

## La figura de la mujer en la música tropical entre los años 40 y 60: siete casos de estudio

**LUIS PÉREZ VALERO**

Universidad de las Artes del Ecuador  
luis.perez@uartes.edu.ec

### Resumen

La figura de la mujer en la música tropical ha sido condicionada por el juicio de valor creado en torno a los modelos de una sociedad androcéntrica. Los mismos apenas han sido sometidos a una revisión crítica que vaya más allá de la valoración sobre la explotación de lo femenino como fenómeno comercial. El presente artículo muestra una visión sustentada en la teoría feminista de musicólogas como Susan McClary y Marcia J. Citron. Asimismo, se abordan las conceptualizaciones en torno a los modelos de la producción musical y sus contenidos estetizantes en función de la creación de un

imaginario individual, colectivo y generacional a través de la industria cultural en las áreas del cine y la música. Para ello, se toma como punto de partida la figura de intérpretes de la música tropical como actrices, bailarinas y cantantes activas entre los años 40 y 60 como María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, Toña La Negra, Yma Sumac, Rita Montaner, Carmen Castillo y Abbe Lane. Se busca demostrar que si bien los contenidos manejados en la época explotaban la figura sensual y el arquetipo de *sex appeal*, también contribuyó al desarrollo de la música a pesar de todos los clichés y prejuicios que acarrea.

**Palabras clave:** musicología feminista, música tropical, industria cultural, producción musical.

## **The woman's figure in the tropical music between the '40s and the '60s: 7 cases of study**

**LUIS PÉREZ VALERO**

Universidad de las Artes del Ecuador  
luis.perez@uartes.edu.ec

### **Abstract**

The woman's figure in the tropical music has been led by the judgment of created values surrounded by the patterns of an androcentric society. These same ones have barely undergone a critical review that goes beyond women's values concern as a commercial holding's phenomenon. This article shows a sustained vision in the feminist theory of musicologists, such as Susan McClary y Marcia J. Citron. In the same way, it deals with the conceptualizations towards the music production's patterns and its aestheticized contents based on the creation of an individually, collectively and generational fantasy through the cultural industry in the music and film areas.

For this, it is taken into account as starting point performers of tropical music such as active actresses, dancers and singers between the '40s and the '60s like María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, Toña La Negra, Yma Sumac, Rita Montaner, Carmen Castillo and Abbe Lane. It is pursued to demonstrate that even though the topics used by those times exploded the sensual and the archetypes of the sex appeal, this has also contributed to the music development with the clichés and prejudice that were involved in this music era.

**Key words:** feminist musicologists, tropical music, cultural industry, music production.

### **Introducción**

Abordar la figura de la mujer tropical entre los años cuarenta al sesenta, involucra conocer los distintos elementos que conformaban la industria cultural y todo el sistema de comunicación de masas para el período en estudio, en el cual se debe priorizar sobre la visión del patriarcado que fue impuesta, sustentada y reiterada en los distintos medios durante esa época. La cultura de masas se soporta con base en una industria cultural estructurada y fundamentada en el auge de los diversos artilugios tecnológicos como el cine, la televisión o la radio; y hoy en día, en los nuevos medios digitales como Youtube o Spotify, entre otros. Los distintos medios permiten vender un producto dentro del mercado del entretenimiento como

un bien cultural internacional, de fácil consumo y asimilable en distintos contextos inter y transcontinentales. En palabras de Mattelart (2011:7), la cultura de masas y la industria cultural constituyen “un sistema de poder y remite a la evolución de las formas de organización de la vida y de las instituciones, vinculándose a los ajustes necesarios de un modo de producción de los bienes culturales.”

La aparición de la mujer como representante de la música tropical coincide con el desarrollo expansivo y mediático de la cultura de masas durante la primera mitad del siglo XX. En este sentido, se veía la explosión cultural de las masas en convergencia con el aire de libertad democrática que se aspiraba a vivir después de la Primera y Segunda Guerra Mundial. Era necesario abordar temas que fueran esenciales en la opinión pública y brindar un espacio de promoción y entretenimiento para la población. Era el momento en donde converge también la posibilidad de hacer uso del tiempo libre y del ocio mientras que simultáneamente se presenta la posibilidad de educar o moralizar a la sociedad a través de los distintos medios de comunicación y entretenimiento. En otras palabras, la industria cultural, a través de las diversas posibilidades de entretenimiento, se convierte en un espacio educativo y sensibilizador dirigido a un amplio espectro de las distintas clases sociales (Mattelart, 1982:7).

Se evidencia que la industria cultural está íntimamente relacionada con los distintos aspectos de la evolución de la tecnología en el mundo de la cultura de masas. La perpetuidad de las prácticas desde la perspectiva androcéntrica están sustentadas en “un sistema de poder y remite a la evolución de las formas de organización de la vida y de las instituciones, vinculándose a los ajustes necesarios de un modo de producción de los bienes materiales.” (Mattelart, 1982:7).

La mujer dentro del contexto del patriarcado cumple una función reguladora a nivel social. En primera instancia como parte esencial de la célula familiar, la mujer es la representante del afecto, cuidadora de la moral y de las buenas costumbres, pues en ella cae la responsabilidad de transmitir los códigos de las etiquetas sociales y culturales pautadas desde el androcentrismo. Asimismo, la mujer cumple un rol dentro del trabajo doméstico en la cual está configurada como un elemento primordial en la regulación de las actividades sociales e incluso de consumo de productos dentro de la familia, pues, de acuerdo con Mattelart (1982:69), una

familia es “ante todo, una suma de individuos consumidores”. Todos los elementos anteriores han sido remarcados de forma preponderante a través de la proyección y consolidación de los estereotipos del patriarcado desde la industria cultural (Mattelart, 1982:9).

Es en base a esto que la figura de mujer tropical muestra en apariencia todo lo contrario. Una mujer independiente, profesional en su medio, y que proyecta una imagen que dista mucho de los modelos de la ama de casa convencional. Nada más lejos de la verdad. En el caso de la mujer como modelo en el cine de rumberas presenta toda una carga simbólica como mujer-objeto, mujer-fetiché. En el caso de la música tropical, las mujeres logran establecer y consolidar sus carreras en la medida en que mantienen una relación de pareja con el productor, director o manager, quien se convierte en pieza esencial para desarrollarse dentro del engranaje de la industria cultural.

El presente artículo, busca exponer desde una perspectiva feminista sustentada en el corpus teórico de la musicología, las ausencias en el campo de la representación de la figura femenina en el ámbito de la música tropical. En este sentido, se trata de una investigación de tipo cualitativo en donde se busca describir, captar y reconstruir partiendo de los contextos estructurales en el cual está enmarcada la figura de la mujer en la música tropical. Desde un ejercicio de observación, se parte de la elaboración de un perfil biográfico de las mujeres seleccionadas para comprender el entorno social, político y artístico que les tocó vivir y desarrollar sus carreras. Es por ello, que se busca conocer el entorno y la época con la finalidad de comprender las categorías a las cuales se verán sometidas en su contexto; por lo antes mencionado, es fundamental establecer relaciones, comparaciones e inferir categorías que permitan una relectura de la figura de la mujer en el contexto de la música tropical.

Se hace incuestionable entonces comprender las distintas condiciones en donde se produjo la aparición del fenómeno de producción en el contexto musical, establecer la relación de las distintas variables que se manejan en el sustrato del juego político, económico y social de la mujer, establecer por ende, principios que permitan regular y establecer las nuevas categorías y por último, demarcar la recepción de la producción en un momento determinado de la trayectoria profesional de las mujeres estudiadas.

La mujer que da vida a la música tropical parece estar sumergida en un imaginario en el cual escapa de la vida cotidiana y de las funciones básicas a las cuales ha sido asignada desde la construcción del patriarcado. Su desenvolvimiento en lo sensual y sexual parece estar triplicado en tanto figura exótica en donde el deseo y los instintos de lo privado parecen convertirse en asunto público, excepcionalmente explotado como mercancía en la fetichización de la mujer. Estos valores son ampliamente proyectados a lo largo de la industria cultural en donde la mujer asume unas categorías especiales para el placer y consumo del hombre, representando en casos contrarios, como la vida cotidiana, la vida del hogar o la rutina del trabajo, como lo insostenible de lo cual se huye a través de la mitificación de la sensualidad femenina y en donde la música tropical juega un papel crucial. Se exalta a la mujer desde el ámbito de la naturaleza en el sentido de que la naturaleza es igual de exótica, exuberante y llena de sensualidad. El clima tropical ofrece la temperatura propicia para incitar la desnudez del cuerpo. “La naturaleza en estado salvaje subraya la sofisticación del modelo: el atractivo de la naturaleza por oposición al atractivo de la cultura” (Mattelart, 1982:53). La mujer se sacraliza como objeto del deseo, producto de la naturaleza para ser consumida por muchos hombres.

### **Una aproximación a la musicología feminista**

La musicología feminista es una disciplina que emergió dentro de los círculos académicos hace casi cincuenta años. Como disciplina y, como su nombre lo indica, ha pretendido mostrar la figura de la mujer en el mundo de la musicología, bien sea visibilizando a la mujer en tanto compositora, intérprete o investigadora.

Al respecto, Wolff establece que la visión sobre el feminismo y su ulterior desarrollo tienen su génesis en visibilizar los aspectos sociales y culturales en que la mujer estaba involucrada pero al mismo tiempo permanecía oculta:

El análisis cultural y la sociología de las artes han sido particularmente activos al exponer el sexismo tanto en la sociedad como en el análisis; han seguido la línea de analizar las imágenes y representaciones de los sexos en arte y cultura, y la de examinar las estructuras que permiten el acceso diferenciado a la producción artística de hombres y mujeres. (Wolff, 1997:22)

Esta idea que plantea repensar la figura de la mujer a lo largo de la historia y desde el análisis de la cultura, ha traído de suyo que actualmente, en el campo de la música, sean

diversos los congresos, seminarios, publicaciones y universidades en los que el pensamiento y la visión de la musicología feminista están presentes.

Al respecto, Robertson (2001:383) indica que “La música y los diferentes comportamientos que le son inherentes, en manos de los seres humanos, pueden limitar o ampliar el acceso y el conocimiento social, ritual y político de mujeres, hombres y niños.”

Si bien es en Estados Unidos, Canadá y Europa donde estos estudios han tenido una rápida evolución y se han desenvuelto de manera viral, en el contexto latinoamericano todavía se debe exponer y visibilizar más el trabajo de la musicología feminista.

La participación de la mujer a lo largo de la historia de la música ha sido activa; sin embargo, su visualización es de reciente data. Los registros que se fueron realizando sobre la historia de la música iban focalizándose en la figura del hombre como constructor de un imaginario que iba nutriendo la figura de compositores, intérpretes y, desde la era moderna, a investigadores. En esta línea, Wolff (1997:57) nos presenta lo que fue hasta hace poco un panorama desolador, destacando que la participación de la mujer dentro de las prácticas culturales de la sociedad habían sido sistemáticamente invisibilizadas de toda intervención en el marco de la historia de las artes, ocultándose incluso aquellas que lograron dejar un legado en las sociedades de sus épocas.

Uno de los primeros investigadores en tratar el tema del feminismo en el ámbito de la música lo realizó el musicólogo Maynard Solomon.<sup>1</sup> Este autor ha abordado aspectos que en su momento eran controversiales cuando se trataba de la figura sacralizada de los grandes compositores. Solomon realizó trabajos sobre la misoginia en Ludwig van Beethoven (1974), el aspecto del erotismo homosexual en Franz Schubert (1989) e incluso la homofobia en Charles Ives (1979). Los trabajos de Solomon se consideran como punto de partida para los estudios dentro de la disciplina de la musicología feminista; a partir de ello, se conocen a autoras como McClary y Citron, quienes desarrollaron un campo de investigación completamente nuevo y que tomará fuerza especialmente a partir de la década de los años ochenta del siglo XX.

---

<sup>1</sup>Maynard Solomon (1930), además de ser musicólogo es también un productor musical.

En palabras de Reitsma (2014), la disciplina de la musicología en el ámbito feminista se desarrolla a partir de los años setenta, cuando el interés de los investigadores se volcó a visibilizar la figura de la mujer en los distintos momentos históricos y su participación en eventos determinados. Fueron publicados trabajos antológicos en los cuales se descubría la figura de compositoras e intérpretes como Hildegard von Bingen o Clara Schumann. Gracias al trabajo de investigación en torno a lo feminista se va poniendo al descubierto la participación de la mujer en las prácticas musicales y su contribución dentro de la música (Reitsma, 2014:38-39).

Al respecto, Wolff (1997:57) sostiene que en la medida en que estos trabajos se van dando a conocer, va quedando en evidencia que la estructura social del patriarcado estaba claramente ajustada en función de sus intereses androcéntricos: “Este tipo de estudio está siendo desarrollado por numerosas feministas, y lo que han demostrado es que la organización social de la producción artística a lo largo de los siglos ha excluido sistemáticamente a las mujeres de toda participación.”

En esta misma línea, Reitsma (2014) establece que el prejuicio que prevalecía sobre la figura de la mujer obedecía a conceptos claramente misóginos, como la creencia de que las mujeres era débiles de cuerpo y mente, de poca agilidad para realizar otras labores que no fueran las domésticas. Estos prejuicios están contruidos desde las relaciones de poder que históricamente han prevalecido entre los sujetos. Esta última posición coincide con el trabajo de Robertson (2001:384) en donde la autora afirma que “incluso en las situaciones en que existe consenso, el control es ejercido por aquellos individuos capaces de exponer o poner sus argumentos de manera persuasiva”.

En el campo de la música, y durante el siglo XIX con el auge del romanticismo, el uso del piano como instrumento doméstico era comúnmente interpretado por las “damas de sociedad”<sup>2</sup>. En muchas ocasiones estas prácticas cesaban de realizarse en público cuando la mujer se casaba, y si ésta interpretaba frente a terceros, esto sucedía por el consentimiento de su marido. Esta visión en torno a lo femenino en el contexto de la música, que es cuestionado

---

<sup>2</sup>Las comillas son nuestras. Era muy común a lo largo de esa época distinguir a las “damas de sociedad”, de origen noble o burgués y diferenciarlas de las “otras”, conformadas por sirvientas, esclavas o prostitutas, de acuerdo al contexto.

a partir de los años setenta, será también un punto de discusión y revisión por parte de quienes escriben la historia. La historia, como ciencia que se encarga de recoger sistemáticamente datos del pasado y exponerlos a la vista crítica de terceros, fue sometida dentro del contexto de la musicología a una revisión exhaustiva que comenzó, según Reitsma, en los años ochenta. Para ese entonces, había llegado el momento de revisar y cuestionar el trabajo de quienes habían cimentado los códigos, mecanismos y discursos en torno a la musicología. Se trataba de revisar lo que ya se había estudiado y publicado para descifrar todo aquello que se había callado u obviado en torno a la mujer en los estudios de la musicología.

En consecuencia, lo primero que salió a la luz fue la gran cantidad de compositores hombres y el prejuicio evidente de que aquellas mujeres que lograron componer lo hicieron influenciadas por hombres, afirmando que sus composiciones sonaban *masculinas*. Desde esta visión, la mujer lucha contra la construcción diseñada y elaborada desde el arquetipo del patriarcado. Precisamente, y gracias a los estudios etnográficos, se desarrolla una revisión en torno a la cultura, a las tradiciones en las cuales se haya el discurso histórico que se vino elaborando desde los informantes hombres.

El artículo de Reitsma nos acerca a cinco categorías fundamentales del pensamiento feminista desde una perspectiva musicológica, de acuerdo a Susan McClary, y que funcionan para establecer un vínculo originario en torno al cambio de paradigma entre la visión tradicional de la musicología y la visión del feminismo frente a ésta. La primera categoría que se destaca en McClary (1991) es que la construcción musical parte desde el género y la sexualidad; en el entorno musical y musicológico se utiliza el término “masculino” para destacar efectos y carácter fuerte, y el término “femenino” en oposición a éste, como símbolo de debilidad y pasividad. Ya tomando esto como iniciativa, McClary sostendrá que es obvio que hay un discurso de género que está sumergido dentro de un entorno teórico y que está asimilado en las prácticas cotidianas de la música. En diversos tratados de composición como el de Hugo Riemann (1978), se explica que si un motivo o célula finaliza en un tiempo fuerte es denominado “masculino” y si, por el contrario, termina en la parte débil de un compás, es denominado “femenino”. Es evidente que la postura de McClary está más que respaldada. Este aspecto se ve reafirmado por Robertson (2001:384): “En todos los contextos humanos el poder y el género se conectan a través de consideraciones sobre la naturaleza de la sexualidad,



los atributos asociados a cada género y la necesidad de controlar el acceso a la toma de decisiones.”

El segundo aspecto es el uso, bien sea intencional o no, que los compositores han hecho de etiquetas como masculino o femenino en sus composiciones. De acuerdo a McClary, esto generó ciertos códigos que se han mantenido desde el siglo XVII influyendo y remarcando el carácter de femenino-débil y masculino-fuerte que se ve representado en diversos aspectos musicales. Uno de ellos es la ópera, en donde la representación de lo masculino y lo femenino está excesivamente remarcado y enfatizado en la construcción de los personajes.

El tercer aspecto, que enfatiza el primero, es que en la música actualmente se repiten las mismas metáforas discursivas de los teóricos musicales de los siglos XVII y XVIII, cuyas connotaciones de género son palpables y evidentes. McClary (1991:46) expresa que esta terminología aún en uso es ofensiva en los tiempos actuales, pero no solo se trata de destacar el hecho de la ofensa, sino que aún no se han definido los condicionantes para modificar dichos elementos.

El cuarto punto en torno a las teorías de McClary es la idea de que la música ha poseído aspectos claros en torno a la identidad de género, los cuales son producidos en el seno de las instituciones que forman y conforman el conglomerado de lo que será la educación musical, y por ende de las prácticas de la música. Es evidente la necesidad de acercarnos con ojo crítico a la revisión de cómo se gestionó la educación musical en épocas pasadas para que el discurso del patriarcado hubiese seguido funcionando como una estructura milimétricamente creada.

El quinto aspecto que aborda McClary es consecuencia de la exposición de los puntos anteriores; esto es, identificar las estrategias discursivas a nivel musical de la mujer dentro de una sociedad construida y legislada por los hombres. La mujer ha coexistido a lo largo de todos los siglos bajo la égida de la sociedad patriarcal, y ha desarrollado su carácter a partir de las afirmaciones y negaciones de identidad y actuación en el seno de una sociedad en la que le han sido permitidas. Se trata entonces, partiendo de los supuestos anteriores, de exponer y visibilizar todo lo que se ha ocultado a lo largo de discursos teóricos y estéticos en torno a la

figura de la mujer en la práctica cotidiana de la música, y cuya trayectoria se ha visto representada de manera casi nula en los grandes relatos de la musicología.

Al igual que McClary, Marcia J. Citron<sup>3</sup> es otra musicóloga que aborda los estudios de musicología desde una perspectiva feminista. Citron parte de una línea de investigación circunscrita a la historia, buscando diseccionar la participación de la mujer dentro del campo de la música y haciendo énfasis en las teorías de la musicología feminista. Al igual que McClary, Citron (1994:17) aborda su investigación en torno a lo femenino en la música en cinco puntos que son abordados desde la sentencia que afirma que la mujer ha sido invisibilizada durante siglos y coincide, del mismo modo que McClary, en que los factores de sexualización y género han estado marcando una visión estereotipada de la participación de la mujer en el mundo de la música. Establece, por ejemplo, que el mundo de creación del repertorio sinfónico de la música académica es considerablemente inferior en el caso de las mujeres que en el de los hombres. Se debe destacar el hecho de que no sólo se pone en juicio la elaboración estética de la obra sinfónica, sino también la producción de obras de esta envergadura.

El primer aspecto de las teorías de Citron tiene que ver con el hecho de que los estudios musicales han sido construidos desde una discriminación de género y sexualidad en el marco de la cultura occidental, reflejando la construcción de estereotipos claros y definidos. Este aspecto coincide con las teorías de McClary antes expuestas.

El segundo tópico que aborda Citron es la idea de género y sexualidad en una narrativa musical. Allí se incluye la aplicación de estos conceptos al abordarse el análisis musical de la música como absoluta. Parte Citron del análisis de la forma sonata, cuya estructura se erigió a partir del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX como modelo fundamental de obra de arte en los procesos de composición. Es en la forma sonata donde el compositor demuestra y hace gala de su talento en el ámbito de la creación y, sobre todo, de la visión que tiene sobre las técnicas de composición. El análisis de obras de forma sonata obedece a la visión tradicional que se tiene de ésta. Durante años, al enfrentar el análisis musical se pensaba que se abordaban contenidos en abstracto; sin embargo, Citron sostiene que era todo lo contrario: la forma sonata era un género que establecía fuerza y suavidad en términos de contraste, y autores como

---

<sup>3</sup>Marcia J. Citron, nacida en 1945, es una musicóloga reconocida en este campo debido a que ha abordado los estudios de la mujer, género y feminismo desde distintas perspectivas como la música, el cine y la ópera.

D'Indy<sup>4</sup> hacen referencia a la “masculinidad” de un tema musical en contraste con lo “femenino” de otro tema.

El tercer aspecto que aborda Citron es realizar el ejercicio de búsqueda del discurso de género en todos los aspectos de la música, tanto teórico como práctico. De esta manera, se inicia el proceso de una revisión exhaustiva de todas las anteriores investigaciones musicológicas. Se demuestra que la música es creada desde perspectivas sociales marcadas y definidas, que los contextos sociales están claramente delimitados, y aproximándonos desde un contexto puramente cultural, en una sociedad donde otras artes como la literatura o el cine dejan huellas marcadas y palpables de los estereotipos. Un aspecto fundamental de esta teoría es que hay que aproximarse a la música sin los prejuicios que se puedan tener al focalizarse en una obra musical en términos de género y sexualidad. Para Citron, sin embargo, el género de un compositor no dicta el código de representación que es usado en un trabajo determinado. Los compositores pueden manipular la idea de los códigos. Los analistas e investigadores pueden posiblemente identificar las tendencias de una mujer compositora, de una línea estética, pero, evidentemente identificar el género de un compositor nunca es conclusivo.

La cuarta categoría que expone Citron es la propuesta de aproximarse al análisis histórico de varias mujeres en el mundo de la música, específicamente a las figuras de Fanny Mendelssohn<sup>5</sup> y Lili Boulanger<sup>6</sup>, y que permite formular unas conclusiones generales de cómo las mujeres compositoras y ejecutantes han subsistido en situaciones específicas. Citron expone los cambios a los que se ha sometido la imagen de la mujer durante los procesos que involucran la música sumergida dentro de la cultura; esto incluye la revisión de las instituciones y modelos educativos, los distintos campos artísticos en el ámbito de la música en el que la mujer se ve envuelta, y sobre todo, exponer las funciones específicas de rol que pretenden encasillar a la mujer, impidiendo de esta manera que pueda llegar a desarrollarse en las distintas

---

<sup>4</sup>Vincent D'Indy (1851-1931), compositor francés cuyo tratado de orquestación y sus composiciones fueron durante la primera mitad del siglo XX, textos fundamentales en los estudios de composición.

<sup>5</sup>Fanny Mendelssohn (1805-1847), hermana del compositor Félix Mendelssohn (1809-1847). La musicóloga española María José Jiménez maneja la teoría de que muchas obras de Félix fueron realmente compuestas por la hermana, las cuales ella nunca firmó por ser “mujer” y no contar con el apoyo de su padre para ello; sin embargo, dicha teoría no ha sido demostrada.

<sup>6</sup>Lili Boulanger (1893-1918) compositora y directora de orquesta se convirtió en 1913 en la primera mujer en obtener el Gran Premio de Roma por la composición de su cantata *Faust et Hélène*. Cabe destacar que dicho premio -al momento de ganar Boulanger- ya tenía una tradición de 110 años. Las siguientes mujeres en ganar el Premio de Roma fueron en 1920 Margarite Canal (1890-1978) y en 1929 Elsa Barraine (1910-1999).

actividades artísticas a plenitud. Esto es, la función social estereotipada de la mujer en los distintos roles que han sido impuestos desde el patriarcado: madre, amante esposa, ángel del hogar, cuidadora de enfermos, fiel devota y practicante de labores destinadas a los más necesitados, nada de lo cual estará mal en sí mismo. Lo que ocurre es que resulta la reducción del sujeto a su mínima expresión, imposibilitándole ser algo distinto de lo ya establecido desde afuera. Y, como se ve, no entra dentro del estereotipo la mujer compositora o ejecutante.

Expone Reitsma (2014:12) que cuando se investiga en torno a la figura de hombres y mujeres en el campo de la música, los musicólogos discuten diversos aspectos de sus vidas: su bagaje educativo y cultural, su educación musical y cómo su trabajo fue aceptado y tuvo recepción en el contexto que les tocó vivir. Sólo se toman en cuenta aspectos personales determinantes que marcan un curso importante en sus historias de vida, tales como matrimonios, elección del estilo de vida, honores y reconocimientos que reciben a lo largo de su vida. Sin embargo, Citron (1994:23) deja al descubierto que en el caso de la mujer europea entre los años 1880 a 1918, se vio en vuelta en un maremágnum de acontecimientos sociales, políticos y económicos que afectarían en lo sucesivo su rol dentro de la sociedad occidental. Dichos aspectos están fehacientemente condicionados por los nacionalismos, el intercambio mundial de información, la industrialización, las guerras y durante el desarrollo del siglo XX, las decisiones de la mujer en torno al control de natalidad y la planificación familiar (Citron, 1994:23).

Un aspecto importante del trabajo de Citron es que expone los mecanismos en que una mujer-compositora se ve reconocida. Deja claro que los primeros éxitos de una mujer que escribe música se producen indudablemente en un entorno intelectual de clase media o alta cultura, logrando reconocimientos a pequeña escala como premios, ejecución de obras y críticas, y si lograba incursionar en el mundo de la competencia editorial podría considerarse una afortunada. En el caso de los hombres compositores, según Citron, esta evolución o presentación en sociedad era mucho más rápida y sostenida.

Lo interesante de la propuesta de Citron es que se aborda el análisis musicológico partiendo de los cánones musicales preestablecidos, dejando al descubierto aquellas tradiciones e imposiciones ejercidas desde el patriarcado en la sociedad occidental. En el caso de las

mujeres compositoras a lo largo de los siglos XVIII y XIX, era evidente que el proceso de educación musical en el ámbito de la composición estaba completamente negado, habiendo apenas unas excepciones, como la antes mencionada Fanny Mendelssohn y Lili Boulanger. La segunda desventaja se presenta en el campo de la edición musical, y que antes de la aparición de la música grabada y por ende, antes del desarrollo de la industria discográfica, la partitura era el único soporte para hacer llegar la música a los aficionados. En la historia de la música occidental no se vislumbra una participación activa de la mujer en la industria editorial hasta bien entrado el siglo XX. Tercero, dentro de la sociedad androcéntrica europea, la figura de la mujer queda relegada a la de esposa ejemplar y madre devota antes de la imagen de trabajadora igualmente calificada y cualificada para ser empleada en destrezas artísticas igual que el hombre.

Un aspecto que destaca Citron es que, en ocasiones, la mujer artista lograba mantenerse dentro del mundo artístico por aparecer como un ser neutral o, por el contrario, por envolverse en un aura de masculinidad. Para ello toca el tópico de Clara Schumann (1819-1896) quien desarrolló su carrera concertística en la medida en que ejecutaba y exhibía la obra de su esposo; o el caso de intelectuales como Aurora Dupin (1804-1876), que escribía usando como pseudónimo el nombre de un hombre: George Sand.

Hay que destacar la posición de Zavala (2009) frente a los cánones occidentales establecidos en el mercado de la composición musical:

Resulta especialmente preocupante que en buena parte de esta musicología las compositoras actuales no existan ni tengan voz propia. No se trata solo de que el concepto tradicional de compositora se considere caduco: haciendo gala de un sectarismo sonrojante, la misma musicología que amenaza continuamente con la acusación de etnocentrismo, basa sus conclusiones en la música comercial made in América, sin pararse a mirar siquiera a las compositoras más sonadas de la actualidad de la llamada mainstream. Las más brillantes, incluso entre las norteamericanas, cuya música ha conseguido reconocido prestigio, no aparecen en estos libros. Porque en cierto modo, y esto es terrible, se las trata como reaccionarias que se integran y colaboran en sustentar una tradición masculina. Por lo visto escribir corcheas tan solo, y sinfonías, no es nada trasgresor, sino todo lo contrario, por lo que es mejor ignorarlas.

Al respecto, un importante aporte que expone Citron (1994:57) es que las mujeres en el campo artístico eran vistas como “separadas pero no iguales”, y revisando la manera en que la participación de la mujer era descrita en la crítica y estudios de la época, queda en evidencia que la música de las mujeres padecían de demasiada “femineidad” de acuerdo a las posturas críticas de la época.

Zavala (2009) resume en tres categorías las ya expuestas de McClary y Citron. Considera, en primer lugar, que el proceso de creación va en manos de una sola persona, en este caso, la figura de la compositora; segundo, el sistema de notación que permite la transmisión de ese conocimiento es un resultado imprescindible para la interpretación y sobrevivencia de la obra; y por último, un concepto que la autora no termina de aclarar del todo, el cual es “la autonomía respecto a otras expresiones artísticas”. Asimismo, Zavala considera que estas autoras han mezclado “el análisis textual con el musical de manera realmente fantasiosa y arbitraria”, es por ello que considera que el término de musicología feminista lejos de separarse de la postura establecida por el patriarcado, ha terminado reforzando las concepciones tradicionales del mismo, “adhiriéndose a sus contaminados usos”.

A pesar de que en el mundo académico el estudio en torno a la musicología feminista ha sido gradualmente aceptado, aún prevalecen muchos prejuicios. Tal como lo indica Robertson (2001:385), ha sido lenta la asimilación de la musicología feminista en el ámbito académico, tanto así, que aún hoy en día muchas investigadores mantienen la confidencialidad de las personas que sirven de informantes en especial si son mujeres, y ponen en tela de juicio las referidas normas sociales, en especial, aquellas que cuestionan las normas del patriarcado. Esto presenta entonces un techo de cristal<sup>7</sup> para el desarrollo de las investigaciones de esta índole.

Es evidente que todavía queda mucho por hacer e investigar alrededor de la musicología feminista. Estos procesos han de ser graduales, sistemáticos pero sobre todo permanentes, para lograr un mayor alcance dentro de la comunidad científica y en la sociedad en general.

### **Mestizaje, sincretismo e hibridación de la música tropical: hacia una asimilación de la industria cultural**

Al abordar los elementos de la música tropical es menester revisar el concepto *hibridación* trabajado por García Canclini (1989), en el cual la fusión entre las distintas culturas que se desarrollaron y conviven en América Latina, deja una marca indeleble en la estructura

---

<sup>7</sup>En la teoría feminista el concepto de ‘techo de cristal’ hace referencia al ascenso limitado de la mujer en el ámbito laboral; es decir, a la mujer no se le discrimina directamente sino muy sutilmente nunca pudiendo alcanzar cargos relevantes o jerarquías superiores a las cuales por lo general, ningún hombre tiene imposibilidad de acceder.

cultural que ha sido denominado en el ámbito de lo sincrético, o enmarcado en algunos casos como transculturización o aculturación, áreas de estudio de la antropología, la sociología y trabajado también por las últimas disciplinas de las ciencias sociales como los estudios culturales o la etnomusicología. La sociedad latinoamericana, con su sincretismo cultural y racial, está en plena ebullición. A simple vista, durante años la perspectiva antropológica y cultural del proceso colonial y las clases sociales de la época, han tratado de presentar a las razas protagonistas como claramente separadas entre sí, cuando en la práctica, la mezcla racial y cultural fue de proporciones gigantescas y trajo de suyo la asimilación de estos elementos. Dentro de la música de las grandes bandas de jazz de los años cuarenta al sesenta, es posible hallar elementos disímiles que a nivel musical se gestan y desarrollan como un sincretismo musical pero que no implican la búsqueda real de un elemento identitario como denominador común. Al respecto, la producción musical de la época generaba estos productos, no como obras de identidad de un colectivo cultural, sino como una mercancía producida para ser consumida dentro de la sociedad de postguerra norteamericana.

Precisamente por ser América Latina un territorio de culturas sincréticas y de mestizajes arraigados, la música tropical, que pareciera formar parte de las tradiciones musicales de la región del Caribe, comparte con otras regiones como la costa ecuatoriana, peruana y brasilera, géneros y ritmos en los que los elementos afro conviven con normalidad con los géneros criollos.

La música tropical ejecutada por las grandes bandas de los años cuarenta, cincuenta y sesenta poseen un inigualable valor en torno a lo sincrético. Prado Maravilla presenta el concepto de sincretismo como una idea de carácter antropológico y de tipo social que puede ser aplicado a la música:

En el caso latinoamericano la fusión fue triple: española, aborigen y negra; esta última debida al resultado de los barcos cargados de esclavos que llegaban al Caribe procedente de África. De esta forma, si el sincretismo fue el resultado de dos encuentros culturales, el mestizaje vino a ser el producto inesperado de las relaciones físicas que establecieron los tres grupos aludidos. (Prado Maravilla, 2014:101-102).

Cuando los estudiosos se acercan a las manifestaciones musicales de la música tropical, suelen dejar claro que la principal influencia en la creación de una música auténtica proviene de la hibridación de la música de los esclavos y ejecutada en los asentamientos rurales

o urbanos. Sin embargo, hay una tendencia en los últimos años en trabajos como el de Boggs (1987) en los cuales se exponen que factores tan diversos como la esclavitud, la migración e incluso los procesos urbanísticos, contribuirían a fomentar la música del Caribe. Es decir, no solo se produjo un proceso de mestizaje musical en el periodo colonial, sino que a principios del siglo XX también se produciría un nuevo mestizaje, esta vez dentro del Caribe.

Sostiene Boggs que, además de los elementos de carácter religioso que se encuentran dentro de la cultura afrocaribeña como el vudú haitiano o la santería en Cuba, estos ritmos mantienen una permanencia, pero al mismo tiempo, una variedad dependiendo del contexto en donde se desarrolle. Así, por ejemplo, Boggs define que la cumbia se desarrolla en Colombia, mientras que la samba toma su forma en Brasil, la bomba y la plena se moldean en Puerto Rico, se gesta el merengue en República Dominicana y dejando en Cuba una mayor variedad de ritmos como el montuno, el guaguancó y el mambo. El autor expone que sería a partir de principios del siglo XX que los músicos se agruparían en formaciones instrumentales mucho más establecidas tomando como principal criterio la conformación de los elementos rítmicos.

La radio fue un medio de difusión esencial en la música afrolatina en el contexto de los años treinta y cuarenta. La radiodifusión va creciendo paulatinamente junto con el desarrollo de la industria discográfica (Boggs, 1987:56). Estos dispositivos culturales funcionarán como los espacios adecuados para el desarrollo de un proceso de transculturización y aculturación.

Entender estos conceptos permite establecer cuáles son las características esenciales que permanecen o se modifican musicalmente entre una cultura y otra. Si bien el punto inicial es el análisis de la armonía, tonalidad, modalidad ritmo y medida métrica, se debe incluir la instrumentación, afinación y notaciones con respecto a la música. La aculturación permite de esta manera que se produzca un proceso de antítesis que conlleva una nueva síntesis; por ende, la cultura que predomina subordina a otra ejerciendo un impacto que se verá en el cambio de estilos, formas, ritmos e intervalos.

El concepto de lo sincrético anteriormente expuesto, basado en autores como Gruzinski (2000), Wade (2000) y Abreu (2015), cobra un valor significativo en Deva al definirlo como “el encuentro entre dos sistemas musicales se convierte en un nuevo estilo



híbrido”<sup>8</sup>. La autora identifica que los distintos elementos contienen su identidad y por ende son reconocibles, pero que al mismo tiempo comparten características esenciales entre sí. Sin embargo, es raro encontrar un caso de fusión en el cual ambos lenguajes han sido mantenidos con igual equilibrio o proporción, siendo en el sincretismo la convergencia de ambas visiones de mundo y, en consecuencia, musicales.

Los elementos antes expuestos permiten perfilar una teoría sobre el proceso de hibridación que se desarrolló en la música tropical. Se debe destacar que este mestizaje se produjo de forma mucho más rápida y abrupta por la aparición de los nuevos medios de información de la época, como lo fueron la radio, el cine y la televisión, los mismos anudados al creciente mercado de la industria discográfica. Estos últimos agentes son decisivos a nivel económico y redundan en la calidad y características del producto final que compra el consumidor de bienes culturales. Se debe conocer “el papel de las multinacionales en el control de las compañías televisivas” (Wolff, 1997:46), papel que influye en el gusto del consumidor. A pesar de estas variables económicas, se produce un fenómeno de adición cultural al momento en que las grandes bandas comienzan a incorporar los ritmos latinos en sus arreglos, manteniendo la tradicional conformación instrumental pero anexando los instrumentos de la percusión latina y sobre todo, teniendo a la mujer como exponente de lo exótico, sensual y erótico como elemento *sine qua non* de la música tropical.

### **La figura de la mujer en la música tropical, retrospectiva de una construcción**

El feminismo busca despojar estos constructos para presentar un nuevo enfoque en donde la figura de la mujer estuvo creada bajo unos determinados argumentos y en la cual los distintos aspectos de producción y recepción condicionaron la visión que se pueda tener. La construcción de la figura de la mujer en la música tropical ha sufrido las mismas imposiciones culturales a las cuales se ha visto sometida a lo largo de la cultura occidental. El sujeto femenino es representado a partir de una construcción desde la perspectiva androcéntrica, en la cual la imposición de modelos y estereotipos están de antemano acondicionados por esquemas preestablecidos desde la visión patriarcal.

---

<sup>8</sup>Original en inglés: “Musical syncretism occurs when the encounter between two musical systems results in a new hybridstyle”. Traducción del autor.

El cine y música, a través de sus respectivos soportes en video y producción discográfica, conforman elementos que pueden estudiarse a la luz de hoy día como sustentos documentales de una época, que permite comprender cómo eran los fenómenos de reproducción y percepción de la mujer en discursos determinados por un momento dado. Recuperar los vestigios a nivel cultural permite descubrir cómo fue la elaboración del discurso de género y comprender la asimilación de la figura femenina como objeto de consumo.

La mujer en el ámbito de la música tropical sufre los mismos condicionamientos a los cuales se sometió la imagen de lo femenino en los medios masivos de entretenimiento de los años 40 al 60. Al respecto González Calderón (2014:22) señala:

Las representaciones generadas están influenciadas por las experiencias del sujeto con lo representado, ya sea de manera directa o indirecta y apelan a la búsqueda identificadora y aspiracional con el espectador, pero la exposición de éste a otras prácticas culturales matizan o refuerzan el impacto mediático.

Es evidente entonces que la teoría feminista permite deconstruir la imagen que se tenía en torno a la figura de la mujer y cómo era tratada esta categoría frente a los sistemas y juegos de poderes económicos, sociales y políticos en un momento determinado.

Las mujeres que se analizan en el presente artículo desempeñan un rol fundamental en la industria del entretenimiento de los años del periodo en estudio. Su presencia no pasa desapercibida en la industria del entretenimiento a nivel discográfico o cinematográfico; sobre todo, tienen un impacto en el imaginario colectivo de una época. Sin embargo, se debe coincidir con González Calderón (2014:36) en que se debe visibilizar el fenómeno de la producción de estas mujeres como parte de *show business* de la época: “quién la hizo, en qué época, bajo qué circunstancias, con qué intención”. De esta manera se puede obtener valiosa información sobre los significados y significantes de un producto cultural, comprender el impacto que alcanzó en una época y posibilitar la lectura desde otra dimensión y perspectiva a la época actual.

En el imaginario colectivo, cuando se habla de música tropical suele ser recurrente la imagen de Carmen Miranda<sup>9</sup> y la idea sobre lo tropical tiende a girar en torno a la idea

---

<sup>9</sup>María do Carmo Miranda da Cunha (1909-1955), mejor conocida como Carmen Miranda, fue una de las cantantes más conocidas en el mundo del espectáculo. Parte de esa difusión se debe a su participación en importantes películas de la época como *The Streets of Paris* (1939) y *Down Argentina Way* (1940). Participó en

preconcebida de mujeres voluptuosas, aunque frescas y naturales, representantes incuestionables de la pasión de la Naturaleza. Pero en realidad, la introducción de los ritmos latinos en las grandes bandas fue incorporándose gradualmente al gusto musical de una época. Fenómenos como el de Miranda se produjeron a lo largo de los Estados Unidos y dicho impacto fue producto de la radiodifusión, de la producción discográfica, el cine y la televisión.

Como fenómeno del consumo de masas y de la industria del entretenimiento, la figura femenina se ve expuesta a una construcción que parte desde la visión androcéntrica y desde los supuestos elementos que han de consumir los espectadores. La construcción de la imagen fílmica, del repertorio para cantar y bailar y su representación, marcan lo que se debe asimilar del sujeto femenino. Al respecto, González Calderón (2014:38) describe una representación marcada bajo este estereotipo:

Para las mujeres está vedado la declaración del deseo, la vivencia de la sexualidad, el control del poder, la curiosidad, la transgresión a lo permitido en el discurso de la época. Dentro de las representaciones, está el cuerpo de la mujer transformado en fetiche, la idea de mujer objeto a partir de una segmentación del ser. Tal es el caso de la imagen femenina con tintes eróticos y sexuales que lo registra a partir del uso de planos a ciertas partes del cuerpo, que no reconoce al sujeto desde su totalidad sino desde lo fragmentario, y que busca explotar el morbo en espectador. Como consecuencia en la gramática de los medios, pareciera que se es “más mujer” o “más hombre” a medida que los atributos sexuales se hacen más evidentes.

Mujer-víctima, mujer-objeto sexual, mujer-seductora, mujer-exótica; son constructos del sujeto femenino que no se expresa por sí mismo sino desde la concepción de una visión patriarcal que se va anquilosando en el imaginario colectivo y que confluyen como símbolo de un estereotipo que ayuda a vender dentro del mercado del entretenimiento. Para enfrentar estas ideas ya establecidas, González Calderón propone confrontar las concepciones estéticas de lo femenino partiendo de dos líneas. La primera, una revisión a nivel histórico para evidenciar la construcción del imaginario en una época y sobre todo tratar de “entender quienes han sido los cronistas de la historia para entender el origen de la inequidad entre géneros”. Lo segundo, abordar a nivel estético el rol de lo femenino, que no sale reflejado debido a la postura androcéntrica que aparece en el producto artístico, y pretende dismantelar

---

alrededor de 154 grabaciones, aunque permanece en el imaginario de la cultura popular con su sombrero de cesta de frutas.

“ciertos códigos de vestimenta y roles de conducta, que establecen lo que culturalmente se ha entendido como lo femenino” (González Calderón, 2014:40).

La construcción de la mujer dentro del imaginario latinoamericano y que se enmarca en la Era de Oro del cine mexicano está tipificada en primera instancia como madre de familia encargada del sostén del hogar y sobre quien en su espalda, de forma abnegada, es cuidadora de los valores intrínsecos de la nación; sin embargo, es también la mujer la culpable de que el hombre caiga en tentación, lujuria y pecado, traicionando sus más firmes convicciones por caer atrapado en sus garras. En este sentido puntualiza Pacheco (2013:33):

Surge así en la pantalla grande el personaje de la madre abnegada, la esposa fiel o la hija ejemplar. Así como la mujer ‘perdida’ en el papel de la esposa infiel y la prostituta, quien se convierte en la quintaesencia del conflicto femenino. La intención es educar a la sociedad al mostrar los riesgos de una moral perdida como en el caso de la primera película del cine sonoro mexicano, *Santa* (1931) de Antonio Moreno.<sup>10</sup>

En *Santa* se haya también los espacios en los cuales se desenvolverá el conflicto dramático, estableciéndose como parámetro esencial tres espacios. El primer espacio es el campo, el cual es desde distintos puntos de vista el inicio de muchas de las narraciones, ¿quizás como espacio simbólico del Edén? En dicho espacio la protagonista es representada como virginal y, dependiendo del guionista, marchará a la ciudad en busca de una mejor calidad de vida. En algunos casos, al perder la virginidad es expulsada de ese Edén comenzando a sufrir en el mundo real. El segundo espacio es la ciudad, que es la representación tipificada de la urbe como esperanza de una mejor vida pero al mismo tiempo puede representar el purgatorio, en donde la mujer-desvirgada debe pagar con su cuerpo, y en muchos casos con su vida, el hecho de haber deshonrado a la familia. El tercer espacio es el mercado, área “neutra” en donde todos confluyen y que en el caso del género del cine de rumberas se verá trasladado al cabaret, al salón de baile o al prostíbulo (Pacheco:2013:34). En todo caso, ¿no son también estos sitios que funcionan como un ‘mercado de carne humana’?

---

<sup>10</sup> En la película *Santa* se hallan todos los elementos básicos de la construcción del melodrama que será revestido de distintas formas en el cine de rumberas de las producciones mexicanas. Una joven sale “de su pueblo después de haber sido engañada y abandonada por un general del ejército. Al llegar a la ciudad, sin comida y sin dinero, Santa recurre a una matrona y se convierte en prostituta. Su belleza provincial e inocente le asegura el éxito en un burdel. Una serie de decisiones equivocadas y una enfermedad que resulta mortal, la llevan a la pobreza y a laborar en prostíbulos de ínfima categoría. Finalmente muere con la única compañía de un pianista ciego que está enamorado de ella” (Pacheco: 2013:34). Esta sinopsis establece el esqueleto fundamental del drama con las variantes respectivas, en muchas ocasiones el pianista podrá o no ser ciego, podrá ser indistintamente un músico, un abogado o un mafioso que ha decidido regenerarse.

Pero la construcción de la imagen de la mujer rumbera, cabaretera o fichera no surge solo en el cine como un capricho estético o como un recurso dramático. Justo durante el período del auge del cine de oro mexicano, coincide con la eliminación del Reglamento para el Ejercicio de la Prostitución durante el gobierno de Lázaro Cárdenas. Lejos de desaparecer la prostitución, la práctica de la misma se ve incentivada en primera instancia por el crecimiento urbano de la capital, lo cual promueve la organización en los bajos fondos de redes clandestinas de prostitución, en donde se comercia y trafica con personas con la finalidad de que sirvan de producto al incipiente mercado ilegal (Santillán Esqueda, 2013:68). De hecho, en la pantalla cinematográfica será cotidiano ver cómo el cabaret-burdel pasará a ser clandestino o tácito, para ser solo el sitio de contacto para consumir el ‘hecho delictivo’ en el hotel de paso, que en las películas por lo general está al frente del cabaret y en ocasiones es también el dormitorio cotidiano de la prostituta.

Se debe destacar que el prostíbulo, el cabaret o el salón de baile constituyen un espacio en donde la mujer es mujer-objeto, mujer-mercancía, mujer-responsable de que los hombres se peleen, pero al mismo tiempo, es el espacio en donde la mujer puede encontrar refugio y protección ante la despiadada crítica social a la que se ve sometida y a la vez marginada. De acuerdo a Pacheco (2013:34), quien toma como referencia la película *Santa*, el cabaret-prostíbulo-burdel que se presenta en la pantalla cinematográfica de esta época representa:

Un universo jerárquico alternativo al espacio de la ciudad, funcionando a puertas cerradas bajo sus propias reglas y con sus propias relaciones de poder mismas que operan de acuerdo a un código particular que lo rige como espacio de socialización. Por otro lado, el burdel es un espacio que opera al margen de la ley pero que cumple con una función económica que alienta las relaciones jerárquicas.

Destaca Santillán Esqueda (2013:71) que la práctica de la explotación sexual por parte de mujeres hacia otras mujeres, lejos de descender a raíz de las políticas de Lázaro Cárdenas, fue en aumento, identificándose que diversas mujeres cuyos oficios estaban en los cabarets y salones de baile, encontraron una forma de remuneración económica en el mercado del tráfico sexual. La figura de la matrona o la madame que regenta el prostíbulo o del chulo, quien comercia con el cuerpo de la mujer, son elementos constantes que aparecen a lo largo de la producción fílmica del cine de rumberas, permitiendo entonces que socialmente se establezca la relación de música tropical con rumba y prostitución.

Siguiendo esta línea, es esencial develar la figura de la mujer tomando como punto de partida establecer cómo los parámetros de la belleza de la mujer “va contra la misma naturaleza de los cuerpos, promoviendo la búsqueda inalcanzable y artificial de los mismos.” (Santillán Esqueda, 2013:71). De esta forma, se busca comprender los mecanismos que han promovido un imaginario en torno a las diferencias y categorías de los géneros en el ámbito occidental. En este sentido, la mujer viene sometida a toda la carga simbólica que se le ha asignado desde la visión androcéntrica. En palabras de González Calderón (2014:43), “hay una mirada masculina de trasfondo que controla las fantasías en la narración, estructurando la identificación de la mirada del espectador”. Por lo antes expuesto, se coincide con González Calderón (2014:82) en que “Resulta necesario establecer los elementos que están presentes en la representación de las mujeres, para mostrar las ausencias que requieren ser visibles y definidas como línea de investigación que profundiza en su complejidad.”

Expresa la misma autora que se debe construir la visión en torno a la mujer como sujeto desenvuelto en un contexto social y cultural que permita despojarse de la mirada de lo femenino vista desde la construcción del patriarcado; por ende, es fundamental asumir una postura crítica frente a la representación del sujeto femenino en torno a las prácticas culturales y artísticas en las cuales se vio sometida. Es allí donde se hace incuestionable abordar bajo una postura crítica, los distintos medios de elaboración y construcción desde la sociedad de consumo y desde el aparataje de la industria cultural. De acuerdo a González Calderón (2014:85), se deben exponer “los diferentes escenarios de producción y distribución, lo que activa una función de contexto dando muestra de la actividad contracorriente en muchos de los casos”

Es evidente que en el mundo del espectáculo y del *show bussiness* se hace fundamental la construcción de estereotipos que se puedan ofrecer a un mercado determinado; de esta forma, la representación cultural en torno a lo femenino se ve elaborada a partir de la necesidad de satisfacer una demanda, sea ésta ficticia o no. Esto ha hecho que dentro del ámbito del sujeto femenino, la mujer no haya tenido la posibilidad de elaborarse como constructo propio e independiente de las necesidades que demanda la construcción del patriarcado. Es por ello que la invisibilización de lo femenino, más allá de estos estereotipos, ha incentivado la elaboración de todo un imaginario en torno a la mujer y la música tropical. Enfatiza esto último Calderón

González (2014:87) cuando expresa que “es importante notar que en muchos contextos son las propias mujeres quienes reproducen la estructura patriarcal quizás por no tener otro referente”.

Si bien la imagen de la mujer se ha construido desde el patriarcado, esta construcción se ha reforzado en el imaginario a través de los distintos medios masivos de entretenimiento. Se establece en el ámbito discursivo tanto cinematográfico como musical la erotización del cuerpo de la mujer y la vinculación que la relaciona con el hombre, quien posee “dominio visible a través de la fragmentación del cuerpo”, en donde el aspecto físico es diseñado para consumo y deleite del sujeto masculino (González Calderón, 2014:92).

Esta cosificación está enmarcada con base en los modelos de belleza que han funcionado dentro del mercado cultural y la industria del entretenimiento. Es así como se puede apreciar que en ciertos contextos el fenotipo de la rubia predomina en realidades donde los cabellos de color negro son más acentuados; e incluso se ha promovido en ciertos ámbitos la figura de la mujer sensual que al mismo tiempo debe ser virtuosa y de correcto vivir. Estos constructos son generados desde una visión masculina en donde no hay espacio para la representación propia y autónoma de la mujer, el cuerpo femenino es erotizado y convertido en mercancía-fetiché desde los procesos de producción de la industria cultural, invisibilizando la independencia en cuerpo y pensamiento de la mujer en sí; en palabras de González Calderón (2014:96), “la representación del deseo y placer femenino son misterio para el ámbito de la representación, pues la mirada falocéntrica ha configurado las políticas de la representación sexual”.

Los dispositivos culturales ayudan de este modo a reforzar los estereotipos, sosteniendo a lo largo del tiempo una visión de la mujer como objeto, como cosificación que permite ser sometida a las más diversas categorías en cuanto a lo que se debe ser y hacer, representar y sentir. La mujer se convierte en un objeto dispuesto y diseñado para sufrir las modificaciones cosméticas pertinentes en el afán de perpetuarse como un objeto con certificado de utilidad frente a las necesidades del mercado dispuesto por el *Star System*. Al respecto, establece González Calderón (2014:95) que:

La representación general de los medios, ha demostrado una mirada unívoca de las mujeres, le ha impuesto una definición heterosexual, le ha otorgado una raza blanca, no le ha permitido

envejecer y en gran medida le ha dado una condición social. Esta codificación cierra el espectro complejo del colectivo de mujeres que implica diversidad, variedad y subjetividad.

Sin embargo, no todo era manipulación y explotación frente a la industria cultural o la visión patriarcal de la figura de la mujer prostituta, fichera o cabaretera. Narra Santillán Esqueda el hecho de que en diversos casos judiciales en el DF de los años cuarenta y cincuenta, muchas mujeres usaban su cuerpo para obtener beneficios personales que iban más allá de la mera transacción comercial. En algunos casos, por ejemplo, las mujeres accedían a tener relaciones con sus carceleros con la intención de obtener su libertad, es decir, el comportamiento y la conducta sexual obedecía en primera instancia a una oportunidad de resolver una determinada situación económica, social o judicial; en palabras de la autora:

Este caso además de evidenciar la corrupción existente hasta en lo más bajo de la jerarquía policial y judicial, nos muestra que las adolescentes optaron por el uso de su cuerpo y el ejercicio de su sexualidad obteniendo con ello un beneficio pecuniario. Lo cual confirmaría lo ya señalado por Katherine Bliss, que las prostitutas no se dedicaban al comercio sexual necesariamente por ser víctimas de la miseria, de seductores que las deshonraban o de explotadores, sino que también llegaban a encontrar en dicha actividad una opción de vida. (Santillán Esqueda, 2013:74).

### **Política y cine, rumba y chachachá, cholos y rumberas**

Cabarets, salones de baile o salones de diversión proliferaron de forma desmesurada en el México de esos años. Confluyendo con las restricciones y juicios morales del gobierno de Lázaro Cárdenas, aunado a la difusión de la música tropical, estos sitios, al asimilarse dentro del imaginario cinematográfico, se convirtieron también en la posibilidad de que la mujer rumbera saltara a la fama y al estrellato cinematográfico. La coincidencia territorial, artística y social creó un cóctel explosivo y de fácil consumo comercial en su momento. Era el cabaret la oportunidad de redimirse del pecado, de ascender socialmente. El espacio cinematográfico y el espacio del salón de baile representaban “el glamour, el lujo, la modernidad, pero sobre todo la oportunidad de encontrar en estos espacios una posibilidad de éxito y ascenso social.” (Santillán Esqueda, 2013:77).

Es denominado “época de oro del cine mexicano”<sup>11</sup> al periodo aproximado de producción cinematográfica desarrollado en México desde finales de los años treinta hasta

---

<sup>11</sup>No hay un criterio establecido para delimitar este periodo, a pesar de que todos coinciden en que es la época de mayor producción cinematográfica de México. Wolfenzon (2012:49) sostiene que va desde 1930 hasta 1950. Monsiváis (2006:36) lo establece entre 1935 y 1955. Es importante destacar que todos coinciden en mediados del siglo XX como el fin de esta “era dorada” del cine mexicano. Por su parte, Pacheco (2013:35) parece la más objetiva al señalar el inicio de esta era en 1934, cuando jurídicamente se funda la “Asociación de Productores de



principios de los años cincuenta del siglo XX. Este fenómeno se da principalmente porque confluyen una serie de hechos internacionales como la Primera y Segunda Guerra Mundial haciendo que muchos filmes europeos no llegaran a México, promoviendo de esta manera el desarrollo de la producción cinematográfica nacional. De esta forma y aprovechando la cercanía territorial con Hollywood, se inicia una profesionalización de técnicos, actores, productores y directores que elaborarían una producción fílmica tan solo comparable a la de Argentina. Al respecto expresa González Calderón (2014:54) que “entre 1941 y 1950, México alcanzó las 755 producciones mexicanas, mientras Argentina registró 448 producciones”.

No solamente se aprendieron las distintas técnicas del lenguaje cinematográfico, sino que además, la mercadotecnia del *Star System* estaría presente en la configuración del cine de cabaret o cine de rumberas. En este sentido expresa Bracho (1985:416):

El cine de cabareteras, que crea todo un *Star System* de curváceas rumberas, tiene su apogeo en los 50, y la prostituta del cine mexicano florece rodeada de un *glamour* siempre incongruente con su medio social. La historia, contada ahora con música y baile sigue siendo la misma durante muchos años más.

El *Star System* garantizaba que los estereotipos que consumiera el público mantuvieran los estándares mínimos que satisficieran sus necesidades, independiente de la calidad de los mismos. Es así como a través de la mirada patriarcal se refuerza la figura femenina desde la abnegación o desde la mujer que no vale nada porque es prostituta o cabaretera. El cine mexicano se apodera del modelo de elaboración de sus estrellas y las ‘mexicaniza’ o ‘latinoamericaniza’, y de esta forma, “ante una entrega absoluta del público en esa época, el cine establece las normas de la conducta colectiva, la moda, los gestos, los ademanes.” (González Calderón, 2014:61).

Asimismo, se debe acotar que todos “los medios transmiten un conjunto de valores que corresponden a los intereses de un sistema de poder.” (Mattelart, 1982:24). En este sentido, vale destacar el incentivo a la proyección de filmes nacionales en México durante el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), quien decreta la obligatoriedad de exhibir películas nacionales en las distintas salas de cine. Confluye esta situación con la llegada

---

Películas Mexicanas (APPM), en junio de 1934 y la Asociación de Productores Cinematografistas de México (APCM), en febrero de 1936.” Michel (1965:49) aporta además que para 1945 se funda el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República de México (STPC)

de actores y cineastas españoles exiliados de la Guerra Civil Española, quienes se suman a la industria cinematográfica, aportando conocimiento, técnicas y estilos (González Calderón, 2014:54).

El incentivo económico y político impulsado por Lázaro Cárdenas se verá reflejado en cómo la mujer es elemento esencial en la construcción de un modelo de nación. La mujer deberá ser reivindicada integrándose en la lucha social y con derecho a un discurso político elaborado a partir de la realidad social que le toca vivir. Expresa Pacheco (2013:38) que la femineidad de la mujer es “elemento fundamental de su constitución como mujer completa”, es por ello que en la elaboración del constructo de la mujer en el cine mexicano se ejemplifica de manera acentuada las dotes de la buena mujer, la mujer virtuosa versus la lujuria descarnada de la mala mujer.

Estas circunstancias se circunscriben dentro de un plan político nacional que venía siendo incentivado desde el gobierno de Cárdenas, en donde el control de la natalidad y la regulación de las prácticas sexuales al margen de las condiciones tradicionales fueron parte de una política de estado que buscó, entre otras cosas, mejorar la calidad de vida a nivel de salud social y moral en la población (Santillán Esqueda, 2013:67). De acuerdo a Wolfenzon (2012:57):

En los melodramas de cabaret, los prostíbulos son espacios elegantes ubicados en barrios periféricos y distantes de buenas familias, y a los que los hombres, en apariencia, sólo llegan para divertirse y escuchar música en vivo.

Esta última cita es esencial en la representación que se hizo de la mujer en la música tropical del periodo en estudio. El danzón como género musical llegado entre 1920 y 1930 a México, se asimilaría rápidamente al repertorio de salón junto con la presencia de la mujer rumbera y su cuerpo de baile. Casos icónicos fueron los establecimientos nocturnos que existieron en Yucatán y el DF, en donde además los espacios de baile también estaban estructurados socialmente en función al poder adquisitivo del cliente<sup>12</sup> (Pacheco, 2013:36).

Simultáneamente con la aparición del cine como dispositivo cultural y de entretenimiento masivo, la ciudad de México se había convertido en un poderoso emporio de

---

<sup>12</sup>Estos espacios eran denominados ‘mantequilla’, para la clase más pudiente; ‘manteca’, sectores de clase media y ‘sebo’, para quienes poseían menos recursos (Pacheco, 2013: 36).

salones de baile y cabarets que competía a nivel publicitario y de calidad de espectáculos con La Habana. Esto permitirá que se establezca una relación de intercambio de artistas entre ambas ciudades, siendo permanente la presencia de orquestas y bailarines cubanos en la tierra azteca. Este conjunto de personas se convertiría en parte cotidiana de la fauna nocturna de la ciudad de México, trayendo compositores, directores y cantantes como Dámaso Pérez Prado, Benny Moré y bailarines de la talla de Kiko Mendive, María Antonieta Pons y Ninón Sevilla. Los centros nocturnos no solo se convierten en centro de sociabilización, sino que al mismo tiempo, son la fuente en donde los productores sacarán los más variados temas musicales que emplearán en sus películas y de allí saldrán las mujeres que explotarán como la imagen de la rumbera con todos los estereotipos que ello acarrea.

### **El cabaret como mundo de ensueño y redención**

La representación cinematográfica en donde se desenvolverá la música tropical durante la era dorada del cine mexicano será el cabaret, un espacio de sociabilización en donde la mujer está configurada a representar el objeto de deseo de la visión del patriarcado. El espacio del cabaret constituye entonces el lugar ideal para narrar, a través del discurso cinematográfico, los desaires de la mujer inocente que contra su voluntad cae en el mundo de la prostitución y que, dependiendo del guionista y del director de turno, se convierte en una mala mujer con sed de venganza debido a lo que la urbe la ha convertido o todo lo contrario, el espacio de redención y purificación. El mundo urbano involucra de suyo los ámbitos públicos y privados, pero sobre todo, aquellos submundos en donde se sociabiliza bajo otros códigos y al margen de la ley ordinaria. La mujer es bella, enérgica y sensual; en palabras de Wolfenzon (2012:46): “la prostituta fílmica es atractiva, desafiante y voluptuosa”.

El exotismo del salón de baile gana adeptos como género cinematográfico al convertirse en la rumbera o la cabaretera no sólo en un objeto-fetiché, sino que también el espacio es un local en donde convergen inmigrantes, exiliados o no, viajeros, traficantes, drogadictos e incluso estudiantes universitarios que sólo buscan divertirse. Este mundillo intercultural promueve una imagen en donde la mujer es sacralizada en tanto objeto y simultáneamente desechada en tanto consumo. No en vano es el centro predilecto para la exposición de los bailes tropicales y toda la música de fuerte acento afrocaribeño. Esto último

se perpetúa gracias a que bailes como la rumba y el mambo permiten a la mujer hacer gala de sus dotes como bailarina y exhibir su sensualidad. (Pacheco, 2013:37)

Esta imagen de “la prostituta fílmica” está finamente custodiada dentro del entramado cultural establecido en la visión del patriarcado y que al mismo tiempo será vehículo y elemento de combustión de la industria cultural cinematográfica de la época. Al respecto expresa Bracho (1985:417):

¿Qué sucede con la prostituta, ese personaje que con sus pecados sostiene al cine meramente comercial? La iniciativa privada asume totalmente su papel de mercader del cine, y crea un subgénero, al que se le llama “de Ficheras”, por ser éste el título de la segunda de estas películas. En un país como México, donde la represión sexual, el puritanismo religioso y la auto-censura (amén de la censura debidamente ejercida por otros) son prácticamente comunes, el tema de la degradación femenina a través del sexo es el tema más redituable.

Se debe asentar que para mediados de los años cuarenta y cincuenta, en la imagen del cinematógrafo, el burdel y el cabaret no necesariamente convergen en el mismo sitio; sin embargo, hay espacio para la sociabilización de la prostitución en la periferia de la ciudad. Con base a esta extensión aparece la figura de la “fichera”, que no es más que aquella mujer que incentiva a los clientes a beber y por cada trago ‘brindado’ por sus clientes recibe una ficha que podrá canjear al final de la jornada por dinero (Pacheco, 2013:32).

Enfatiza Bracho que precisamente a partir de ese momento la calidad artística tiende a ser lo de menos para imponerse en lo sucesivo una vasta producción cinematográfica que es consumida como cine nacional. Sin embargo, la autora también expresa que en la representación fílmica de la prostituta hallamos “mujeres del pueblo, común y corrientes, que ejercen su ‘profesión’ como si fuera cualquiera otra una vez que han sucumbido al sistema corrupto que las rodea” (Bracho, 1985:419).

Sostiene Wolfenzon que la producción cinematográfica de esta época tenía una finalidad política de formación y educación con la intención de mostrar las consecuencias de la práctica de la prostitución, pero aunado al fin moralizante, en las distintas salas de proyección se estaba fomentado la idea de identidad, de lo “mexicano” dentro del imaginario de la nación después de la Revolución Mexicana. Además, el cine se convirtió en un espacio en donde confluían las distintas clases sociales, que, aunque no se establecieran lazos directos de

comunicación, permitía brindar la idea de ser un espacio en donde confluyen los ciudadanos como generadores de una nación (Wolfenzon, 2012:47).

No solamente queda establecido en autores como Monsiváis (2006) y Wolfenzon (2012) la importancia del cine como elemento integrador social y político del México de mediados del siglo XX, sino que busca influir directamente en el espectador. Esto último no puede entenderse sin comprender que la edad dorada del cine mexicano promueve además, dentro del género cinematográfico del cine rumbero o cine de cabaret, que se debe cuidar y proteger la estructura familiar tradicional y que es fundamental en la estructura social de la nación señalar y cuestionar la imagen de la prostituta, pues es ella, a fin de cuentas, la culpable de rupturas, pérdidas y enfermedades que socaban al país (Wolfenzon, 2012:56). En palabras de Pacheco (2013:35), la figura de la mujer funge como “la representación del cuerpo femenino como depositario de un conflictivo discurso nacional”. Establece esta misma autora que “el cine influye en el espectador al establecer determinadas posturas ante lo moral y lo religioso” (Pacheco, 2013:33). Partiendo de lo anterior se puede entender la constante presencia de iconografía religiosa como rosarios, crucifijos o la Virgen de Guadalupe en la habitación de la prostituta o la cabaretera bien graficada en las películas de esta época.

Gradualmente, en la producción filmica el burdel se irá separando del ambiente de cabaret y del salón de baile para funcionar como un hotel al frente de estas instalaciones, liberando cinematográficamente de la carga simbólica que significaba que todos estos espacios convivieran en uno solo. Es importante destacar que la figura de la protagonista mujer que trabaja en estos sitios tiende a estar en algunos casos sumergida en un proceso de purga espiritual, en el cual el maltrato, la marginalización y por ende, la violencia de género, es parte de este proceso. En muchos casos la mujer es víctima de sus circunstancias en donde siempre el peor pecado fue haber nacido mujer. En otros, la miseria, los males del cuerpo y la muerte son parte de este proceso de purga y depuración que coadyuva a liberar el pecado (Pacheco, 2013:36).

Con base en lo anterior, el espacio del cabaret y el salón del baile constituyen el sitio ideal en donde la confluencia de personas de distinto origen y clase social tienen en común que convergen fuera del orden social establecido. Es precisamente por establecerse en un territorio

al margen de todo lo establecido como ‘legal’, que la prostituta se visibiliza, es protagonista de su propio territorio en donde depende del chulo o la matrona para sobrevivir a las condiciones que impone el medio. Paradójicamente, la concepción de la prostituta como personaje protagónico en un territorio determinado es simultáneamente invisibilizada por el otro al no existir, en el México de aquel entonces, políticas para la protección y garantizar la vida de la prostituta. Se convierte en elemento fílmico en donde, así como puede ser filmada en distintos ángulos, también puede apreciarse distintas miradas elaboradas desde el constructo del patriarcado (Pacheco, 2013:37). En el aspecto fílmico aclara Pacheco (2013:31) que:

El salón de baile en la Época de Oro del cine mexicano como un espacio en donde se da un discurso contestatario tanto al proyecto hegemónico que busca la integración de todos los sectores del país a un México moderno, como al discurso católico encaminado a la regulación de la conducta moral de la población.

Es indudable, que se convierte el cabaret y las cabareteras en figuras estereotipadas en donde la mujer está sometida a “una doble moral al margen de la legalidad y de la religiosidad” (Pacheco, 2013:31). Pero el cine de cabaret llega a establecerse como un vehículo de expresión fílmica en donde el baile, la música y el melodrama se mezclan creando una fórmula dentro del cine comercial que estuvo vigente por casi veinte años, y es que el modelo fílmico de la rumbera y el cabaret coinciden con los cambios sociales y políticos que se estaban produciendo en la sociedad de aquel entonces. Este proceso de transformación se ve reflejado en el seno de la industria fílmica de la época, que a la vez era reflejo de lo que pasaba en la capital: el abandono sistemático de personas del entorno rural a la ciudad en búsqueda de mejores condiciones de vida, produciendo un flujo migratorio a la ciudad que trajo de suyo un crecimiento demográfico incontrolable con todos los aspectos de calamidad social que esto atrae: drogas, prostitución, inseguridad, mafia y pobreza (Pacheco, 2017:32).

La producción cinematográfica desarrollada en México durante la mitad del siglo XX ha sido fundamental en la consolidación de los estereotipos del sujeto mujer que se han fabricado desde la imagen del patriarcado. Gracias a la difusión del soporte cinematográfico dentro de la industria del entretenimiento, la figura de la mujer se afianzaría dentro del imaginario colectivo como mujer-rumbera, mujer-sensual, mujer-pecadora.

En este sentido expresa González Calderón (2014:57) que: “El género masculino aprendió que el ser hombre significa en términos de discurso patriarcal –poder, valentía,

dominación de la mujer- y el género femenino descubrió que el camino de la abnegación, el amor condicional y el sufrimiento eran el sinónimo de la mujer.” Con el punto anterior, también coincide la siguiente cita de Bracho (1985:421): “Una sociedad como la nuestra, llena de valores machistas y sexistas, no puede producir un cine que empatee con la mujer. Y, cuando trata de crear personajes femeninos fuertes, se remite a las características del macho para lograrlo.”

Esa caracterización de la “machorra” produjo el arquetipo de Doña Bárbara ampliamente explotado en el cine mexicano por la actriz María Félix, que además de ofrecer los atributos de fuerza y tenacidad característicos del “macho”, se convierte también en una mujer capaz de acabar con los hombres por su extraordinaria sensualidad y belleza. Es interesante destacar que cuando se trata de la mujer no existen niveles intermedios en cuanto a su conducta, la mujer es víctima o victimaria, santa o villana, virtuosa o pecadora; de acuerdo a Calderón González (2014:161), “en el cine mexicano clásico es frecuente la concepción de mujer-objeto que se usa y desecha como motor del melodrama”.

La conjunción de elementos sociales y políticos irá condicionando el discurso cinematográfico, y junto con esto, la aparición de la rumbera, como bailarina y cantante exótica de ritmos de tierras cálidas se verá sumergida en el mundo de las noches de cabaret. Si bien el tema de las prostitutas permanece a lo largo del cine mexicano, la relación prostituta-rumbera será adaptada a los diversos estereotipos como víctima-rumbera o victimaria-rumbera. En la rumbera no coincide necesariamente la figura de la prostitución en el sentido estricto del término: ella es un objeto-mercancía y fetiche de la fantasía de muchos hombres, vende su cuerpo en tanto es el centro de atención durante el acto de baile. Esta versatilidad moral de la rumbera permitió que junto a músicos y compositores de música tropical se asimilara de forma expedita en el gusto del público, el cual no sólo estaba expuesto a la música a través de la proyección cinematográfica sino también en la radio y posteriormente en la presencia mayor de las producciones discográficas para consumo privado.

El estereotipo de la mujer tropical, rumbera, prostituta, villana o ingenua se anquilosó en el imaginario colectivo de una época. No hubo oportunidad de modificar esta imagen, además de la óptica establecida del patriarcado, porque la edad de oro del cine mexicano tuvo

un ocaso rápido y casi fulminante a raíz del colapso de la industria fílmica en donde las producciones dejaron de ser interesantes para el consumo interno y externo. A ello se suma lo que en palabras de Michel (1965:46) se llama la “fossilización del cine mexicano” debido a que no hubo un cambio sustancial en los directores de cine y guionistas, repitiendo de múltiples maneras los mismos argumentos y los mismos melodramas.

Igualmente, Michel explica que los clichés y estereotipos de los melodramas del cine mexicano se convirtieron en modelos ridículos y patéticos al momento de reflejar la realidad social, siendo desplazado por la producción de cine comercial e independiente de Hollywood y Europa. En otras palabras, se proponía un cine serio que al momento de retratar los fenotipos sociales, lejos de aportar a nivel dramático o psicosocial, ridiculizaba los estereotipos ya conocidos, bien sea que fuese adrede como indirectamente.

Al presentarse el espacio del salón de baile del cabaret como el sitio ideal para el encuentro de las distintas clases sociales, confluye también la presencia de los regentes de la ley que de manera tímida o abierta también frecuentan este ambiente como parte de una rutina de recreación. Si bien establece un espacio de comunión y conjunción con las distintas clases sociales, permite la presencia de la diversa fauna urbana de minorías sexuales o personas cuyo ámbito cotidiano es permanecer fuera de la ley (Pacheco, 2013:40-41).

Esta construcción de la ciudad como receptora de migrantes de la zona rural marca un punto de inflexión en los melodramas, pues es el contacto con la urbe lo que contamina y corrompe a la jovencita de campo que llega con anhelos de una vida mejor o con deseos de purgar –a juicio de la normativa social- su abominable pasado. Destaca Pacheco que la mujer se enfrenta entonces a un dilema doble frente a su ostracismo: en primer lugar es marginada por aquellos que son de donde ella viene por haberles abandonado, y en segundo lugar, es marginada también por aquellos que la reciben, porque no pertenece allí. Sin embargo, es en el cabaret o en el prostíbulo en donde encuentra refugio y una “mano amiga” que le da de comer. Cobijo y alimento son dos necesidades básicas del ser humano que la sociedad le niega a la mujer-prostituta o a la mujer-rumbera y que solo encuentra justo en el recinto en donde es explotada (Pacheco, 2013:42-43). Afirma Santillán Esqueda (2013:78) que muchas de estas mujeres, siendo en su mayoría analfabetas, al salir del entorno familiar primigenio de la



provincia vivían en condiciones deplorables al llegar a la capital, pues no había leyes de protección que les permitiera subsistir y asimilarse en la gran ciudad. Aunado a lo anterior, era en los ambientes bajos y decadentes donde podían conseguir un elemento mínimo de seguridad a pesar de toda la marginalización de la que eran objeto.

Esto trae como consecuencia que la figura de la rumbera como cantante y bailarina exótica sea considerada como sinónimo de todos los anti-valores posibles a los cuales se enfrenta la sociedad, convirtiendo el cliché de la joven pobre de origen rural que al llegar a la ciudad no tiene alternativa a la perversión. A pesar de que en diversos filmes es posible ver la violencia de género, se aprecia también la ausencia o ineficacia de las instituciones para proteger a las víctimas. Esto es fiel reflejo de la situación de muchas ciudades latinoamericanas de entonces en donde existe una desorganización en la urbe y en sus instituciones y en donde el debate de lo moral y conservador frente al desenfreno prelan por encima de una real organización de la polis.

Confluyen entonces en el México de los años cuarenta y cincuenta cuatro elementos necesarios para comprender la explosión del fenotipo de la mujer tropical exótica, exuberante y sensual. Primero, la consolidación de la industria cinematográfica como medio masivo de entretenimiento que es accesible a todas las capas sociales. Segundo, el asentamiento de la industria discográfica y la radiodifusión como medio de difusión de la música popular urbana, permitiendo de esta forma la distribución pública y privada de los ritmos tropicales. Tercero, la ley sobre la práctica y ejercicio de la prostitución en México DF para los años cuarenta y cincuenta hace que esta práctica sea asimilada de manera clandestina en cabarets y clubes nocturnos de la ciudad donde el repertorio de rumba, mambo y chachachá eran fundamentales en la práctica del baile. Cuarto, al convertirse la ciudad de México en una urbe con una vida nocturna amplia, variada y cosmopolita, se estableció un puente entre la capital azteca y La Habana que permitió la presencia de reconocidas orquestas, bailarines, cantantes y compositores cubanos ofreciendo una presencia permanente en las salas de concierto, salones de baile, noches de cabaret respaldado a la presencia radiofónica.

### **Deconstrucción de la mujer-mercancía, casos de estudio**

La imagen de la mujer en la música tropical y su valoración desde la consolidación de un imaginario latinoamericano lo haremos a través de la figura de siete exponentes que marcaron pauta: Carmen Castillo, Rita Montaner, Toña La Negra, María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, Yma Sumac y Abbe Lane. La selección de estas intérpretes obedece, en primera instancia, al hecho de haber desarrollado su carrera con notable éxito dentro de la industria musical y cultural de los Estados Unidos durante el periodo en estudio. En segundo lugar, estas cantantes eran acompañadas por grandes bandas, lo cual trajo de suyo el aporte de un repertorio de carácter tropical que puede considerarse estilísticamente como único, marcando una época. Como tercer componente y acorde con la musicología feminista, el presente trabajo de investigación busca visibilizar el aporte de estas mujeres desde la calidad musical, librándolas de los prejuicios en torno a la imagen sensual de la cual se valieron los productores de la época para comercializar su producto.

Se encontrará esta imagen reforzada a partir de las distintas necesidades de elaboración que surge en la industria discográfica y cinematográfica, en donde es esencial desmontar los abigarrados estereotipos que ha impuesto la visión del patriarcado. Tomando la imagen de la ‘cámara cinematográfica’ como metáfora de lo que representa la industria cultural en torno a la concepción del sujeto femenino y su elaboración en torno a todo un constructo elaborado desde el patriarcado, se coincide entonces con González Calderón (2014:89) cuando afirma que “si la cámara cinematográfica hace el juego de la mirada masculina, es la responsable del constructo ficcional-mujer, así como de las ausencias que sobre el discurso de la complejidad del sujeto se ha establecido”.

### **Carmen Castillo**

Carmen Castillo<sup>13</sup> es considerada como pieza fundamental en el desarrollo y difusión de la música tropical en los Estados Unidos a través de su participación en las producciones discográficas de Xavier Cugat. Cantante de ópera y poseedora de un lirismo muy personal,

---

<sup>13</sup>Nacida en México, Carmen Castillo (1929-1944) tuvo una importante carrera en el mercado discográfico de la época.

Carmen Castillo también pasará a la historia del cine como la voz verdadera de Dolores del Río<sup>14</sup> cuando actuaba en el cine.

De todas las voces con las cuales trabajó Xavier Cugat su extenso repertorio de música tropical, es la de Carmen Castillo la más lírica y expresiva de todas. Destaca su ligero rubato y su particular color. En las primeras producciones de Cugat, concentrado en el repertorio del tango, destaca esta soprano en temas como *Caminito* de Gabino Coria Peñaloza y Juan de Dios Filiberto<sup>15</sup>, y *Silencio* de Rafael Hernández<sup>16</sup>, temas que grabó con Cugat y su orquesta en 1933. Es significativa su interpretación del tema *Amor amor*<sup>17</sup>, y de la canción de cuna *Duerme*. Participó en las producciones discográficas de Xavier Cugat y su Orquesta del Waldorf-Astoria en los años cuarenta. Como todas las intérpretes estudiadas en el presente artículo, Carmen Castillo aborda los distintos géneros tropicales, destacando también el tema dentro del género del bolero-rumba *Acércate más* de Osvaldo Farrés<sup>18</sup>, y *Amapola* de César Lacalle<sup>19</sup>.

A diferencia del fenómeno Yma Sumac y de Abbe Lane, la explotación comercial de Carmen Castillo se concentraría exclusivamente en su voz. Este fenómeno se debe quizás a que Castillo se ubica en pleno inicio del desarrollo de la industria cinematográfica, discográfica y del *Star System*. Asimismo, su participación en la oferta artística y cultural de la época se da desde un mecanismo donde permanece ‘invisible’ y sólo se hace presente con su voz, como lo es la radio.

Dentro de la música tropical la presencia de Castillo es un antecedente fundamental como pionera de los diversos géneros que abordará. A nivel de construcción mediática su presencia en la representación dada dentro de los dispositivos culturales de la época da la impresión de una ausencia dentro del discurso del patriarcado. Sin embargo, al igual que en el

---

<sup>14</sup>María de los Dolores Asúnsolo y López Negrete (1904-1983), actriz mexicana de trayectoria y que participó distintas películas en Hollywood entre los años cuarenta y cincuenta.

<sup>15</sup>Gabino Coria Peñaloza (1881-1975) y Juan de Dios Filiberto (1885-1964) son poeta y compositor, respectivamente, cuyos temas de tango serían grabados por Carlos Gardel (1890-1935).

<sup>16</sup>Rafael Hernández Marín, mejor conocido como El Jibarito (1892-1965), compositor puertorriqueño autor de temas como *El cumbanchero* y *Lamento borincano*.

<sup>17</sup>Tema original del compositor mexicano Gabriel Ruiz Galindo (1908-1999), también se encuentra en otras versiones con el título de *Amor* o con el título de *Amor, amor, amor*.

<sup>18</sup>Compositor de origen cubano, Osvaldo Farrés (1902-1985) destaca por la composición de conocidos boleros como *Toda una vida* y *Estás equivocada*.

<sup>19</sup>De éste último no se ha encontrado otros datos.

caso de Toña la Negra, se evidencia el despojo del cuerpo de la mujer como elemento exótico para concentrarse en un sustrato incorpóreo, tan solo como voz.

### **Rita Montaner**

Si nos aproximamos a la figura de Rita Montaner<sup>20</sup> a través de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, encontramos que esta intérprete no posee ni siquiera un breve apartado dentro de la historia universal de la música. Afortunadamente, y dado el carácter de la presente investigación, es posible acercarnos a la figura de esta cantante a través de algunos estudios realizados por autores como Boggs y Stone.

En Cuba, su país de origen, Rita Montaner realizó estudios académicos profesionales de piano y armonía. Montaner fue de las primeras cantantes en ser difundida por la radiodifusión en la Cuba de los años treinta y cuarenta. Tuvo una participación activa desde el teatro y pasó a los nuevos medios de comunicación y el entretenimiento como el cine y la televisión. Es reconocida por el aporte que diversos compositores hicieron al repertorio del acervo tropical al escribir canciones especialmente para ella, de los cuales destacan los nombres de Gonzalo Roig,<sup>21</sup> Moisés Simons<sup>22</sup> y Ernesto Lecuona<sup>23</sup>. Rita Montaner realizó giras de concierto por Europa y Estados Unidos estableciendo en poco tiempo una sólida carrera musical.

El repertorio que interpretó Rita Montaner tiene una particularidad: fueron las primeras interpretaciones de temas que Roig, Simons y Lecuona escribieron especialmente para ella. Además, dichos temas se han constituido en un repertorio estándar de todas las agrupaciones y solistas que surgieron después de los años cincuenta. Abordó, tal como era costumbre en la época, los géneros de la guaracha, la rumba y el guaguancó. Producto de su refinada educación musical, Montaner cubrió también el género de la zarzuela, realizando el estreno de obras cuyos papeles muchas veces estaban escritos especialmente para ella, tales como *La virgen morena* de Eliseo Grenet<sup>24</sup>, *La niña Rita* y *María la O* de Ernesto Lecuona, y la *Cecilia Valdés* de Roig.

---

<sup>20</sup>Rita Aurelia Fulceda Montaner y Facenda (1900-1958).

<sup>21</sup>Gonzalo Roig (1890-1970), reconocido compositor y director, destaca su zarzuela *Cecilia Valdés*.

<sup>22</sup>Moisés Simons (1889-1945), compositor y arreglista, autor del tema *El manicero*.

<sup>23</sup>Ernesto Lecuona (1895-1963), compositor y pianista, autor de destacadas obras como *La comparsa* y *Malagueña*.

<sup>24</sup>Ernest Grenet (1893-1950), compositor de zarzuelas, revistas musicales y música para películas.

Su explotación como *vedette* de la canción tropical coincide con la tendencia de la época en la que, además de demostrar condiciones histriónicas, también poseía cualidades vocales particulares. En las diferentes apariciones filmicas se muestran tomas de cuerpo entero; sin embargo, se debe destacar que pronto la cámara se concentra exclusivamente en su rostro. Montaner no envejeció dentro del mercado de la industria cultural de la época, por ello, es recordada por su voz en detrimento de una imagen como *sex symbol*. Un ejemplo de ello lo ofrece su participación en la película mexicana *Negro es mi color* (1951), de Tito Davison, donde protagoniza junto a Marga López<sup>25</sup> y Roberto Cañedo<sup>26</sup> una escena dramática. Montaner hace el papel de una cocinera mulata y en esta escena canta una desgarradora canción de cuna. Para ese momento, Montaner contaba con la edad de cincuenta y un años, y se puede apreciar una voz fresca y potente, su imagen de rumbera ha cedido paso ahora a su voz, manteniéndose en lo que le queda de carrera como cantante. Dentro de la teoría feminista, los atributos como mujer-fetiché fueron cambiados hacia una figura asexuada en donde lo esencial será su voz.

Rita Montaner es considerada por Cristóbal Díaz Ayala<sup>27</sup> como la intérprete cubana que más producciones discográficas ha dejado, presentando un amplio catálogo en archivos tanto a nivel de bibliotecas y fondos documentales como a través de la búsqueda de fuentes sonoras en el ámbito digital a través de internet. A través de ello se puede constatar que una de las primeras grabaciones de Montaner fue realizada para el sello Columbia y con el tema de *El manisero*. La misma es de 1928 y constituye la primera grabación e interpretación de este tema. A pesar de haber vivido en un periodo donde la radiodifusión y la industria discográfica estaban en pleno desarrollo, solo se ha podido obtener acceso al trabajo discográfico de Montaner en distintos trabajos recopilatorios realizados durante la era de la digitalización del sonido. Ejemplo de ello es el recopilatorio *Rita Montaner* (1992) producido en Cuba y el disco *La única* (1995) producido en España. Llama la atención el disco producido en Suiza en 1994 titulado *Rita de Cuba*. En dicha producción, que constituye un trabajo recopilatorio de las grabaciones de Montaner, aparecen temas como *El manisero*, *Allá en el batey* y *Siboney*.

---

<sup>25</sup>Serena Cristina López Ramos, mejor conocida como Marga López (1924-2005), actriz mexicana activa en la industria cinematográfica especialmente entre los años cuarenta y cincuenta.

<sup>26</sup>Roberto Cañedo (1918-1998), uno de los más importantes actores del cine mexicano, al igual que Marga López, estuvo muy activo entre los años cuarenta y cincuenta participando en más de sesenta películas.

<sup>27</sup>Cristóbal Díaz Ayala (1930) destacado historiador y coleccionista de la música en Cuba. Su colección fue donada a la Florida International University dando así espacio a la creación del archivo The Diaz Ayala Cuban and Latin American Popular Music Collection, el archivo de la música cubana más grande de los Estados Unidos.

## **Toña la Negra**

Una de las más importantes representantes de la música tropical es Toña la Negra.<sup>28</sup> El perfil profesional de Toña la Negra se desarrolla con los tiempos que se han descrito en el presente artículo. Inicia su carrera como cantante en diversos cabarets de Ciudad de México, en los cuales desde el inicio de su carrera interpretó temas de Agustín Lara. El auge de la radiodifusión es también un vehículo singular para presentar las dotes vocales de esta cantante, presentándose en diversas radios de la capital y convirtiéndose en muy poco tiempo en representante del bolero. Su participación en el cine rumbero es significativa, destacando su participación en películas como *Konga Roja* (1943) de Alejandro Garrido. En esta película actúa como Marta la Mulata y se puede evidenciar el contraste de la mujer-fetiché frente a la mujer-voz. Justo después de la escena en donde María Antonieta Pons aparece bailando y cantando de forma exuberante, sube a escena Toña la Negra a cantar el tema *Eternamente* de Alberto Domínguez. La exuberancia y sensualidad de Pons contrasta con la sobriedad y sencillez con la cual es presentada Toña la Negra, siendo su principal atributo la prestancia de sus cualidades vocales en detrimento de la exhibición del cuerpo. Toña la Negra apareció en otros filmes de rumberas como *Revancha* (1948) junto a Ninón Sevilla; *En carne viva* (1951) al lado de Rosa Carmina; *Humo en los ojos* (1946) con Meche Barba, todas bajo la dirección de Alberto Gout.

Toña la Negra representa un caso singular en la música tropical. Despojada de cualquier carga significativa en cuanto a lo sexual, lo exótico e incitador, lo cierto es que esta cantante vale por sí misma en tanto sus cualidades vocales, que la convirtieron en una intérprete significativa del bolero y las canciones románticas. En la representación cinematográfica, esta cantante en tanto actriz, ha desarrollado papeles dramáticos en donde lo indispensable ha sido brindar un espacio para que se muestre como cantante. La publicidad y el mercadeo que ha girado en torno a ella han sido en la explotación como intérprete y no como objeto de consumo masculino como mujer-fetiché. En este sentido, el contenido sexual que se le desee dar a determinadas figuras como Toña La Negra y que son difundidas a través de los dispositivos culturales, están conformadas desde un imaginario sustentado y reforzado especialmente hacia donde se direcciona la mirada androcéntrica (González Calderón, 2014:32).

---

<sup>28</sup>María Antonia del Carmen Peregrino Álvarez (1912-1982).

Dentro del relato cinematográfico, Toña la Negra representa a la amiga, la compañera de desgracias, la consejera y la mujer buena. Asimismo, vale la pena destacar que dentro del *Star System* las representaciones orientadas desde el patriarcado, son otros en el caso de Toña la Negra, como cantante, es despojada de la carga seductora de las rumberas del momento, su pelo, su cuerpo e incluso su carácter en escena no se ajustan al de las actrices exóticas del momento. Sin embargo, si se medita sobre el modelo de femineidad que se ha construido desde la mirada androcéntrica, Toña la Negra ha sobrevivido como legado vocal de los géneros de música del trópico; en otras palabras, el ordenamiento simbólico dentro de la categoría mujer da un vuelco en donde lo realmente importante es el sonido, estamos frente a este hecho en el caso de una artista que está desterritorializada del cuerpo y se acude a la excusa de la representación como madre, abuela o amiga junto con las bondades de la voz que posee.

Toña la Negra no sale libre y airosa de la mirada androcéntrica, por el contrario, ella es víctima y resultado de lo que Calderón González (2014:64) señala como “una estética asexualada” o “feminidad virilizada”, dependiendo del enfoque que desee el libretista:

La ‘mujer abnegada’, tiene una estética asexualada aunque no es ajena a la procreación. La relación con el sexo opuesto es de sumisión, su línea dentro de la narración, la ubica en la resignación y sufrimiento, donde son las lágrimas su mejor defensa y aceptación de la circunstancia. [...] La ‘feminidad virilizada’, la que ordena, exige y demanda, la que no se entrega hasta haber doblegado al hombre.

Se asiste a una nueva representación de lo femenino, cuya génesis parte desde una mirada estandarizada desde el constructo de la mujer por parte del patriarcado. Este aspecto es de destacar porque se muestra en el caso de las mujeres latinoamericanas abordadas en el presente estudio, que la explotación comercial dentro de la industria cultural puede definirse desde la necesidad del mercado o la orientación que se le pueda dar a esta.

Toña La Negra se caracterizó por tener su vida personal completamente alejada del mundo del espectáculo; a pesar de ello, sus dos matrimonios fueron determinantes en su carrera artística profesional. El primero de ellos fue con Guillermo Cházaro Ahumada, quien la llevaría a México DF; y su segundo esposo, Víctor Ruiz Pasos, reconocido bajista de la música tropical. Igualmente, la presencia de Toña La Negra se hizo sentir en las producciones discográficas de la RCA Víctor que serían distribuidas en Estados Unidos y América Latina.

## María Antonieta Pons

María Antonieta Pons<sup>29</sup> comienza su carrera en la pantalla grande con la película *Siboney* (1938) de Juan Orol. En dicho film se encuentra la esencia de lo que será el género del cine rumbero, género en donde a lo largo de un melodrama se va presentando la figura de la mujer como cuerpo, materia sensual para el consumo del público; asimismo, sería a lo largo de este género que se fomentaría y daría a conocer a reconocidos artistas y agrupaciones en la interpretación de boleros, mambos y chachachá. Con su primer esposo, el director, productor y guionista Juan Orol, realizó a finales de los años cuarenta una gira por los Estados Unidos en donde sus principales centros de actuación serían en cabarets. Después de su divorcio con Orol, Pons contraería nupcias con el también director y actor Ramón Pereda, con quien realizó algunas películas significativas como *El ciclón del Caribe* (1950) y *La reina del mambo* (1951). Expresa Rosaldo (1952:84) que:

El trópico también ha venido a sumar su aportación a este nuevo arte (el cine). Las canciones y los bailes afrocubanos han hecho su aparición con frecuencia en estas extravagancias musicales que han popularizado a María Antonieta Pons en ‘Ángel o demonio’, ‘Konga roja’, y, últimamente, ‘La reina del trópico’.

Y es que a lo largo de su carrera, María Antonieta Pons triunfaría como la iniciadora del género del cine rumbero. Su participación en distintas películas le permitirá exhibir sus cualidades como bailarina, cantante y actriz. En esta última faceta, se actúa desde una simple jovencita con deseos de ser una bailarina (*Siboney*), pasando por una mujer trabajadora que desea salir de su terrible situación marginal a través del baile (*Embrujo antillano*), hasta ser una mujer desalmada llena de ambiciones y avaricia (*La insaciable*). María Antonieta Pons hace gala de sus cualidades como bailarina y cantante desde el inicio del cine de rumberas. En la película *Konga Roja* de Alejandro Garrido baila y canta el tema *Soy cubana* de Mario Álvarez. No solo es el realce de lo cubano y de lo caribeño en sí lo que destaca de Pons.

A nivel vocal posee unas cualidades que si bien no son extraordinarias desde el punto de vista técnico en comparación a las anteriores cantantes, cubre el espectro vocal necesario para realizar una buena interpretación. En especial destaca su participación en la película *La gaviota* (1955) de Raúl de Anda, en donde interpreta con igual desenfado en forma de rumba el

---

<sup>29</sup>Nacida en Cuba en 1922 y fallecida en México en el año 2004, está considerada como la iniciadora del movimiento del cine rumbero durante la época del cine mexicano.



tema *La nana pancha* de Stella Deposse, como el bolero *Cien años* de Alberto Cervantes y Rubén Fuentes. En otras palabras, Pons destaca como una buena cantante, sin embargo, su caracterización como rumbera será la imagen que prevalecerá en el imaginario cultural como mujer del trópico.

El arquetipo que se ha representado a través de la actuación María Antonieta Pons, demuestra la variedad de miradas a la que se ha sometido la figura de la mujer tropical desde el constructo androcéntrico. Siendo en un inicio un objeto pasivo que se condicionará a las necesidades de un hombre (*Siboney*), hasta la representación de la figura de mujer fatal, caso éste en donde la representación de la mujer simboliza “un reto a la masculinidad que contrapone la relación tradicional entre los sexos” (González Calderón, 2014:98).

Es en este ámbito en el que se puede apreciar en un solo caso todas las posibles variantes en las cuales la mujer asume un rol modificable al gusto de las apetencias del hombre. Sin embargo, la sociedad no es “injusta” y es por ello que la mujer puede acudir al amor para borrar un pasado indecoroso. Es así como en *María Cristina* (1951) de Pereda, Pons representa a una humilde muchacha que viene de un pueblo del interior de México y decide probar suerte como bailarina para salir de la extrema situación de pobreza que ha vivido. Pero Pons corre con la suerte de conseguir en ese cabaret de mala muerte el amor que la salvará y la llevará de nuevo por la senda del bien: “El amor que siente una mujer por el hombre será el motivo por el que se perdona todo, aún la infidelidad y también será la búsqueda final para las mujeres con oscuro pasado” (González Calderón, 2014:99).

Además, la figura de la pobre niña pueblerina que se va a la ciudad monstruosa que la llevará a la decadencia fue una constante en la construcción del imaginario entre lo urbano y lo rural en la época. El cine, al ser capaz de proyectar una imagen y entablar un discurso hablado afianza lo bueno de vivir en el campo contra la pesadilla de la ciudad. Expresa en este punto Calderón González (2014:162):

En el cine de la época de oro hay una idealización del mundo de provincia y exageración del entorno urbano como fuente de corrupción moral producto de la modernidad. Es por ello, que en los espacios rurales, será constante una estética “pueblerina”: belleza de facciones que a manera de escultura son esculpidas por el arte de grandes cinefotógrafos de la escuela Einseinsteniana, de donde es común el pelo trenzado y vestidos típicos, mujeres de inocencia latente ante los pocos estímulos de la modernidad, fieles, dóciles y atentas al servilismo dedicado a su hombre, a los hijos y a los padres. Tal imagen de lo femenino en el ámbito rural, es

demostrativa de la historia a costas de la misma cultura mexicana en época de la conquista, donde el vasallaje era una manera de relación común, siendo un recurso folklórico e idealizador de la vida fuera de la ciudad.

Esta temática es constante a lo largo de las distintas producciones cinematográficas de este género dentro del cine de oro mexicano, extendiéndose por un lapso de veinte años; desde las primeras producciones como *Pervertida* (1946) y *Pecadora* (1947) de José Díaz Morales; *La reina del trópico* (1946) de Raúl de Anda, *Tania, la bella salvaje* (1948) de Juan Orol, hasta *Caña brava* (1966) de Ramón Pereda. Esta visión estereotipada convive al mismo tiempo con la mujer malvada y villana, nacida del pecado y por sí misma pecadora; no importa a quien represente, el mundo del cabaret y de la música tropical siempre está de telón de fondo.

Es evidente que los estereotipos que representó Pons en su momento eran vistos como parte de una extraordinaria capacidad de actuación al representar los más distintos roles frente a la cámara. Sin embargo, queda claro que estos estereotipos eran diseñados desde la industria cinematográfica y manejada a través de la dirección de un hombre con la carga que esto implica. Una visión en donde la masculinidad se ve reforzada en tanto la mujer repite los códigos y actitudes que se esperan de ella. La representación del rol social en el cual el sujeto femenino se ve expuesto, viene dado en las condiciones en que se enmarca la industria cultural de la época. A pesar de ello, se debe especificar que la categorización de la mujer-objeto, mujer-deseo, mujer-cuerpo, no surge con la industria cultural de la época; al contrario, era un constructo social ya delimitado y definido desde las bases del patriarcado. En otras palabras, la industria del entretenimiento y todos sus dispositivos sirven para reforzar la tipificación a la cual la mujer ya era anteriormente sometida.

### **Ninón Sevilla**

Al igual que María Antonieta Pons, Ninón Sevilla<sup>30</sup> es una de las actrices, bailarinas y cantantes que conforman el imaginario del mundo nocturno de los cabarets y de las películas del cine de rumberas. Nacida en Cuba, comenzó su carrera como bailarina tropical en diversos locales nocturnos de la isla. Sin embargo, la consolidación de su carrera vendría a través de la producción cinematográfica desarrollada en México.

---

<sup>30</sup>Nacida como Emelia Pérez Castellanos (1929-2015).

En su participación a nivel cinematográfico, Sevilla realiza la mayor variedad de caracterizaciones en las cuales refuerza los estereotipos diseñados desde la visión del patriarcado. En *Pecadora* (1947) de José Díaz Morales, Sevilla refuerza la imagen de la mujer desalmada, la clásica figura de la villana del melodrama latinoamericano, la cual no posee sororidad alguna por su contraparte, y quien es capaz de todo por conservar su posición de preferencia por un hombre. Esta imagen será utilizada de nuevo en la película *Señora tentación* (1948) también de Díaz Morales, con la diferencia en que en este film lo esencial, más allá del melodrama mismo, son los números en donde Sevilla se luce como bailarina y cantante. La representación de la mujer-victima que después, en venganza se convierte en mujer-victimaria, es estelarizada por Sevilla en la película *Aventurera* (1949) de Alberto Gout; en este film, la protagonista cae en el mundo de la prostitución, perdiendo así toda oportunidad de ser tratada con dignidad, pues como expresa González Calderón (2014:97) “una prostituta es vulnerable a cualquier ultraje, se le puede golpear, violar, insultar e ignorar, ese ha sido el pacto no hablado a quién se atreve a vivir con libertad su sexualidad.” Pero a lo largo de la película, la actriz descubre el amor que la redimirá y permitirá pulir su imagen de mujer sucia y de arrabal para incorporarse como una mujer de sociedad; sin embargo, la historia da un giro y se convierte en una narración de venganza hacia aquella mujer que la llevó a prostituirse. En esta película, el personaje que interpreta Sevilla redimensiona la figura de la prostituta; no obstante, Bracho (1985:416) considera que “el personaje de Ninón Sevilla puede verse como potencialmente subversivo. Sin embargo, el verdadero problema de la prostitución no se explora sino que se explota una vez más”.

El periodo de producción de películas como la de Sevilla y Pons, coinciden con un período político en donde la mujer busca igualdad, lucha por ejercer el derecho al sufragio y simultáneamente, se producen grandes contrastes entre las distintas capas sociales en donde, entre otras cosas, se refuerzan las actitudes buenas y correctas que son parte de una mujer bien educada y preparada para el matrimonio, frente a aquellas que no lo son; categorizando a la prostituta dentro del ámbito urbano a una mujer que ejerce dicho oficio por verdadera precariedad económica o por una ambición desmedida.

El caso de la prostitución en el cine mexicano de esta época es esencial, pues además de estar el oficio prohibido en México, la primera película con sonido del cine mexicano sería *Santa* (1932) de Antonio Moreno. Al respecto acota Bracho (1985:414):

El género de prostitutas inaugura nuestro cine sonoro. La primera mujer que habla en una película mexicana es Santa, que ya había hecho de las suyas con el cine mudo, pero a la cual le toca el honor de ser la primera mujer con voz del cine mexicano.

A nivel musical, la historiografía de la música popular debe considerar la participación de Sevilla como impulsadora del mambo como género estable de la música popular urbana:

Ninón Sevilla ayudó a Dámaso Pérez Prado, a lanzar el mambo en México, rentó el teatro Margo (actual Blanquita), en el Centro de Ciudad México, para lanzar el nuevo ritmo. El espectáculo se llamaría Al compás del Mambo. Pérez Prado armó una monumental orquesta para el espectáculo, sólo faltaba una voz masculina para la súper orquesta. ¡Y ocurrió el milagro, llegó Benny Moré! En el teatro Margo el público bailó en los asientos.<sup>31</sup>

La incursión de Sevilla dentro del mercado norteamericano se da especialmente con la película *Yambaó* (1957) de Alfredo B. Crevenna. Esta película fue filmada originalmente a color y desde un comienzo de la producción se contaba con el doblaje en inglés. Ninón Sevilla hace el papel de Yambaó, una exótica y sensual hechicera que embruja al terrateniente, papel realizado por el actor Ramón Gay y que valiéndose de esta idea, los productores y el director tratan de explotar la sensualidad arraigada en la actuación de Sevilla que vino gradualmente cultivando desde el inicio de su producción cinematográfica. Es de destacar que el tratamiento musical que prevalece a lo largo de todo el film gira en torno a los cantos de santería y ritos de los orishas y yoruba, presentando una carga visual y musical de alto contenido afrocubano dentro del mercado comercial norteamericano de la época. Sin embargo, el cine mexicano ya estaba dando señales de un franco estancamiento en las temáticas, actuaciones y producciones. Sevilla deja de ser la tradicional rumbera y trata de explotar el exotismo de la mujer mulata.

## **Yma Sumac**

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, en la voz dedicada a Yma Sumac<sup>32</sup>, reseña la biografía de esta cantante. Nacida el 10 de septiembre de 1927<sup>33</sup>, Sumac es una

---

<sup>31</sup>Cubanet. “La rumba está de luto por Ninón Sevilla”. Enero 2 de 2015. Disponible en: <https://www.cubanet.org/actualidad-destacados/la-rumba-esta-de-luto-por-ninon-sevilla/>

<sup>32</sup>Zoila Augusta Emperatriz Chavarrí Del Castillo era el verdadero nombre de Yma Sumac, nacida -según recientes investigaciones- el 13 de septiembre de 1922. (Cfr. <http://yma-sumac.com/biography.htm>).

soprano peruana con una intensa actividad en los Estados Unidos, lugar en el que, a partir de su aparición en el Hollywood Bowl en 1949, comienza una carrera ascendente, logrando vender entre ese año y 1950 más de 500.000 copias, logro destacable en la época. Realizó conciertos y giras alrededor del mundo y se destaca su participación en dos películas: *The Secret of the Incas* (1954), donde participan destacadas figuras de la época como Charlton Heston y Robert Young, y la película *The Loves of Omar-Khayam* (1957). La trascendencia artística de Sumac no sólo se debe a sus extraordinarias cualidades vocales, con un rango de tres octavas con amplias posibilidades de cambios de color y timbre en la voz, sino también por la calidad de los arreglos instrumentales realizados por su esposo Moisés Vivanco<sup>34</sup> (Highstein, 2008:6165). A pesar de que en su repertorio se destaca la interpretación de algunas arias de ópera, vale la pena destacar que desde el mundo académico no ha habido un acercamiento a profundidad del trabajo estético y musical desempeñado por Yma Sumac<sup>35</sup>.

A nivel vocal, las cualidades de Yma Sumac eran poco comunes. Con un registro que abarcaba tres octavas, poseía un rango vocal amplio y que en el repertorio que abordó era indudablemente explotado. Una voz potente y gruesa en todo su espectro, poseedora de una coloratura única, le permitió acercarse con igual fuerza y agilidad al repertorio lírico y operístico. Vale la pena destacar que dichos trabajos y presentaciones de esta faceta de Sumac no se han estudiado con detalle y discernimiento. Si bien Yma Sumac ha quedado en el imaginario como la tipificación exótica de la mujer-princesa inca descendiente de Atahualpa, lo cierto es que los productores y arreglistas aprovecharon el auge del mambo y el chachachá como género en los años cincuenta generando un álbum de culto como lo es *Mambo!* (1954), el cual es un caso interesante de hibridación con fines comerciales, pues si bien ya Sumac estaba

---

<sup>33</sup>Yma Sumac fallece en 2008, año de la publicación de la edición consultada del *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

<sup>34</sup> Moisés Vivanco (1918-1998) fue promotor de lo que él mismo denominó “música incaica”. Son pocos los trabajos que hacen referencia a su obra, destacando el trabajo de José Sotelo Maguiña, “Las trayectorias artísticas de Moisés Vivanco y Mauro Núñez en el ambiente “folclórico” limeño” (2011), <http://www.charangoperu.com/charangoperu/contenido/articulos/Mauro%20Nunez%20y%20Moises%20Vivanco.pdf>. Se debe destacar que son pocas las figuras de arreglistas latinoamericanos que aparecen reseñadas en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. A lo largo del presente trabajo se hace obvia la invisibilización de estos en el contexto latinoamericano.

<sup>35</sup>Cabe destacar la ponencia no publicada de la etnomusicóloga Kristin McGee, “Yma Sumac: Inca Princess of the Western World” presentado durante el British Forum for Ethnomusicology, Cambridge University, en marzo de 1998. Igualmente, el artículo “A Re-Evaluation of the Artistry of Yma Sumac Based on Live Recordings” de John H. Haley, publicado en el *ARSC Journal* en febrero de 2012.

incorporada dentro de la mercadotecnia de la industria cultural de la época como fenómeno incaico-andino, en este álbum la presencia de los ritmos latinos es deliberada, generando una producción digna de un estudio de caso en tanto los rasgos estilísticos. Los arreglos estuvieron a cargo de Billy May y la agrupación fue The Rico Mambo Orchestra dirigida por su esposo Moisés Vivanco.

A nivel discográfico, la producción de Yma Sumac destaca con discos como *Legend of the Sun* (1952), donde aparecen temas de claro corte étnico, evocadores de un mundo exótico y ancestral como *Karibe Taki* y *Kuyaway*, subtitulada como canción de amor inca. En 1955, su álbum *Voice of the Xtabay* logra records de venta según Díaz Ayala (1994).

El repertorio abordado por Yma Sumac estuvo construido magistralmente desde el punto de vista técnico, artístico y comercial por su esposo Mario Vivanco. Sumac interpretó canciones de cuna de dudosa procedencia indígena y en algunas ocasiones escritas especialmente para exhibir sus cualidades vocales, pero bien adaptadas y orquestadas para favorecer una imagen milenaria de descendiente del Emperador Inca Atahualpa (Haley, 2012:175). También Yma Sumac contribuiría con la incursión de la música tropical en los Estados Unidos en la década de los años cincuenta con su disco *Mambo!* (1954), donde destacan los temas *Bo Mambo* y *Cha cha Gitano*, incorporando respectivamente los elementos del mambo y chachachá con la orquestación de gran banda e hibridación de elementos étnicos.

Una de sus últimas grabaciones fue el disco *Miracles* (1972), en el cual experimenta con el género de la música rock. Haciendo una incursión en el rock psicodélico, a pesar de ser un disco de culto dentro de los amantes del rock, en su momento marcó el ocaso definitivo en la carrera discográfica y comercial de Sumac. Si bien hubo un sin número de circunstancias que marcaron la producción de *Miracles*, destaca el intento de Sumac y Vivanco por volver, después de casi veinte años, a la proyección comercial e internacional que tuvo esta cantante (Limansky, 2008:48).

Yma Sumac desarrolló su carrera musical por medio de los arreglos instrumentales elaborados especialmente para ella por su esposo Moisés Vivanco. Asimismo, ambos supieron explotar la imagen sensual y exótica de princesa inca que Sumac buscó vender, insertándose con cierto éxito en el mercado discográfico comercial de los años cincuenta. Sin embargo, la

entrada del rock and roll en los años sesenta y posteriormente la influencia de la música disco, así como también los cambios generacionales característicos dentro de la música comercial, convertirían a Sumac en una artista de culto. En palabras de Toop (1999): en la búsqueda de una fórmula de éxito comercial se genera un sincretismo musical que es percibido como exótico por el grueso del público.

### **Abbe Lane**

Abbe Lane<sup>36</sup> tuvo una carrera vertiginosa no sólo a lo largo de la producción discográfica de la orquesta de Cugat, sino también por las diversas reseñas en revistas de la época y su participación en películas de Hollywood y en la televisión. Lane participó en trabajos discográficos de otros importantes exponentes de la música tropical como Tito Puente, y durante los años cincuenta fue frecuente su participación en el Show de Jackie Gleason.<sup>37</sup> Realizó películas para distintas productoras norteamericanas como Theodora Pictures y Paramount Pictures.

Las cualidades vocales de Abbe Lane la hacen poseedora de una voz grácil, ligera pero con ciertos matices pastosos que le dan el color característico a su voz. Además de poseer un rango medio con bastante potencia, se puede apreciar en los distintos videos de películas donde participó, así como su participación en programas de televisión, denota cualidades histriónicas que son fundamentales en el género de la música tropical.

Como cantante, Abbe Lane abordó un vasto repertorio que incluye los característicos ritmos de la música tropical como el mambo, la guaracha, el chachachá, la rumba y la malagueña. Este repertorio la dio a conocer en el mercado internacional y le abrió las brechas en el mundo del *Star System* del momento. Los temas interpretados por Lane tales como *Bread*, *Love and Cha, cha, cha*, se irían incorporando a la sociedad de consumo de los años cincuenta y sesenta como elemento identitario generacional, como memoria colectiva de una época. Pese a ello, se debe destacar que en 1980 hizo un acercamiento hacia el funk a través de la producción

---

<sup>36</sup>Abigail Francine Lassman, nacida en 1932, fue una importante intérprete de la música tropical del periodo en estudio.

<sup>37</sup>Jackie Gleason (1916-1987) fue un actor, comediante y músico estadounidense. Durante los años cincuenta, en pleno desarrollo de la música tropical en las grandes bandas norteamericanas, Gleason produjo una serie de discos titulados *Jackie Gleason presents...*, que contenían un repertorio musical de consumo comercial y de estilo conservador, sin ningún elemento de ‘contaminación’ de ritmos afro latinos que estaban de boga en la época.

discográfica *Rainbows* y que lejos de acercarla a un nuevo público, mucho más joven, quedó como un intento infructuoso de insertarse dentro de la industria del disco de aquella época.

Abbe Lane no sólo tenía una magnífica voz para el canto de la música tropical, sino que además era poseedora de un encanto femenino que supo ser vendido y explotado en el diseño de las portadas de los discos. En las portadas y contraportadas se utiliza la imagen de la *femme fatale*, de la mujer que embruja con su mirada y hechiza con sus rojos y carnosos labios. En este sentido, Lane representa lo que es como producto de una feminidad enseñada y asimilada dentro del contexto cultural del patriarcado. Como construcción enmarcada en la industria cultural se expone tanto en el ámbito fílmico como coreográfico con el prototipo de mujer-sensual que se explota dentro de la cultura de masas. En la participación en segmentos dentro de una película, son los encuadres de cuerpo entero, sin lugar a dudas, no sólo un pretexto para apreciar sus capacidades histriónicas, sino también para permitir a la vista del espectador el consumo, esta vez en movimiento, de la figura femenina de Abbe Lane.

La discografía de Abbe Lane es fácil de rastrear por las innumerables reediciones que se han hecho de las producciones en donde ha participado. Entre éstas destacan *Be Mine Tonight* (1957) con Tito Puente y su orquesta, donde temas como *Babalu y Pan, amor y chachachá* tuvieron un éxito significativo. Entre 1958 y 1959 realiza dos trabajos discográficos con Sid Ramin<sup>38</sup>, *The Lady in Red* (1958) y *Where There's a Man* (1959), destacando los temas *Femininity* y *I Must Have That Man*, respectivamente. Abbe Lane viene con una carrera en ascenso desde la segunda mitad de los años cincuenta, pero es a través de Xavier Cugat como consigue una proyección internacional sólida. Con Cugat participa en diversas grabaciones, pues es en este periodo en el cual estuvo casada con Cugat, en el cual encontramos trabajos musicales destacados como *Chachacha* (1955), *Bread, Love and Cha, cha, cha* (1957) y el primer disco titulado con su nombre pero compartiendo espacio con Cugat, *Abbe Lane with Xavier Cugat and his Orchestra* (1961). Por último, no se puede obviar su incursión en la música funk y el soul de principios de los años ochenta por medio de la producción discográfica de *Rainbows* de 1979.

Sin lugar a dudas, la figura musical de Abbe Lane ha quedado marcada dentro del imaginario urbano como una cantante de género tropical con cualidades para el baile y

---

<sup>38</sup>Sid Ramin, nacido en 1919, es también conocido como ser parte del equipo de músicos que trabajó en la producción fílmica del musical *West Side Story* (1961).



poseedora de un excelente dominio vocal tanto en vivo como en las producciones discográficas que dan fe de ello.

## **Conclusiones**

La figura y presencia de la mujer dentro del contexto de las actividades de la industria fílmica y musical se han visto afectadas por la marcada división entre la música como práctica privada e íntima y el prejuicio que existió entre los siglos XVIII y XIX, donde la práctica profesional de la música en el caso de la mujer era difícil de ser reconocida en el contexto europeo de la música.

Aún no se ha escrito suficiente sobre la participación de la mujer en la historia de la música, donde se destaque no solo su rol como compositora sino también el valor intrínseco de su figura como intérprete e investigadora. Cuando se abordó el trabajo en torno a la figura femenina en la música tropical, los antecedentes hallados demostraron que aún falta mucho por escribir e investigar. En el caso del Gran Premio de Roma, se tardó ciento diez años en otorgarle un premio de esa categoría a una mujer compositora, el cual fue para Lili Boulanger. Ante esto, resulta pertinente preguntarse cuántas mujeres habrán participado a lo largo de ese tiempo e incluso, algo más difícil de responder, cuántas se propusieron componer algo y la diversidad de sus actividades -bien sea como amas de casa, madres o esposas- no permitieron que terminaran la partitura para ser sometida a un concurso semejante, porque a diferencia de los hombres, las compositoras difícilmente podían dedicarse a ese oficio como carrera. Por el contrario, el mérito es mayor considerando que la gran mayoría de ellas hacía su música en el tiempo que les restaba de su cotidianidad, como un añadido en sus vidas que les era permitido quizás por el marido, quizás por las horas de sueño robadas.

Igualmente, la participación de la figura de la mujer en el contexto de la música tropical es un terreno casi virgen para ser analizado desde el punto de vista de la musicología feminista. En este sentido, se hace fundamental la revisión desde una perspectiva feminista de la recepción y crítica de la participación de la mujer en el seno de la música tropical de los años en curso.

Los ritmos latinos, y por ende, la música tropical, fueron el resultado de un proceso de hibridación que trajo de suyo la fusión de elementos de las grandes bandas norteamericanas

con los ritmos caribeños. Este largo proceso, que se ha ido estudiando a través del fenómeno de la aculturización y transculturización, produjo una mezcla de ritmos y estilos de marcado acento latino que fueron perfilándose en un género característico de la época.

Se debe destacar que la producción musical del período en estudio no se desarrolló con la finalidad de fomentar una identidad musical latinoamericana o caribeña: por el contrario, los sellos discográficos del momento, al igual que los arreglistas e intérpretes, apostaban por un exotismo musical en la búsqueda de beneficios mercantiles. Sin lugar a dudas, este proceso de hibridación que era, naturalmente, con fines lucrativos, trajo de suyo la elaboración de un sincretismo musical que se arraigó en el colectivo social y cultural de una época.

La participación de la mujer en la creación de una identidad a partir de la música tropical es producto, en primera instancia, de la construcción con fines comerciales manejadas por un hombre. En el caso de Yma Sumac, su productor, manager, arreglista y esposo Moisés Vivanco, fue una figura fundamental en el desarrollo artístico de Sumac. Detrás de una música que en su momento apareció en el mercado norteamericano como exótica y que quizás pudo construir una identidad tropical a nivel musical, se desvirtuó en ese sentido al recrear un imaginario étnico y ancestral como fórmula comercial.

María Antonieta Pons y Ninón Sevilla constituyen el caso de actrices, bailarinas y cantantes poseedoras de un talento extraordinario y de una técnica depurada para enfrentar los retos de producción fílmica y musical que conllevaba la elaboración de los productos culturales de la época. Estas mujeres están insertadas dentro del contexto de su época reproduciendo los esquemas y patrones que se les imponían dentro de la industria cultural. Ambas mujeres se desarrollaron en la industria cinematográfica de manera continua gracias a que mantuvieron relaciones de pareja con productores y directores de cine; es decir, su profesionalización en el medio está permitida y legitimada en la sociedad de la época gracias a la mirada protectora y de salvaguarda que ejerce directamente la figura del marido. Es evidente que la continuación de este constructo se ve promovido desde el productor y va dirigido a un mercado de consumo definido; al mismo tiempo, se debe comprender la época y los contextos de la realización de estas producciones, pues están enmarcadas en situaciones políticas y sociales en donde la mujer aún es vulnerable ante toda la maquinaria de explotación del *sex appeal*. Asimismo, ambas

figuras, más allá de contribuir con el estereotipo del sujeto mujer explotado por la mirada androcéntrica, contribuyeron de manera importante en la consolidación de la música tropical desde los años cuarenta al sesenta. La tipificación de la mujer sensual, de la mujer rumbera dispuesta a la fiesta y a la juerga, servirá de soporte para la consolidación de géneros como el mambo y el chachachá que eclosionará en el auge y desarrollo de estos estilos musicales en los repertorios de las grandes bandas latinas y norteamericanas.

Si bien Toña la Negra no ofrece aspectos personales frente a su trayectoria profesional, quizás sus esposos pudieron jugar un papel definitivo en su trayectoria musical, no cabe duda de la posible influencia en cuanto a decisiones artísticas. Toña llega a México por insistencia de su primer esposo y su segundo esposo era bajista y músico reconocido en el medio quien quizás pudo sugerir repertorios y arreglos.

En el caso de Rita Montaner, Carmen Castillo y Abbe Lane, estamos al frente de tres personas que fueron esposas de Xavier Cugat. Es notable que la obra de Cugat sufre considerables modificaciones a nivel estético y de producción que parecen corresponderse con los distintos momentos de sus matrimonios. Con Rita Montaner y Carmen Castillo, la música tendía a mantener elementos tropicales que, incluso se puede aseverar, rayan en una simple recreación de lo popular. Las armonías y la orquestación se pueden apreciar simples y funcionales dentro del arreglo musical. Igualmente, la imagen de *sex appeal* de estas mujeres no fue ampliamente explotada en portadas de discos o videos como sería el caso de Lane.

Abbe Lane estuvo expuesta a las mismas peripecias a nivel estratégico para explotar su lado sensual con fines comerciales. Coinciden en Lane estupendas cualidades histriónicas, un talento vocal ideal para abordar el repertorio vocal y una figura y un rostro que se enmarcaban perfectamente dentro del modelo del *Star System* de la época. Igualmente, su aparición coincide con el perfeccionamiento tecnológico del cine y la televisión que le permitiría vender una imagen de artista latina o tropical. Fue durante su matrimonio con Cugat donde se aprecia la mejor calidad interpretativa y es en este período en el que destaca la trascendencia de las producciones musicales en las cuales participó. Estilísticamente hablando, es también el periodo de máximo esplendor de la obra musical de Cugat. Después del divorcio con éste, una

especie de sombra de nube gris parece que fue apareciendo en la carrera de Lane, hasta llegar a casi su desaparición del mundo del espectáculo en los años ochenta.

Toña la Negra, Carmen Castillo y Rita Montaner se mantuvieron con notable estabilidad en sus carreras; sin embargo, se alejan del prototipo de *femme fatale* para ubicarse como intérpretes de repertorios populares y de revistas tropicales poseedoras de excelentes cualidades vocales. No es el caso de Sumac y Lane, quienes emergieron rápidamente en una simbiosis de exotismo sensual en el caso de Sumac y de objeto de deseo tropical en el caso de Lane. Ambas carreras se fueron apagando no sólo por no haber sobrevivido al inexorable cambio generacional del repertorio en las radios y gustos del público urbano, sino que también el envejecimiento jugó en contra de una larga carrera. En el caso de Pons y Sevilla, su tipificación dentro del mundo de la rumba como cuerpo y objeto sensual las enmarca como símbolo sexual siendo relegadas de una trascendencia importante en el ámbito del canto de la música tropical; se debe destacar que están enmarcadas dentro de una producción de bienes culturales en el mundo de las salas de cabaret y posteriormente del cine.

Si bien Toña la Negra, Carmen Castillo y Rita Montaner tuvieron presencia en espectáculos de televisión y participaron como cantantes en diversas películas de cine producidas en América Latina, su participación en estos films fue como intérpretes del repertorio que han dado a conocer. No fue el caso de Yma Sumac y Abbe Lane. Con estas dos mujeres encontramos que parte del éxito de sus carreras se debió a la industria cinematográfica de Hollywood que desde un principio las convirtió en *sex symbols*. No es casual que a medida que fueron envejeciendo y su imagen de mujer divina y cantante provocativa desapareciendo, su proyección en los espacios que habían dominado fuera cediendo paso a otras cantantes, algunas de ellas con poco talento vocal pero de bellas formas y fáciles de explotar en la sociedad de consumo. En el caso de Pons y Sevilla, la industria cinematográfica mexicana las convirtió en *sex symbols* y dependiendo del tipo de película, podían convertirse en villanas o almas redentoras; coincide su trayectoria profesional con el caso de Sumac y Lane en que a medida que fueron envejeciendo fueron cambiando sus roles dentro de la industria del espectáculo.

Abordar los elementos que han conformado el campo de representación de las mujeres en la música tropical a lo largo de la existencia de la misma, es un área novedosa que posee todavía un amplio camino que desarrollar. Principalmente, el constructo de lo tropical está arraigado desde la perspectiva de la mujer exótica, exuberante y sensual; esta imagen no solo se vio reforzada desde la mujer que danza para deleite del hombre, sino incluso se insertó rápidamente dentro del imaginario colectivo a través de la explosión cinematográfica del cine de rumberas, subgénero del cine mexicano que se desarrolló desde finales de los años treinta hasta mediados de los sesenta del siglo XX. Como género cinematográfico, el cine de rumbera tuvo en sus inicios un doble propósito. El primero de ellos fue consolidar un género que fuese exitoso en términos comerciales y que garantizara un público para tener sobre seguro la venta de taquilla. Segundo, la difusión de la música tropical consiguió una ventana a la consolidación de los distintos cantantes, agrupaciones y géneros musicales. Paralelamente a esto, se fue fijando en el imaginario colectivo la figura de la rumbera como alma de la fiesta y rápidamente, protagonista y eje central de los distintos melodramas que se desarrollaron en el cine de rumberas

La figura de la rumbera así como va ayudando a crecer el prejuicio existente, también se va desarrollando como personaje dentro de la industria fílmica de diversas maneras: la rumbera-madre, la rumbera-sensible, la rumbera-artista. Sin embargo, sorprende no hallar a lo largo de la producción fílmica del género el día a día de la rumbera en la vida real. Es incuestionable que la versatilidad en la danza y el canto aunado a la esbeltez del cuerpo eran parte de una rutina diaria de un duro entrenamiento. Asimismo, la mayoría de estas artistas no recorrieron su carrera como mujeres solteras, por lo general estaban casadas con un director, un productor o su agente, en otras palabras, en la vida real necesitaban tener un hombre que literalmente las representase y en muchos casos les ayudase a construir la trayectoria artística.

En cuanto a las producciones cinematográficas en donde participan los casos de estudio, podemos hallar que se refuerza la imagen machista elaborada desde el patriarcado. Lejos de construir una imagen real de lo femenino se refuerzan los prejuicios y clichés establecidos en épocas anteriores.

La figura de la mujer tropical desde el constructo del salón de baile que aparece reflejado durante la época dorada del cine mexicano coincide con una serie de políticas gubernamentales y de la iglesia en torno a la figura de la mujer y su rol en la construcción de una nación, de la sociedad y de la familia. Sin embargo, es interesante destacar que coincidiendo con un sistema de regulación de las prácticas corporales ilegales, la pantalla presentaba la realidad que vivían las urbes: variedad de centros de entretenimiento nocturnos, algunos de ellos “al margen” de la ley. El cine de oro dentro del género de la rumbera trata de presentar desde distintos ángulos la construcción de la mexicanidad y del férreo catolicismo, subrayando de manera directa la conducta de la fichera, prostituta o rumbera sin ahondar en posibilidades de mejorar su condición más allá de asistir a su propio purgatorio. La presencia de la fichera y de la prostituta, personajes marginados y marcados por la sociedad, forman parte del entramado legal de la sociedad para presentar el camino que no se debe seguir; sin embargo, en diversas películas, se aprecia el discurso de la doble moral al presentar a personajes de recto proceder en la sociedad como un juez, un abogado o una ama de casa, sacar provecho de la situación social de estas mujeres. En el caso de la rumbera, su figura exótica y sus capacidades histriónicas permiten convertir el ambiente de cabaret en parte del entramado y de las prácticas sociales permitidas en las grandes urbes. Esto último quedó patentado en la vida real a través del amplio pasillo intercontinental que se produjo entre México y Ecuador, permitiendo la inserción de orquestas, músicos y estilos tropicales que conquistarían en cuestión de años a las principales radiofónicas de Estados Unidos.

Como se puede apreciar, desde las relaciones establecidas entre hombre y mujer se continúa perpetrando la mirada androcéntrica hacia la mujer en donde un constructo del imaginario de la mujer emancipada y liberada viene a reforzar los criterios de masculinidad y virilidad que ya existían anteriormente, con la diferencia que se refuerzan desde los distintos mecanismos de la industria cultural y sus dispositivos culturales. Entre otras cosas, la confianza de la mujer en la pista de baile, su expresión en el canto viene a ser reforzada por los medios de comunicación como atributos y cualidades inherentes a lo tropical. Se debe destacar que en casos como el de Rita Montaner, Carmen Castillo y Toña la Negra, el prototipo de femineidad como objeto de consumo masivo pierde fuerza en cuanto a imaginario de lo exótico-corporal para convertirse en exótico-vocal. En este último caso, las mujeres que no son agraciadas

corporalmente o, como se desarrollan artísticamente a cierta edad, se van excluyendo del complejo mundo mercantil como cuerpo para establecerse como voz. La vejez y no encajar en los moldes del cuerpo de la industria cultural trae de suyo la caducidad de la mujer frente a la eternización de la voz, ambos elementos fáciles de medir hoy en día a partir de los distintos medios mecánicos de conservación y reproducción de la imagen y el sonido.

Comprender la construcción de la representación de la mujer en la música tropical trae de suyo identificar los mecanismos de funcionamiento de los dispositivos culturales. Es evidente que la mujer en el contexto de lo tropical tiende a consolidarse dentro del imaginario cultural en dos vertientes muy marcadas. La primera, como mujer exótica y llena de sensualidad cuyo único camino para subsistir fue el de la rumba y el chachachá o, segundo, como peregrina de las circunstancias de la vida en donde ha de sobresalir, en donde está pagando una condena. Sin embargo, aunado a lo anterior, es indiscutible que sus voces y su presencia en los distintos temas musicales en los que participaron, consolidó la trayectoria de un género musical, primero en todo el continente y después en una internacionalización sin precedentes en la música latinoamericana.

A pesar de todo lo anterior, la participación de estas mujeres en el repertorio de la música tropical de las grandes bandas en los años cuarenta, cincuenta y sesenta, fue vital para establecer un estilo de música popular que es el resultado de la hibridación de dos contextos aparentemente tan disímiles entre sí como lo son las grandes bandas de la música jazz en los Estados Unidos y los ritmos afrolatinos con sus variaciones, géneros e instrumentos. Fueron sus voces las que dan testimonio de un proceso de mestizaje musical que se produjo durante la época en estudio y que aún ofrece muchas aristas para analizar.

### **Referencias bibliográficas**

- Abreu, Marta. “The Legacy of the Slaves Songs in the United States and Brazil: Musical Dialogues in the Post-emancipation Periods”. *Revista Brasileira de Historia*, Vol. 35, N°69, 2015:1-28.
- Bracho, Diana. “El cine mexicano: ¿y en el papel de la mujer...Quién?”, *Mexican Studies*, Vol. 1, N°2, Summer (1985):413-423.
- Boggs, Vernon W. “Salsa: funciones latentes de la esclavitud y el racismo”. *Huellas, revista de la Universidad del Norte*, N° 21 (1987):53-58.

- Caicedo Serrano, Patricia. “La canción artística latinoamericana: identidad nacional, performance practice y los mundos del arte”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- Citron, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Díaz Ayala, Cristóbal. *Cuba canta y baila: discografía de la música cubana 1925 a la actualidad*. San Juan, 1994.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- González Calderón, Diana Elisa. “El campo ausente de la representación de las mujeres en el cine mexicano, presencias en la vida y obra de Matilde Landeta”. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2014.
- Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Haley, John H. “A Re-Evaluation of the Artistry of Yma Sumac Based on Live Recordings”. *ARSC Journal XLIII*. University of Oregon, 2012:163-195.
- Highstein, Ellen. “Sumac, Yma”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.(2008):6165.
- Limansky, Nicholas E. *Yma Sumac: The Truth Behind the Legend*. New York: YBK, 2008.
- McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Michel, Manuel. “Mexican Cinema: A Panoramic View”. *Film Quarterly*. Vol.18, N°4. 1965:46-55.
- Mattelart, Michelle. *La mujer y las industrias culturales*. París: Unesco, 1982.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Pacheco, Adriana. “El salón de baile en la época de oro del cine mexicano: espacio de conflicto entre el estado laico y la sociedad católica”. *Chasqui*. Vol. 42, N°2, 2013:31-46.
- Prado Maravilla, Alberto José Díaz, “Sincretismo paralitúrgico y representaciones escénicas asociados a la tradición festiva de América Latina”. Tesis doctoral. Universidad Complutense-de-Madrid,-2014.--<http://www.eprints.ucm.es>
- Rosaldo, Renato. “México y sus películas”. *The Modern Language Journal*. Vol. 36, N° 2. (1952):84-86.
- Reitsma, Kimberly. “A New Approach: The Feminist Musicology Studies of Susan McClary and Marcia J. Citron”. *Musical Offerings*: Vol.5, N° 1, (2014):35-63.



- Robertson, Carol E. “Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres” En *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001:383-412.
- Riemann, Hugo. *Tratado de composición musical*. Barcelona: Alianza, 1978.
- Santillán Esqueda, Martha. “Mujeres, ‘non sanctas’. Prostitución y delitos sexuales: prácticas criminales en la Ciudad de México: 1940-1950”. *Historia social*. N° 76, 2013:67-68.
- Solomon, Maynard. "Franz Schubert and the Peacocks for Benvenuto Cellini", *19th-century Music*, Vol.12, n.º3 (1989):193-206
- Solomon, Maynard, *Myth Creativity Psychoanalysis: Essays in Honor of Harry Slochower*. Detroit: Wayne State University Press, 1979.
- Solomon, Maynard. "Beethoven and the Enlightenment". *Telos*, 19. New York: Telos Press, 1974.
- Wade, Peter. *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Quito: Abya-Yala, 2000.
- Wolfenzon, Carolyn. “Batallas en el desierto: la inversión del melodrama cinematográfico como estrategia crítica sobre la Revolución Mexicana”. *Confluencia*. Vol. 27, N°2, 2012:46-60.
- Wolff, Janet. *La producción social del arte*. Madrid: Istmo, 1997.
- Zavala, Mercedes. “Estrategias del olvido”. Papeles del Festival de música española de Cádiz, 2009. <http://mercedeszavala.blogspot.com/2010/07/estrategias-del-olvido.html>.

### **Fuentes audiovisuales**

- Anda, Raúl de. *La reina del trópico*. México: Producciones Raúl de Anda, 1946, video digital (DVD), 100 min.
- Anda, Raúl de. *La gaviota*. México: Producciones Raúl de Anda, 1955, video digital (DVD), 93 min.
- Crevenna, Alfredo B. *Yambaó*. México-Cuba: Producciones Calderón, 1957, video digital (DVD), 85 min.
- Galindo, Alejandro. *Konga Roja*. México: Producciones de Raúl de Anda, 1943, video digital (DVD), 110 min.
- Gout, Alberto. *Humo en los ojos*. México: Producciones Rosas Priego, 1946, video digital (DVD), 77 min.
- Gout, Alberto. *Revancha*. México: Producciones Calderón, 1948, video digital (DVD), 86 min.
- Gout, Alberto. *En carne viva*. México: Producciones Rosas Priego, 1951, video digital (DVD), 91 min.

- Díaz Morales, José. *Pervertida*. México: Producciones Calderón, 1946, video digital (DVD), 93 min.
- Díaz Morales, José. *Pecadora*. México: Producciones Calderón, 1947, video digital (DVD), 84 min.
- Díaz Morales, José. *Señora tentación*. México: Producciones Calderón, 1948, video digital (DVD), 83 min.
- Dieterle, William. *The Loves of Omar-Khayam*. USA: Paramount Pictures, 1957, video digital (DVD), 101 min.
- Davison, Tito. *Negro es mi color*. México: Filmex, 1951, video digital (DVD), 98 min.
- Gout, Alberto. *Aventurera*. México: Cinematográfica Calderón, 1949, video digital (DVD), 101 min.
- Hopper, Jerry. *The Secret of the Incas*. USA: Paramount Pictures, 1954, video digital (DVD), 100 min.
- Moreno, Antonio. *Santa*. México: Compañía Nacional de Películas Mexicanas, 1932, video digital (DVD), 81 min.
- Orol, Juan. *Tania, la bella salvaje*. México: España Sono Films, 1948, video digital (DVD), 96 min.
- Orol, Juan. *Siboney*. México-Cuba: Producciones Juan Orol, 1940, video digital (DVD), 104 min.
- Pereda, Ramón. *El ciclón del Caribe*. México: Pereda Films, 1950, video digital (DVD), 101 min.
- Pereda, Ramón. *La reina del mambo*. México: Pereda Films, 1951, video digital (DVD), 99 min.
- Pereda, Ramón. *María Cristina*. México: Pereda Films, 1951, video digital (DVD), 81 min.
- Pereda, Ramón. *Caña brava*. México: Producciones Nuevo Mundo, 1966, video digital (DVD), 80min.

### **Fuentes discográficas**

- Cugat, Xavier. *Cha chacha*. New York: Philips, 1955, 33 rpm.
- Cugat, Xavier. *Bread, Love and Cha, cha, cha*. New York: Columbia, 1957, 33 rpm.
- Cugat, Xavier. *Abbe Lane with Xavier Cugat and his Orchestra*. New York: Mercury, 1961, 33 rpm.
- Lane, Abbe. *Rainbows*. California: Butterfly Records, 1979, audio digital, CD.
- Montaner, Rita. *Niña Rita*. New York: Columbia, 1928, 78 rpm.
- Montaner, Rita. *Rita Montaner*. La Habana: ICREM, 1992, CD.
- Montaner, Rita. *La única*. Madrid: Alma Latina, 1995, CD.

- Montaner, Rita. *Rita de Cuba*. Suiza: Tumbao Cuban Classics, 1994, CD.
- Puente, Tito. *Be Mine Tonight*. New York: RCA Victor, 1957, 33 rpm.
- Ramin, Sid. *The Lady in Red*. New York: RCA Victor, 1958, 33 rpm.
- Ramin, Sid. *Where There's a Man*. New York: RCA Victor, 1959, 33 rpm.
- Sumac, Yma. *Legend of the Sun Virgin*. New York: Capitol Records, 1952, 33 rpm.
- Sumac, Yma. *Mambo!* New York: Capitol Records, 1954, 33 rpm.
- Sumac, Yma. *Voice of the Xtabay*. New York: Capitol Records, 1955, 33 rpm.