

Gabriela Pulido Llano,
Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana
(1920-1950)

Por Alejandro Álvarez Martínez*

Las representaciones de “lo cubano” en los escenarios artísticos mexicanos durante el periodo de 1920 a 1950 son el motivo esencial del sugerente libro *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana (1920-1950)* escrito por Gabriela Pulido Llano. En especial, la autora resalta la construcción del estereotipo cubano reflejado en las célebres rumberas del cine de oro mexicano, con la siempre compañía fiel del músico bongosero. La mulata y el negro como representaciones “clásicas” fueron integrados en la vida cultural mexicana asociados con la construcción de características idealizadas como la sensualidad y el erotismo, la alegría, el ritmo tropical y lo exótico.

La obra, dividida en dos partes con sus capítulos correspondientes, rastrea los orígenes de dichos estereotipos y su consolidación en México durante los años señalados. Para ello se alude a los proyectos nacionalistas tanto en Cuba como en México, ambos en un proceso de modernización, para comprender la construcción identitaria de la cubanidad y la mexicanidad respectivamente. En la primera parte, “Cuando el Caribe vuelve a La Habana, 1920-1950”, la autora describe cómo se construye la idea de lo cubano en la isla desde la vertiente literaria, el teatro popular y los medios. En la segunda parte, “Tránsito de los estereotipos cubanos a México”, se detalla cómo estos últimos (los estereotipos de lo cubano) se trasladan a la nación mexicana y cómo son absorbidos y alimentados por la cultura popular.

* Doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestro en Sociología Política por el Instituto de Investigaciones “Dr. José María Luis Mora”. Presidente de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe. Profesor investigador de la Universidad Pedagógica Nacional, Unidad Ajusco. Correo electrónico: axelal4@cablevision.net.mx

Iniciando el libro, en el capítulo “Las naciones cubanas: un breve preámbulo”, Gabriela Pulido muestra la difícil tarea de construir el “ser nacional” en Cuba a partir de 1898 y en los primeras décadas del siglo XX (recordemos que Cuba se independiza de España y es integrada a la esfera imperial de Estados Unidos). De esta manera, el sentido de la nacionalidad irremediamente se encontraba articulado a la comparación y la confrontación con lo español y lo estadounidense.

En el capítulo “Escritura y medios: artífices de lo cubano”, la autora señala que durante las décadas de 1920 a 1940 los temas relacionados con la cubanidad giraron alrededor de “lo mestizo”, “lo criollo” y “lo negro”. Asimismo, los tópicos narrativos de la producción cultural cubana abrazaron los tópicos de la insularidad y el mestizaje. Por ejemplo, Alejo Carpentier, retomando “lo criollo” y “lo mestizo”, utilizará los aspectos costumbristas para hablar del folklore cubano y destacar “lo verdaderamente popular” de la cultura cubana: la música, la comida, el bullicio, la indiscreción, la fiesta, la arquitectura de La Habana, entre otros tópicos.

Por su parte, Nicolás Guillén destacará “lo negro” como uno de los aspectos cruciales de su poesía unida a la noción “de lo cubano”, denunciará la discriminación racial y propondrá la unión de blancos y negros para afianzar la idea de nación en la isla, y reivindicará las raíces negras en la isla antillana y sus expresiones culturales en el son, el toque del bongó, la danza y la rumba. Gabriela Pulido sostiene que en la poesía de Guillén se puede hablar de un salto: la vinculación de “lo negro” con el erotismo. Al mismo tiempo, “la poética de ‘lo mulato’ queda presa del cuerpo femenino. La Rumba de Guillén permite ejemplificar el deber ser del estereotipo de la mulata” (p. 38). Con la rumba se habla de la pimienta de la cadera, de la rumbera buena y mala, de la carne trigueña, de la locura del bajo vientre, de alientos y sudores. Asimismo, Guillén rescató la idea del Trópico como parte de una naturaleza estereotipada en la que se distinguen las palmeras, la selva, los ríos, el mar, “el calor que arde”.

La autora también recurre a Fernando Ortiz y su utopía de la “desracionalización”. Dicho autor intentó explicar “científicamente” las manifestaciones de la cultura popular cubana. Procuró construir un paradigma de la identidad social para explicar “lo cubano”. Ortiz aludió a los componentes raciales y culturales del indígena, español y africano, mezclados, integrados y sazonados en la metáfora del “ajiacó” cubano. El resultado final de todo ello sería el mestizaje cultural y por ende la desracionalización.

En el siguiente capítulo “Estereotipos y símbolos multiplicados en el teatro popular cubano, 1890-1930”, la autora muestra cómo el teatro constituyó un

espacio privilegiado para la construcción de los estereotipos sobre “lo cubano”, pues desde allí se intentó plasmar el “sentir del pueblo” y crear un teatro con contenido “nacional”. Por ejemplo, el teatro bufo tendrá la intención de escenificar la problemática social y política desde la interpretación de sus guionistas. La escena teatral se nutrirá de la vida cotidiana del campesino, del negro, del hombre y la mujer representativos del “verdadero” pueblo cubano. “Lo bufo consiste en el uso de estereotipos como recursos escénicos por medio de los cuales puede apreciarse el mosaico étnico que integraba la cultura cubana” (p. 66). En el teatro popular aparecerán las primeras señales del prototipo de la mulata bailando guaracha y sus vestidos con holanes que dejaban ver parte del cuerpo desnudo, los pañuelos y los tocados en la cabeza, la coquetería y el erotismo. También aparecen el azúcar, el alcohol y la naturaleza idealizada con sus alcatraces, toronjas, cotorras, garzas y papagayos como parte de “lo típico”.

En “Los medios: apropiación y proyección de los estereotipos cubanos, 1930-1950”, la autora resalta cómo el cine, la radio y la televisión brindaron un nuevo impulso a la propagación de “lo cubano”. Se rescataron nuevos tipos como el soldado, el guerrillero y el dictador. Se realizaron críticas sobre las intervenciones militares estadounidenses y sus injerencias diplomáticas, y se resaltaron las motivaciones independentistas. Los medios fueron cruciales para la difusión de los distintos ritmos afrocubanos. Es el caso del son, el cual fue impulsado por diferentes sextetos y septetos, entre los que se encontraban los de Miguelito Valdés y Arsenio Rodríguez. Con posterioridad, se sumaron tríos, cuartetos y artistas como Trío Matamoros, Enrique Jorrín y el cantante Beny Moré. A finales de la década de 1940 se dio a conocer el “mambo” a través del músico de la provincia de Matanzas, Dámaso Pérez Prado, quien impactó con su ritmo a la nación mexicana. De esta forma, actores, actrices y agrupaciones musicales iniciaron una “migración” de los estereotipos cubanos hacia el continente americano y Europa. “Dichas empresas explotaron los distintos estereotipos creando una versión de lo ‘cubano’ en el extranjero, ya no únicamente en el foro teatral, también en escenarios como los cabarets y los salones de baile” (p. 72).

En el capítulo “Los cubanos y sus estereotipos rumbo a la capital mexicana” se muestra el impacto que la migración cubana causó en México a partir de la explotación de sus estereotipos. El teatro bufo cubano, la música y la danza fueron expresiones de alto impacto de lo cubano en tierras mexicanas. Por ejemplo, la música, el danzón y el son iniciaron su influencia musical entrando por Veracruz y Yucatán; posteriormente, se sumaron el mambo y el cha cha chá. La entrada de estos ritmos a la Ciudad de México

marcó una influencia decisiva de la nación antillana en tierra azteca. Para la difusión de los géneros afrocubanos fue fundamental la apertura de espacios como el Salón México, la “catedral” del danzón, el Colonia, el California Dancing Club y Los Ángeles. En esos espacios se destacarían artistas cubanos como Consejo Valiente Roberts, “Acerina”, quien daría a conocer a la famosa Orquesta Acerina y su danzonera en 1937. Se integraron artistas de la talla de Toña La Negra, Bola de Nieve y los ya mencionados Beny Moré y Dámaso Pérez Prado. Este último trajo el mambo a México en 1948 y dio lugar a “una renovada invitación para el trópico imaginario” (p. 96), en el que se explotó el estereotipo de lo cubano vinculado a la música “caliente”. “Pérez Prado se integró a la visión mexicana de lo ‘cubano’ y a la propia cultura popular mexicana. El encuentro explosivo que tuvo el músico con el público capitalino posibilitó la proyección de uno de los productos más comercializados en México” (p. 101).

En “Una nueva síntesis de lo cubano” la autora muestra cómo estas influencias rítmicas se llevaron a los escenarios mexicanos alimentados por el teatro, la radio y finalmente el cine. Así se inicia el cine de las “rumberas” en la década de 1940. Se explota la sensualidad, los vestidos cortos y pegados al cuerpo, y la idealización de un ambiente tropical. Actrices y bailarinas como María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Meche Barba (mexicana), Ninón Sevilla y Rosa Carmina son la representación máxima del estereotipo cubano en México durante las décadas de 1940 y 1950. “La imagen de la rumbera, producto visual, comercial y síntesis estereotípica, plasmaría otra revolución escénica, como el mambo” (p. 105). Resalta de esta manera “lo tropical” y “lo exótico” en una mancuerna química entre la rumbera y el bongosero, entre la mulata y el negro, que fueron explotados visualmente y que representaron idílicamente el estereotipo del “ser cubano”. “Negros y mulatas, rumberas y bongoseros, en el cine mexicano y en otros productos visuales, como la gráfica comercial, son imágenes que han mantenido sus propiedades estéticas en México, y que podrían ser identificadas con las mismas del nacionalismo cubano” (p. 119).

Para demostrar la trascendencia que los estereotipos cubanos tuvieron en la escena artística mexicana, Gabriela Pulido recurre al examen iconográfico de cintas cinematográficas como *Konga Roja* (1943) de Alejandro Galindo, *La reina del trópico* de Raúl de Anda (1945), *Angelitos negros* de Joselito Rodríguez (1948), *Calabacitas tiernas* (1948) y *Una estrella y dos estrellados* (1959) de Gilberto Martínez Solares y *Aventurera* (1949) de Alberto Gout. En todas ellas, a través del drama o de la comedia, la alusión a “lo negro” es vista como algo “ajeno” y “extranjero” a la cultura urbana mexicana. Así por ejemplo, en *La*

reina del trópico se introduce el estereotipo cubano a través de una mulata acompañada por música cadenciosa, la algarabía de las guacamayas y la inseparable palmera. La idealización del trópico veracruzano en esta película contrasta con la presentación de una urbe “maligna” que corrompe a los hombres y mujeres que habitan en ella. Es en este último lugar en el que la mujer inocente se transforma en una rumbera sensual con “esencia mulata”.

En *Angelitos negros* la representación de “lo negro” implica una reflexión melodramática sobre el sentimiento racista involucrado. La protagonista, Ana Luisa (Emilia Guiu), es una mujer rubia que se maneja con soberbia y animadversión frente a los negros. Sin embargo, su verdadera madre Mercé-Naná (interpretada por Rita Montaner) es una negra sumisa y sacrificada que guarda el secreto de su maternidad. El protagonista de la historia, José Carlos (Pedro Infante), esposo de Ana Luisa, se encuentra en medio del tormentoso dilema que plantea el rechazo y/o la aceptación del negro. La representación de este último se recrea a través de un espectáculo en el que participa José Carlos pintado artificialmente en tono oscuro. El escenario es de nuevo idealizado por la música de los bongoes que evocan a Changó y Yemayá (deidades afrocubanas), y los vestidos de las mulatas cubiertos por holanes. El clímax de la historia llega cuando Ana Luisa tiene una hija negra, Belén (interpretada por Titina Romay), y comprende su origen afrodescendiente cuando su madre sufre un accidente y es revelado su secreto. El desenlace de la historia es la aceptación de la raíz negra que se conjuga simultáneamente con la muerte de la nana Mercé.

En *Calabacitas tiernas* y *Una estrella y dos estrellados*, cuyo protagonista principal es Tin Tan (Germán Valdés), el manejo del estereotipo cubano explota nuevamente la exuberancia de la mulata, la compañía inseparable del bongosero y el desparpajo del “negro”. Se muestra la popularidad y vigencia en ese contexto de los diferentes ritmos cubanos. Por ello, la fórmula exitosa rumba-bongó es evidente.

En *Konga Roja* se muestra la referencia de lo “exótico”, lo “erótico” y la frontera entre lo prohibido y lo permisivo. Federico (Pedro Armendáriz) representa al superintendente incorruptible de la Star Banana Fruit Company y Rosa (María Antonieta Pons) a la bailarina exótica. El melodrama se nutre con la participación del villano Carlos López Moctezuma. En la cinta, de nuevo se idealiza la naturaleza de los cocos, plátanos, toronjas y la parsimonia del trópico veracruzano. Resalta otra vez la química entre la rumbera y el bongosero, la mulata y el negro envueltos en el escenario de la música y la danza.

Finalmente, la autora aborda el tratamiento de “lo cubano” en la película

Aventurera, cuyos protagonistas son Ninón Sevilla, Andrea Palma, Tito Junco, Rubén Rojo y Miguel Inclán. La historia explota el argumento de una joven provinciana que después de funestos azares termina trabajando en un burdel. A través del baile, Ninón Sevilla cristaliza la fusión entre lo “exótico” y lo “erótico”. Con su vestuario se resalta el estereotipo “tropical” del tocado con piñas y la falda en pencas de plátanos que cubren a la rumbera. No pueden faltar los bongoseros festivos que acompañan con sus toques de tambor a la bailarina.

En el último capítulo, “Representaciones de lo ‘cubano’ en México”, la autora concluye que de 1920 a 1950 las empresas artísticas de Cuba y México recurrieron a un intercambio que culminó en la representación estereotípica sobre “lo cubano” vinculadas al proceso de la identidad nacional de ese país. La mulata y el negro hallaron un grato recibimiento por parte del público mexicano que de esa manera integró una percepción colectiva sobre “lo cubano”. “Lo ‘tropical’, lo ‘exótico’, lo ‘erótico’ resultaron tópicos que figuraron en muchos de los relatos fílmicos que incluyeron a la mulata y el negro como personajes insoslayables en sus repartos” (p. 147).

En síntesis, el libro de Gabriela Pulido es ampliamente recomendable para el lector interesado en las relaciones cubano-mexicanas desde la perspectiva cultural. Resulta muy interesante la representación estereotípica que los mexicanos, incluso hasta el día de hoy, hacemos de “lo cubano”. La autora demuestra que esta construcción nace en Cuba por la necesidad de definir la “esencia nacional” y posteriormente se convierte en un producto cultural y comercial (por qué no decirlo) de exportación a México y al mundo entero. Esta construcción abstracta halla una concreción en la iconografía sobre el cine de las mulatas rumberas, acompañadas del inseparable bongosero en un escenario idealizado del “exótico” trópico.

Gabriela Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana (1920-1950)*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, 160 pp., Colección “Científica”.