

Paloma (Columba Dominguez).

Aurelio (Roberto Cañedo).

Músicos.

Número de planos: 15

Plano 1	
Time code IN	Time code OUT
Descripción de la acción	Aurelio y Paloma bailan el día de su boda, lo hacen solos pues el pueblo no los acompaña por temor a las represalias del cacique. Al caer la noche, los protagonistas deciden bailar, para celebrar su compromiso.
Diálogo	NA
Sonido	Un conjunto musical que interpreta la primera frase instrumental del son "La paloma y el palomo" El sonido es intenso y forma parte de la diégesis de la película.
Puesta en escena	Un amplio patio iluminado y decorado por farolas y banderas de papel que encuadran por sus cuatro lados un espacio cuadrangular. Al fondo se colocan los músicos y frente a ellos una tarima donde la pareja baila. Frente a la tarima se observan dos grandes mesas a los costados con el ajuar completo para el banquete (ver esquema). La luz es difusa, creando una iluminación de tono alto, que suaviza los contrastes y sombras. Aurelio usa traje de caporal, pantalón de aletilla, chaquetín, botas y sombrero de charro. Paloma, vestido y rebozo claro, y trenzas recogidas sobre la cabeza.

<p>Descripción cinematográfica:</p> <p>Se trata de un gran plano general con un punto de vista ligeramente picado que permite observar la totalidad de elementos en la escena. La cámara se encuentra emplazada por arriba del plano y ligeramente sesgada hacia el lado derecho. La toma se mantiene fija y permite observar todos los elementos de la puesta en escena.</p> <p>Las farolas y banderas, así como la loza sobre las mesas laterales refuerzan el sentido de celebración que contrasta con la ausencia de espectadores.</p> <p>En la parte posterior se ve al grupo de músicos, que abigarrados forman una masa en la que se distinguen sus sombreros y algunos instrumentos, como la guitarra o el arpa.</p> <p>El fotógrafo logra formar una línea diagonal en la parte inferior del cuadro a partir de el borde de la tarima donde la pareja baila, que a su vez contrasta con un doble encuadre que se logra con la horizontalidad de un lazo que sostiene farolas de papel. Esta estrategia visual además de reforzar la idea de celebración, contrastada con la soledad de la pareja, brinda profundidad y subraya la centralidad de la ejecución dancística.</p>
--

Plano 2			
Time code IN		Time code OUT	
Descripción de la acción	Aurelio y Paloma bailan el día de su boda, lo hacen solos pues el pueblo no los acompaña por temor a las represalias del cacique. Al caer la noche, los protagonistas deciden bailar, para celebrar su compromiso.		
Diálogo	NA		
Sonido	<p>Un conjunto musical que interpreta la segunda frase musical (copla) del son "La paloma y el palomo".</p> <p>Sonido del zapateado.</p> <p>El sonido es intenso y forma parte de la diégesis de la película.</p>		
Puesta en escena	Al fondo se distingue el cielo y las montañas, del lado izquierdo un gran árbol que sostiene un par de lazos de los que penden farolas y banderas de papel, enmarcando la acción. Horizontal al borde inferior del plano, se encuentra la tarima sobre la que los bailarines hacen lo propio, y detrás de ellos puede verse a los músicos del lado derecho, destaca la figura del arpa y la guitarra.		

<p>Descripción cinematográfica:</p> <p>En un plano entero y frontal, que permite observar la totalidad de los cuerpos que bailan, puede verse la acción de manera más detallada. En términos de composición, el plano está dividido verticalmente en tres bloques, en el extremo izquierdo se observa al protagonista realizar su danza, en tanto que en el opuesto se nota al grupo de músicos. El espacio central es ocupado por Paloma, quien destaca por la posición abierta de los brazos que sostienen la falda y el color claro de su vestido, llamando la atención del espectador.</p> <p>La elección visual del plano muestra los cuerpos que bailan, detallando con mayor claridad el zapateado y la colocación corporal pero incorporados al contexto en el que ocurren: en la tarima, en medio de los músicos y en el entorno de una celebración. Llama a atención que la copla musical cantada refiere a la paloma, por lo que la elección visual de colocar como figura central a la bailarina con su vestido claro y las "alas" abiertas, permite observar la relación que director y cinefotógrafo establecieron entre la ejecución dancística, la música y el lenguaje cinematográfico.</p>
--

Plano 3

Time code IN		Time code OUT	
Descripción de la acción	Aurelio y Paloma bailan el día de su boda, lo hacen solos pues el pueblo no los acompaña por temor a las represalias del cacique. Al caer la noche, los protagonistas deciden bailar, para celebrar su compromiso.		
Diálogo	NA		
Sonido	<p>Un conjunto musical que interpreta la segunda frase musical (copla) del son "La paloma y el palomo".</p> <p>Sonido del zapateado.</p> <p>El sonido es intenso y forma parte de la diégesis de la película.</p>		
Puesta en escena	<p>Al fondo puede verse la fachada de una casa, y frente a ella algunos árboles. El grupo de músicos se sitúa por delante.</p> <p>Farolas, banderas y cadenas de papel penden de un hilo que atraviesa horizontalmente la parte superior del plano y que es sostenido por un gran árbol a la derecha. La pareja de protagonistas se encuentra al frente de la puesta en escena.</p>		
Descripción cinematográfica:			
<p>Se trata de un plano entero y frontal. La pareja se desplaza lateralmente de un extremo a otro de la tarima, mientras la cámara realiza un travelling lateral para seguirles, con lo que los bailarines se encuentran siempre al centro. Por el sitio en el que se encuentra emplazada la cámara es posible distinguir el rostro del varón, quien mira fijamente a su pareja, a quien vemos de perfil. En este plano es posible distinguir la colocación de brazos, espalda y torso, así como el zapateado (carretillas) realizado por los bailarines. Asimismo, tanto el trazo espacial-coreográfico como la elección visual enfatizan el sentido de pareja de la danza, con movimientos y careos que remiten al cortejo.</p> <p>Nuevamente resulta interesante señalar la forma en que el discurso dancístico y el cinematográfico se complementan, pues el emplazamiento y movimientos de cámara dialogan con la coreografía, que al mismo tiempo da sentido e intención a la elección visual.</p>			

Plano 4

Time code IN		Time code OUT	
Descripción de la acción	Aurelio y Paloma bailan el día de su boda, lo hacen solos pues el pueblo no los acompaña por temor a las represalias del cacique. Al caer la noche, los protagonistas deciden bailar, para celebrar su compromiso.		
Diálogo	NA		
Sonido	<p>Un conjunto musical que interpreta la tercer frase musical (instrumental) del son "La paloma y el palomo".</p> <p>Sonido del zapateado.</p> <p>El sonido es intenso y forma parte de la diégesis de la película.</p>		

Puesta en escena	<p>Al fondo se observa una construcción frente a la cual se encuentra la mesa lateral izquierda. El plano es atravesado horizontalmente en la parte superior por una guía de farolas y banderas.</p> <p>La tarima en la que se encuentran los bailarines se encuentra adelante y forma una diagonal que se completa con las siluetas de los músicos que la enmarcan del lado derecho del plano, mientras que en el extremo opuesto el encuadre se cierra con el tronco de un árbol.</p>		
Descripción cinematográfica:			
<p>En este plano entero la cámara se encuentra frontalmente a la escena y permanece fija. El fotógrafo logra un doble encuadre al colocar la acción dancística enmarcada entre el tronco de un árbol y el conjunto de músicos, que forman una especie de paréntesis dentro del cual se desarrolla la danza, lo que le confiere importancia y brinda profundidad, al mismo tiempo que describe la trayectoria coreográfica que desarrolla la pareja (el inicio de una vuelta).</p> <p>La ornamentación del espacio, la presencia de los músicos y la referencia a las mesas vacías, refuerza el sentido de la escena: la celebración fallida ante la ausencia de los invitados a la boda, al mismo tiempo la centralidad de la danza y la apertura del plano permiten una observación detallada de la ejecución de esta.</p>			
Plano 5			
Time code IN		Time code OUT	
Descripción de la acción	Aurelio y Paloma bailan el día de su boda, lo hacen solos pues el pueblo no los acompaña por temor a las represalias del cacique. Al caer la noche, los protagonistas deciden bailar, para celebrar su compromiso.		
Diálogo	NA		
Sonido	<p>Un conjunto musical que interpreta la tercer frase musical (instrumental) del son "La paloma y el palomo".</p> <p>Sonido del zapateado.</p> <p>El sonido es intenso y forma parte de la diégesis de la película.</p>		
Puesta en escena	<p>Un amplio patio iluminado y decorado por farolas y banderas de papel que encuadran por sus cuatro lados un espacio cuadrangular. Al fondo se colocan los músicos y frente a ellos una tarima donde la pareja baila. Frente a la tarima se observan dos grandes mesas a los costados con el ajuar completo para el banquete (ver esquema).</p> <p>La luz es difusa, creando una iluminación de tono alto, que suaviza los contrastes y sombras.</p>		

Descripción cinematográfica:

Se trata de un plano similar al número 1, tanto en emplazamiento de la cámara, como en sus características visuales. Se trata de un plano general con un punto de vista ligeramente picado que permite observar la totalidad de elementos en la escena. La cámara se encuentra emplazada por arriba del plano y ligeramente sesgada hacia el lado derecho. La toma se mantiene fija y permite observar todos los elementos de la puesta en escena. Nuevamente destaca la diagonal formada con la parte inferior de la tarima y el doble encuadre, logrado gracias a los lazos que sostienen farolas y banderas de papel.

El plano permite ver la continuación del trazo espacial-coreográfico que se inició en el anterior (vuelta), lo que permite intuir que tanto el emplazamiento de cámara número uno, como el número cuatro grabaron la misma toma (ver esquema).

Plano 6

Time code IN		Time code OUT	
Descripción de la acción	Aurelio y Paloma bailan el día de su boda, lo hacen solos pues el pueblo no los acompaña por temor a las represalias del cacique. Al caer la noche, los protagonistas deciden bailar, para celebrar su compromiso.		
Diálogo	NA		
Sonido	Un conjunto musical que interpreta la tercer frase musical (instrumental) del son "La paloma y el palomo". Sonido del zapateado. El sonido es intenso y forma parte de la diégesis de la película.		
Puesta en escena	Similar al plano 2. Al fondo se distingue el cielo y las montañas, del lado izquierdo un gran árbol que sostiene un par de lazos de los que penden farolas y banderas de papel, enmarcando la acción. Horizontal al borde inferior del plano, se encuentra la tarima sobre la que los bailarines hacen lo propio, y detrás de ellos puede verse a los músicos del lado derecho, destaca la figura del arpa y la guitarra.		

Descripción cinematográfica:

En un plano entero y frontal que permite observar la totalidad de los cuerpos que bailan, puede verse la acción de manera más detallada. En términos de composición, el plano está dividido verticalmente en dos bloques, en el extremo izquierdo se observa a los protagonistas de espaldas, realizando una evolución de pareja uno al lado del otro. Del lado derecho el grupo de músicos hace su interpretación.

La danza es presentada en el contexto de la celebración, integrada con el paisaje y la participación de los músicos. El cuerpo es plasmado en su totalidad pero en la parte posterior, lo que permite observar atributos de la indumentaria y los personajes: el prototipo nacional del charro y la china.

Plano 7			
Time code IN		Time code OUT	
Descripción de la acción	Aurelio y Paloma bailan el día de su boda, lo hacen solos pues el pueblo no los acompaña por temor a las represalias del cacique. Al caer la noche, los protagonistas deciden bailar, para celebrar su compromiso.		
Diálogo	NA		
Sonido	<p>Un conjunto musical que interpreta la tercer frase musical (instrumental) del son "La paloma y el palomo".</p> <p>Sonido del zapateado.</p> <p>El sonido es intenso y forma parte de la diégesis de la película</p>		
Puesta en escena	Puede verse la fachada de la casa al fondo, frente a ella los músicos y algunos árboles decorados con farolas y banderas de papel que penden de lazos.		
Descripción cinematográfica:			
<p>Se trata de un plano medio que tiene como centro la pareja que baila. Por primera vez en la escena, la cinematografía detalla los rostros y expresiones de los protagonistas.</p> <p>La cámara realiza un travelling lateral que permite seguir a la pareja en su trazo coreográfico, llama la atención la forma en la que Aurelio sostiene a Paloma, tomándola del costado izquierdo. La cinematografía permite ver el dramatismo de la expresión de los protagonistas.</p> <p>La elección visual en este caso no describe la acción dancística, sin embargo la pone al centro para dar sentido y expresividad a la escena, enfatizando los rostros y la relación entre la pareja ante la ausencia de los invitados.</p>			
Plano 8			
Time code IN		Time code OUT	
Descripción de la acción	Aurelio y Paloma bailan el día de su boda, lo hacen solos pues el pueblo no los acompaña por temor a las represalias del cacique. Al caer la noche, los protagonistas deciden bailar, para celebrar su compromiso.		
Diálogo	NA		
Sonido	<p>Un conjunto musical que interpreta la cuarta frase musical (segunda copla) del son "La paloma y el palomo".</p> <p>Sonido del zapateado.</p> <p>El sonido es intenso y forma parte de la diégesis de la película</p>		
Puesta en escena	Al fondo puede verse la fachada de una casa, y frente a ella algunos árboles. El grupo de músicos se sitúa por delante. Farolas, banderas y cadenas de papel penden de un hilo que atraviesa horizontalmente la parte superior del plano y que es sostenido por un gran árbol a la derecha. La pareja de protagonistas se encuentra al frente de la puesta en escena.		

Descripción cinematográfica:
<p>En este plano entero frontal, similar al plano 3, la cámara permanece fija. La pareja de bailarines ocupa el centro de la composición, y es posible ver el juego coreográfico que realiza la pareja. En este plano la ejecución dancística está enfatizada y nuevamente la protagonista adquiere un papel central.</p> <p>El charro permanece de espaldas a la cámara, mientras que su pareja se encuentra frente a él con los brazos abiertos y el rebozo pendiendo sobre ellos, imitando las alas de un ave. La pareja realiza una secuencia coreográfica de carretillas con deslizados en el zapateado y un careo que imita el cortejo de los palomos.</p>

Plano 9

Time code IN		Time code OUT	
Descripción de la acción	Aurelio y Paloma bailan el día de su boda, lo hacen solos pues el pueblo no los acompaña por temor a las represalias del cacique. Al caer la noche, los protagonistas deciden bailar, para celebrar su compromiso.		
Diálogo	NA		
Sonido	<p>Un conjunto musical que interpreta la cuarta frase musical (segunda copla) del son "La paloma y el palomo".</p> <p>Sonido del zapateado.</p> <p>El sonido es intenso y forma parte de la diégesis de la película</p>		
Puesta en escena	Puede verse la fachada de la casa al fondo, frente a ella los músicos y algunos árboles decorados con farolas y banderas de papel que penden de lazos.		

Descripción cinematográfica:
<p>La pareja de protagonistas ocupa la parte central de un plano medio. Al fondo se ven, abigarradas, las figuras de los músicos y se enfatiza la relación de careo que se establece entre los protagonistas. El emplazamiento de la cámara permite observar el perfil de los bailarines, así como el juego de cercanía y distancia que se establece en su danza.</p> <p>Al igual que en el plano anterior, la elección visual subraya la relación de pareja y el símil con el cortejo de las aves. De esta manera la copla, la danza y la cinematografía se complementan para dejar ver la fuerza dramática entre la pareja. No se trata de una danza de regocijo, sino que hace pensar en una celebración ritual que aun ante la ausencia de los invitados cumple la función de sellar el compromiso de la pareja.</p> <p>Aunque la cámara permanece fija la mayor parte del plano, hacia el final del mismo, Paloma realiza una reverencia como parte de la danza, la cámara la acompaña realizando un <i>dolly</i>. Con ello la elección cinematográfica obedece a la coreografía y la acompaña para darle fuerza.</p>

Plano 10			
Time code IN		Time code OUT	
Descripción de la acción	Aurelio y Paloma bailan el día de su boda, lo hacen solos pues el pueblo no los acompaña por temor a las represalias del cacique. Al caer la noche, los protagonistas deciden bailar, para celebrar su compromiso.		
Diálogo	NA		
Sonido	Un conjunto musical que interpreta la quinta frase musical (instrumental) del son "La paloma y el palomo". Sonido del zapateado. El sonido es intenso y forma parte de la diégesis de la película		
Puesta en escena	Al fondo se observa una construcción frente a la cual se encuentra la mesa lateral izquierda. El plano es atravesado horizontalmente en la parte superior por una guía de farolas y banderas. La tarima en la que se encuentran los bailarines se encuentra adelante y forma una diagonal que se completa con las siluetas de los músicos que la enmarcan del lado derecho del plano, mientras que en el extremo opuesto el encuadre se cierra con el tronco de un árbol.		
Descripción cinematográfica:			
<p>En este plano entero la cámara se encuentra frontalmente a la escena y permanece fija. El fotógrafo logra un doble encuadre al colocar la acción dancística enmarcada entre el tronco de un árbol y el conjunto de músicos, que forman una especie de paréntesis dentro del cual se desarrolla la danza, lo que le confiere importancia y brinda profundidad, al mismo tiempo que describe la trayectoria coreográfica que desarrolla la pareja, se trata de una secuencia de zapateados con cambio de peso frente a la pareja.</p> <p>El doble encuadre brinda centralidad a la ejecución dancística.</p>			

Plano 11			
Time code IN		Time code OUT	
Descripción de la acción	Aurelio y Paloma bailan el día de su boda, lo hacen solos pues el pueblo no los acompaña por temor a las represalias del cacique. Al caer la noche, los protagonistas deciden bailar, para celebrar su compromiso.		
Diálogo	NA		

Sonido	<p>Un conjunto musical que interpreta la quinta frase musical (instrumental) del son “La paloma y el palomo”.</p> <p>Sonido del zapateado.</p> <p>El sonido es intenso y forma parte de la diégesis de la película</p>
Puesta en escena	<p>Al fondo puede verse la fachada de una casa, y frente a ella algunos árboles. El grupo de músicos se sitúa por delante. Farolas, banderas y cadenas de papel penden de un hilo que atraviesa horizontalmente la parte superior del plano y que es sostenido por un gran árbol a la derecha. La pareja de protagonistas se encuentra al frente de la puesta en escena.</p>
Descripción cinematográfica:	
<p>En este plano entero frontal, similar al plano 5, la cámara permanece fija. La pareja de bailarines ocupa el centro de la composición, y es posible ver el juego coreográfico que realiza la pareja. En este plano la ejecución dancística está enfatizada. Se trata de un plano descriptivo que muestra a la pareja de perfil, por el tipo de secuencia coreográfica que realizan, es muy notorio el zapateado que realizan.</p>	

Plano 12

Time code IN	1:34	Time code OUT	
Descripción de la acción	<p>Aurelio y Paloma bailan el día de su boda, lo hacen solos pues el pueblo no los acompaña por temor a las represalias del cacique. Al caer la noche, los protagonistas deciden bailar, para celebrar su compromiso.</p>		
Diálogo	NA		
Sonido	<p>Un conjunto musical que interpreta la quinta frase musical (instrumental) del son “La paloma y el palomo”.</p> <p>Sonido del zapateado.</p> <p>El sonido es intenso y forma parte de la diégesis de la película</p>		
Puesta en escena	<p>Puede verse la fachada de la casa al fondo, frente a ella los músicos y algunos árboles decorados con farolas y banderas de papel que penden de lazos.</p>		
Descripción cinematográfica:			
<p>Se trata de un plano medio, con un punto de vista ligeramente contrapicado. La poca profundidad de campo remarca la silueta de los bailarines en medio de un entorno saturado de elementos. El punto de vista acentúa el dramatismo mostrando la fuerza e impotencia de los personajes que se superponen al abandono del pueblo, al mismo tiempo permite observar la expresión facial, especialmente de Paloma, así como la intensa energía dramática establecida entre la pareja.</p>			

Plano 13			
Time code IN		Time code OUT	
Descripción de la acción	Aurelio y Paloma bailan el día de su boda, lo hacen solos pues el pueblo no los acompaña por temor a las represalias del cacique. Al caer la noche, los protagonistas deciden bailar, para celebrar su compromiso.		
Diálogo	NA		
Sonido	<p>Un conjunto musical que interpreta la quinta frase musical (instrumental) del son "La paloma y el palomo".</p> <p>Sonido del zapateado.</p> <p>El sonido es intenso y forma parte de la diégesis de la película</p>		
Puesta en escena	<p>Al fondo se distingue el cielo y las montañas, del lado izquierdo un gran árbol que sostiene un par de lazos de los que penden farolas y banderas de papel, enmarcando la acción. Horizontal al borde inferior del plano, se encuentra la tarima sobre la que los bailarines hacen lo propio, y detrás de ellos puede verse a los músicos del lado derecho, destaca la figura del arpa y la guitarra.</p>		
Descripción cinematográfica:			
<p>En un plano entero y frontal, que permite observar la totalidad de los cuerpos que bailan, puede verse la acción de manera más detallada. En términos de composición, se notan tres bloques, el primero de izquierda a derecha, permite observar un cielo profundo y al fondo una formación montañosa. El bloque del centro está ocupado por la pareja cuya silueta se dibuja dejando ver los atributos de los bailarines y su identificación como charro y china; finalmente el bloque de la izquierda muestra al grupo de músicos.</p> <p>Un lazo del que penden banderas y faroles forma una diagonal detrás de los bailarines. La escena otorga protagonismo a la ejecución de la danza e incorpora elementos de la música, la danza y la fiesta con el paisaje. Llama la atención que al final de la secuencia coreográfica, cuando la protagonista realiza una reverencia, impacta con el codo del actor. Por alguna razón el director no omite la situación y es posible notarla antes del cambio de plano.</p>			

Plano 14			
Time code IN		Time code OUT	
Descripción de la acción	Aurelio y Paloma bailan el día de su boda, lo hacen solos pues el pueblo no los acompaña por temor a las represalias del cacique. Al caer la noche, los protagonistas deciden bailar, para celebrar su compromiso.		
Diálogo	NA		
Sonido	<p>Un conjunto musical que interpreta la sexta frase musical (tercera copla) del son "La paloma y el palomo".</p> <p>Sonido del zapateado.</p> <p>El sonido es intenso y forma parte de la diégesis de la película</p>		

Puesta en escena	<p>Al fondo se observa una construcción frente a la cual se encuentra la mesa lateral izquierda. El plano es atravesado horizontalmente en la parte superior por una guía de farolas y banderas.</p> <p>La tarima en la que se encuentran los bailadores se encuentra adelante y forma una diagonal que se completa con las siluetas de los músicos que la enmarcan del lado derecho del plano, mientras que en el extremo opuesto el encuadre se cierra con el tronco de un árbol.</p>
------------------	---

Descripción cinematográfica:

En este plano entero la cámara se encuentra frontalmente a la escena y permanece fija. El fotógrafo logra un doble encuadre al colocar la acción dancística enmarcada entre el tronco de un árbol y el conjunto de músicos, que forman una especie de paréntesis dentro del cual se desarrolla la danza, lo que le confiere importancia y brinda profundidad, al mismo tiempo que describe la trayectoria coreográfica que desarrolla la pareja. Resulta interesante que el director recurra nuevamente a este emplazamiento para retratar un trazo coreográfico circular, quizá se deba a la profundidad que otorga el doble encuadre.

Plano 15

Time code IN		Time code OUT	
Descripción de la acción	Aurelio y Paloma bailan el día de su boda, lo hacen solos pues el pueblo no los acompaña por temor a las represalias del cacique. Al caer la noche, los protagonistas deciden bailar, para celebrar su compromiso.		
Diálogo	NA		
Sonido	<p>Un conjunto musical que interpreta la sexta frase musical (tercera copla) del son "La paloma y el palomo".</p> <p>Sonido del zapateado.</p> <p>El sonido es intenso y forma parte de la diégesis de la película</p>		
Puesta en escena	<p>Un amplio patio iluminado y decorado por farolas y banderas de papel que encuadran por sus cuatro lados un espacio cuadrangular. Al fondo se colocan los músicos y frente a ellos una tarima donde la pareja baila. Frente a la tarima se observan dos grandes mesas a los costados con el ajuar completo para el banquete (ver esquema).</p> <p>La luz es difusa, creando una iluminación de tono alto, que suaviza los contrastes y sombras.</p>		

Descripción cinematográfica:

Para concluir la escena, el director vuelve al plano inicial. Se trata de un gran plano general con un punto de vista ligeramente picado que permite observar la totalidad de elemento. El fotógrafo logra formar una línea diagonal en la parte inferior del cuadro a partir de el borde de la tarima donde la pareja baila, que a su vez contrasta con un doble encuadre que se logra con la horizontalidad de un lazo que sostiene farolas de papel. Esta estrategia visual además de reforzar la idea de celebración, contrastada con la soledad de la pareja, brinda profundidad y subraya la centralidad de la ejecución dancística.

Anexo 5. Aálisis de planos del concurso de danzón de *Salón México*.

Título: *Salón México*

Año: 1948

Director: Emilio *Indio* Fernández.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Formato: 35 mm, blanco y negro.

Título de la escena: El concurso de danzón

Personajes:

Mercedes (Marga López)

Paco (Rodolfo Acosta)

Concursantes.

Jurado.

Público

Número de planos: 11

Plano 1			
Time code IN	3:18	Time code OUT	3:24
Descripción de la acción	Mercedes y Paco participan, junto con otras tres parejas en un concurso de baile en el célebre Salón México. Sobre un tablado las parejas son observadas por público y jurado en la ejecución de un danzón.		
Diálogo	NA		
Sonido	Sonido diegético e intenso Danzón <i>Almendra</i> (A. Valadéz)		

Puesta en escena	<p>Sobre un tablado bailan cuatro parejas detrás de las cuales puede verse una mesa con personajes sentados que les observan. Al fondo se distingue un gran mural y un letrero luminoso con la leyenda "Gran Concurso de Danzón". Un ventilador de techo pende sobre los bailadores, mientras un público nutrido y poco diferenciado observa desde abajo del templete.</p> <p>La iluminación procede del lado izquierdo del plano, con una luz que baña a las parejas, acentuando el contraste de luces y sombras y dibujando las siluetas que muestran detalles mínimos. Pueden verse humos al interior del salón de baile que enfatizan el peso de la iluminación.</p> <p>El vestuario de los varones acentúa la angulación de la silueta, se trata de holgados trajes sastres al estilo pachuco, mientras las mujeres usan faldas que alcanzan la pantorrilla, blusas de diversos tipos y el cabello suelto.</p>
------------------	---

Descripción cinematográfica:

En este plano general, la cámara se mantiene fija. El cinefotógrafo logra un doble encuadre resaltando en la parte superior la arquitectura del espacio y en la parte inferior las siluetas de los espectadores, quienes observan a los bailadores que se encuentran sobre la tarima. Dicha elección visual coloca al centro a cuatro parejas que participan en un concurso de danzón.

Puede vérselas frente a una mesa con el jurado que hace su escrutinio, sobre quienes un anuncio luminoso indica el sentido del evento: "Gran Concurso de Danzón". Un pequeño ventilador pende sobre el techo que cubre a las parejas y mantiene su giro constante. Llama la atención el enorme mural que cubre el espacio posterior del plano y que muestra abigarrados personajes, montañas, palmeras, entre quienes destacan dos personajes caricaturizados que representan un par de bailadores tradicionales. Quizá con esta imagen el director pretenda remitir al espectador a los temas rurales, predilectos en su filmografía, como una forma de señalar un campo que se añora pero que también es caricaturizado por su oposición con la creciente urbanización.

De los espectadores solo puede verse el cuello y la cabeza, aparecen como una masa indiferenciada que observa la danza, pero un poco ajena a ella. La saturación de elementos y la presencia de humo o vapor que completa la puesta en escena hace pensar en un espacio cerrado, casi asfixiante en el que se desarrolla la escena, aun cuando se trata de un plano general.

Plano 2

Time code IN	3:24	Time code OUT	3:39
Descripción de la acción	Mercedes y Paco participan, junto con otras tres parejas en un concurso de baile en el célebre Salón México. Sobre un tablado las parejas son observadas por público y jurado en la ejecución de un danzón.		
Diálogo	<p>Mercedes: ¡Acuérdate Paco, si ganamos, la copa es para ti y el dinero es para mí!</p> <p>Paco: No pienses más en las lanas, primero procura ganar. Ya después veremos.</p> <p>Mercedes: ¡No Paco, yo tengo mucha necesidad de ese dinero!</p> <p>Paco: ¡Muévete bien, ya dios dirá!</p>		
Sonido	Sonido diegético e intenso Danzón <i>Almendra</i> (A. Valadéz)		

Puesta en escena	<p>El fondo del plano es ocupado por un mural que muestra a charros y bailadores caricaturizados. Frente a él el jurado del concurso y el letrero luminoso. En la parte superior se alcanza a ver girar el ventilador de techo.</p> <p>Paco y Mercedes se toman en la posición cerrada de danzón. Ella coloca el brazo izquierdo sobre el hombro derecho de él y del lado opuesto toman sus manos.</p> <p>Mercedes usa trenzas recogidas sobre la cabeza y se adorna con collares y brazaletes, mientras él usa un saco en cuya espalda cuelga un letrero con el número 13, que identifica a la pareja. Su cabello engominado y las solapas anchas del traje remiten a la apariencia del <i>Pachuco</i>.</p> <p>La iluminación acentúa los claroscuros sobre el rostro de los protagonistas y logra un efecto de pulsación a partir del giro del ventilador.</p>
------------------	--

Descripción cinematográfica:

Se trata de un primer plano en el que es posible notar la comunicación de la pareja de protagonistas. El director rompe con la descripción de la escena y se concentra en el diálogo y la relación de la pareja que baila, para ello recurre a un sutil *travelling* lateral que mantiene al centro a los protagonistas.

La pareja gira en su ejecución coreográfica, lo que confiere movimiento al plano y permite al espectador observar desde todos los ángulos. Sobre ellos, el ventilador también gira, generando un juego de luces y sombras que confiere ritmo a la toma

Plano 3			
Time code IN	3:40	Time code OUT	3:53
Descripción de la acción	Mercedes y Paco participan, junto con otras tres parejas en un concurso de baile en el célebre Salón México. Sobre un tablado las parejas son observadas por público y jurado en la ejecución de un danzón.		
Diálogo	NA		
Sonido	Sonido diegético e intenso Danzón <i>Almendra</i> (A. Valadéz)		
Puesta en escena	<p>Al fondo del plano, se observan detalles del mural posterior de la escena, del lado izquierdo una mesa que sostiene un trofeo mientras que un grupo de cuatro jurados, todos varones, observa el desempeño de las parejas al bailar.</p> <p>La iluminación procede de la parte posterior del plano, con lo que se proyectan las sombras de los bailarones hacia el espectador, logrando un efecto de claroscuro.</p> <p>En términos de vestuario, él utiliza un pantalón ancho de tela a cuadros estilo pata de gallo y un dobladillo de falsas vueltas, destacan los zapato estilo bostoniano bicolor, clásicos del atuendo pachuco. Ella usa una falda que llega a las pantorrillas y unos bellos zapatos altos de pulsera.</p>		

Descripción cinematográfica:

En este primer plano, la cámara realiza un ligero *travelling* lateral desde una perspectiva frontal. La duración del plano coincide con la frase musical del danzón, lo que permite ver la secuencia de movimiento completa de la pareja.

El primer plano que retrata la parte inferior del cuerpo destaca la importancia de la ejecución dancística, describiendo con claridad el arrastre de los pies y la trayectoria en giro que la pareja sigue. El movimiento de pareja es armónico y se nota una danza que fluye y dialoga. El balanceo de la falda de la protagonista otorga cadencia y ritmo que permite intuir el movimiento de las caderas.

Considero que la elección visual representa un contraste con relación al plano anterior: por un lado la fragmentación que no permite ver a la pareja en su totalidad hace pensar en impulsos ambivalentes que minan la integridad del yo de los personajes, como si estuvieran accionando en dos niveles. Por otro lado, la contradicción entre la danza que fluye orgánicamente entre la pareja y el choque y oposición del plano anterior se representa visualmente en la presentación de dos planos distintos.

Plano 4

Time code IN	3:54	Time code OUT	3:57
Descripción de la acción	Mercedes y Paco participan, junto con otras tres parejas en un concurso de baile en el célebre Salón México. Sobre un tablado las parejas son observadas por público y jurado en la ejecución de un danzón.		
Diálogo	NA		
Sonido	Sonido diegético e intenso Danzón <i>Almendra</i> (A. Valadéz)		
Puesta en escena	<p>El fondo del plano es ocupado por un mural que muestra a charros y bailarines caricaturizados. Frente a él el jurado del concurso y el letrado luminoso. En la parte superior se alcanza a ver girar el ventilador de techo.</p> <p>Paco y Mercedes se toman en la posición cerrada de danzón. Ella coloca el brazo izquierdo sobre el hombro derecho de él y del lado opuesto toman sus manos.</p> <p>Mercedes usa trenzas recogidas sobre la cabeza y se adorna con collares y brazaletes, mientras él usa un saco en cuya espalda cuelga un letrado con el número 13, que identifica a la pareja. Su cabello engominado y las solapas anchas del traje remiten a la apariencia del <i>Pachuco</i>.</p> <p>La iluminación acentúa los claroscuros sobre el rostro de los protagonistas y logra un efecto de pulsación a partir del giro del ventilador.</p>		

Descripción cinematográfica:

Se trata de un primer plano en el que es posible ver la comunicación de la pareja de protagonistas. El director rompe con la descripción de la escena y se concentra la tensión entre la pareja que baila, para ello recurre a un sutil *travelling* lateral que mantiene al centro a los protagonistas.

La pareja gira en su ejecución coreográfica, lo que confiere movimiento al plano y permite al espectador observar desde todos los ángulos. Sobre ellos, el ventilador también gira, generando un juego de luces y sombras que confiere ritmo a la toma

Plano 5			
Time code IN	3:58	Time code OUT	4:05
Descripción de la acción	Mercedes y Paco participan, junto con otras tres parejas en un concurso de baile en el célebre Salón México. Sobre un tablado las parejas son observadas por público y jurado en la ejecución de un danzón.		
Diálogo	NA		
Sonido	Sonido diegético e intenso Danzón <i>Almendra</i> (A. Valadéz)		
Puesta en escena	<p>Se observa el tablado y el mural del fondo, así como parte del letrero luminoso.</p> <p>Una pareja hace su ejecución de danzón, él utiliza traje sastre estilo pachuco y zapatos bicolor, ella falda y blusa entallada y zapatos altos.</p> <p>La iluminación es indirecta y procede del lado derecho del plano, con lo que se crea una diagonal an la parte inferior derecha.</p>		
Descripción cinematográfica:			
<p>Es un primer plano que inicia con una toma picada hacia los pies y piernas de los bailadores que realizan un giro, el <i>paneó</i> vertical de la cámara confiere un sentido de movimiento en espiral.</p> <p>Resulta interesante que la puesta en escena es muy similar a la del plano número tres y de principio puede resultar confuso distinguir que no es la pareja de protagonistas quien aparece. La elección visual logra una descripción muy rápida de la acción, pero al mismo tiempo refuerza un sentido de pérdida de individualidad, como si el entorno del salón de baile construyera una atmósfera de rasgos indiferenciados y poco reconocibles.</p>			
Plano 6			
Time code IN	4:05	Time code OUT	4:08
Descripción de la acción	Mercedes y Paco participan, junto con otras tres parejas en un concurso de baile en el célebre Salón México. Sobre un tablado las parejas son observadas por público y jurado en la ejecución de un danzón.		
Diálogo	NA		
Sonido	Sonido diegético e intenso Danzón <i>Almendra</i> (A. Valadéz)		
Puesta en escena	<p>El mural posterior ocupa todo el fondo del plano y en él puede verse especialmente la figura caricaturizada de un danzante conchero. Se distinguen las siluetas del jurado y la palabra "Danzón" del letrero luminoso.</p> <p>En primer plano aparece una tercer pareja en posición cerrada para la ejecución del danzón. La iluminación indirecta acentúa el juego de luces y sombras en los rostros y ropas.</p>		

Descripción cinematográfica:

Se trata de un primer plano en toma fija que captura de manera frontal a la pareja que baila. Se les puede ver tomados en posición cerrada realizar una evolución en medio giro.

La brevedad del plano, así como su inversión en medio de una serie de primeros planos que retratan segmentos superiores e inferiores de la pareja, contribuye a crear un sentido de opacidad de las identidad y de abigarramiento o cerrazón del espacio.

Plano 7

Time code IN	4:10	Time code OUT	4:13
Descripción de la acción	Mercedes y Paco participan, junto con otras tres parejas en un concurso de baile en el célebre Salón México. Sobre un tablado las parejas son observadas por público y jurado en la ejecución de un danzón.		
Diálogo	NA		
Sonido	Sonido diegético e intenso Danzón <i>Almendra</i> (A. Valadéz)		
Puesta en escena	Al fondo el gran mural en el que se distingue del lado izquierdo un danzante conchero y del derecho un charro, ambos caricaturizados. Se nota la mesa y las sillas donde deliberan los jurados. Las piernas y pies de una pareja de concursantes ocupan el primer plano. La iluminación acentúa las sombras, remarcando los pliegues del vestuario y creando un efecto de claroscuro.		

Descripción cinematográfica:

En este primer plano, la cámara realiza un ligero *travelling* lateral desde una perspectiva frontal que permite ver una evolución coreográfica. Se trata de una vuelta o paseo en el que la pareja ejecuta un movimiento "en trenza" cruzando una pierna por detrás de la otra.

El primer plano que retrata la parte inferior del cuerpo destaca la importancia de la ejecución dancística, describiendo la trayectoria en giro que la pareja sigue. El movimiento de pareja es armónico y se nota una danza que fluye y dialoga.

Nuevamente, el director no deja ver los rostros ni distinguir la identidad de los bailarines. Se nota, por el vestuario, que no se trata de la pareja de protagonistas, pero esta resolución visual contribuye a crear un sentido de fragmentación en el que además de desdibujan las particularidades de la pareja, mismo que se ve reforzado por la breve duración del plano.

Plano 8

Time code IN	4:14	Time code OUT	4:20
Descripción de la acción	Mercedes y Paco participan, junto con otras tres parejas en un concurso de baile en el célebre Salón México. Sobre un tablado las parejas son observadas por público y jurado en la ejecución de un danzón.		
Diálogo	NA		

Sonido	Sonido diegético e intenso Danzón <i>Almendra</i> (A. Valadéz)		
Puesta en escena	Se distingue parte del mural del fondo y las piezas que componen el tablado, sobre ellos baila una pareja identificada con un letrero en la espalda del varón con el número tres. Él luce traje sastre tipo pachuco y ella falda a cuadros, blusa, zapatos altos y cabello suelto. La iluminación es indirecta, lo que suaviza el contraste entre luces y sombras, permitiendo ver con mayor claridad a los personajes.		
Descripción cinematográfica:			
Es un primer plano que inicia con una toma picada hacia los pies y piernas de los bailarines que realizan un giro. El <i>paneó</i> vertical de la cámara confiere un sentido de movimiento en espiral, permitiendo ver los distintos segmentos corporales y el flujo de la danza y la energía en la pareja. La toma picada y el movimiento de cámara hacen un reconocimiento visual de la pareja. La composición del plano, que les otorga centralidad, describe sus movimientos y su aspecto, lo que permite al espectador jugar el papel de juez en el concurso de danzón, como si se estuviera invitando a la indagación y al veredicto respecto a la forma de bailar.			
Plano 9			
Time code IN	4:20	Time code OUT	4:24
Descripción de la acción	Mercedes y Paco participan, junto con otras tres parejas en un concurso de baile en el célebre Salón México. Sobre un tablado las parejas son observadas por público y jurado en la ejecución de un danzón.		
Diálogo	NA		
Sonido	Sonido diegético e intenso Danzón <i>Almendra</i> (A. Valadéz)		
Puesta en escena	El fondo del plano es ocupado por un mural que muestra a charros y bailarines caricaturizados. Frente a él el jurado del concurso y el letrero luminoso. En la parte superior se alcanza a ver girar el ventilador de techo. Paco y Mercedes se toman en la posición cerrada de danzón. Ella coloca el brazo izquierdo sobre el hombro derecho de él y del lado opuesto toman sus manos. Mercedes usa trenzas recogidas sobre la cabeza y se adorna con collares y brazaletes, mientras él usa un saco en cuya espalda cuelga un letrero con el número 13, que identifica a la pareja. Su cabello engominado y las solapas anchas del traje remiten a la apariencia del <i>Pachuco</i> . La iluminación acentúa los claroscuros sobre el rostro de los protagonistas y logra un efecto de pulsación a partir del giro del ventilador.		
Descripción cinematográfica:			

Se trata de un primer plano en el que es posible notar la tensión entre los protagonistas. El director se concentra en la fuerza dramática de los gestos: las miradas no se cruzan, él se muestra altivo e imponente y ella indiferente.

La cámara permanece fija mientras la pareja gira en su ejecución coreográfica, lo que confiere movimiento al plano y permite al espectador observar desde todos los ángulos. Sobre ellos, el ventilador también gira, generando un juego de luces y sombras que confiere ritmo a la toma

Plano 10

Time code IN	4:24	Time code OUT	4:30
Descripción de la acción	Mercedes y Paco participan, junto con otras tres parejas en un concurso de baile en el célebre Salón México. Sobre un tablado las parejas son observadas por público y jurado en la ejecución de un danzón.		
Diálogo	NA		
Sonido	Sonido diegético e intenso Danzón <i>Almendra</i> (A. Valadéz)		
Puesta en escena	<p>Al fondo del plano, se observan detalles del mural posterior de la escena, del lado izquierdo una mesa que sostiene un trofeo mientras que un grupo de cuatro jurados, todos varones, observa el desempeño de las parejas al bailar.</p> <p>La iluminación procede de la parte posterior del plano, con lo que se proyectan las sombras de los bailarines hacia el espectador, logrando un efecto de claroscuro.</p> <p>En términos de vestuario, él utiliza un pantalón ancho de tela a cuadros estilo pata de gallo y un dobladillo de falsas vueltas, destacan los zapatos estilo bostoniano bicolor, clásicos del atuendo pachuco. Ella usa una falda que llega a las pantorrillas y unos bellos zapatos altos de pulsera.</p>		

Descripción cinematográfica:

En este primer plano, la cámara permanece fija en una perspectiva frontal se ve la parte inferior del cuerpo, destaca la importancia de la ejecución dancística, describiendo con claridad el arrastre de los pies y la trayectoria que la pareja sigue, especialmente los momentos de cierre o pausa propios del danzón. El movimiento de pareja es armónico y se nota una danza que fluye y dialoga. El balanceo de la falda de la protagonista otorga cadencia y ritmo que permite intuir el movimiento de las caderas.

La elección visual remite a la fragmentación que no permite ver a la pareja en su totalidad y al flujo de la danza en contraposición a la tensión entre la pareja de protagonistas, así como entre los concursantes.

Plano 11			
Time code IN	4:31	Time code OUT	4:47
Descripción de la acción	Mercedes y Paco participan, junto con otras tres parejas en un concurso de baile en el célebre Salón México. Sobre un tablado las parejas son observadas por público y jurado en la ejecución de un danzón.		
Diálogo	NA		
Sonido	<p>Sonido diegético e intenso Danzón <i>Almendra</i> (A. Valadéz)</p> <p>Aplausos del público.</p> <p>Ovaciones del público que exclama: ¡Paco, Paco, Paco!</p>		
Puesta en escena	<p>Sobre un tablado bailan cuatro parejas detrás de las cuales puede verse una mesa con personajes sentados que les observan. Al fondo se distingue un gran mural y un letrero luminoso con la leyenda "Gran Concurso de Danzón". Un ventilador de techo pende sobre los bailadores, mientras un público nutrido y poco diferenciado observa desde abajo del templete.</p> <p>La iluminación procede del lado izquierdo del plano, con una luz que baña a las parejas, acentuando el contraste de luces y sombras y dibujando las siluetas que muestran detalles mínimos. Pueden verse humos al interior del salón de baile que enfatizan el peso de la iluminación.</p> <p>El vestuario de los varones acentúa la angulación de la silueta, se trata de holgados trajes sastres al estilo pachuco, mientras las mujeres usan faldas que alcanzan la pantorrilla, blusas de diversos tipos y el cabello suelto.</p>		
Descripción cinematográfica:			
<p>Para cerrar la escena, el director recurre al mismo plano con el que la inicia. En este plano general, la cámara se mantiene fija. El cinefotógrafo logra un doble encuadre resaltando en la parte superior la arquitectura del espacio y en la parte inferior las siluetas de los espectadores, quienes observan a los bailadores que se encuentran sobre la tarima y cuyas sombras se proyectan en el rompimiento arquitectónico de la parte superior. Dicha elección visual coloca al centro a las cuatro parejas pero otorga protagonismo a Mercedes y Paco.</p> <p>Puede vérselas frente a una mesa con el jurado que hace su escrutinio, sobre quienes un anuncio luminoso indica el sentido del evento: "Gran Concurso de Danzón". Un pequeño ventilador pende sobre el techo que cubre a las parejas y mantiene su giro constante. Llama la atención el enorme mural que cubre el espacio posterior del plano y que muestra abigarrados personajes, montañas, palmeras, entre quienes destacan dos personajes caricaturizados que representan un par de bailadores tradicionales.</p> <p>Los espectadores del concurso aparecen como una masa indiferenciada que observa la danza, cuando la pieza musical concluye, estallan los aplausos y el público rompe en ovaciones para la pareja de ganadores: la conformada por nuestros protagonistas. La saturación de elementos y la presencia de humo o vapor que completa la puesta en escena hace pensar en un espacio cerrado, casi asfixiante en el que se desarrolla la acción, aun cuando se trata de un plano general.</p> <p>Es interesante que al concluir la danza, Paco entrega a Mercedes un pañuelo, con el que le frota el rostro. La actitud imperativa de él, hace parecer que le ordena que se seque las lágrimas.</p>			

ERICK GARCÍA SÁNCHEZ

COREOGRAFÍAS

de la mirada

La danza en la obra cinematográfica de
Emilio *Indio* Fernandez y Gabriel Figueroa

