

Arcady Boytler: *La mujer del puerto* (1933)

Jacqueline Ávila
(University of Tennessee)

En una entrevista realizada en 1933 para la revista *Filmográfico*, el director ruso Arcady Boytler declaró:

Yo opino que no hay que hacer todas las películas demasiado vernáculas para que las acepten y comprendan los demás países de habla española. Sobre todo, no hay que desatender la dirección artística, pues con la sola técnica no se hace una película. Tengo mucha fe en la cinematografía de México (citado en De la Vega 1992: 47).

Sus comentarios acerca de lo vernáculo en el cine otorgan una óptica bastante sugestiva para interpretar su largometraje *La mujer del puerto*, la primera película suya que gozó de éxito taquillero. *La mujer del puerto*, un melodrama acerca de una prostituta, fue producida durante la transición al cine sonoro en la década de 1930. En esta época turbulenta, la industria cinematográfica mexicana desarrolló géneros filmicos que desplegaron una identidad nacional construida con temas y formas regionales folclóricas, tales como la película indigenista, la comedia ranchera y el melodrama de la Revolución. Lo vernáculo de estos géneros, tal como insinúa Boytler, construyó una imagen de la identidad mexicana anclada en el campo, que no era fiel reflejo de la sociedad contemporánea. La lucha armada de la Revolución (1910-1920) desencadenó desplazamientos de la población, obligando a una migración de escala masiva del campo a la ciudad. La modernidad y la urbanización se convirtieron en elementos esenciales para la reconceptualización de la nación, sobre todo porque los centros urbanos ya poseían una clase obrera más numerosa y las mujeres estaban asumiendo nuevos papeles en el ámbito laboral (Madrid/Moore 2013: 106).

En sus declaraciones a la revista, Boytler propone que la industria nacional cultive producciones cinematográficas de carácter moderno y cosmopolita con el propósito de desplegar nuevas concepciones de la modernidad mexicana. Buscaba, como objetivo final, lograr que las películas nacionales circularan y compitieran en el mercado internacional. A pesar de su condición de inmigrante, ya que había empezado su carrera como actor y cineasta en Rusia, Boytler se asentó en México como un cineasta preocupado por producir un cine nacional a partir de temas netamente mexicanos.

Al llegar a México, Boytler conoció al realizador soviético Sergei Eisenstein y colaboró en el incompleto filme *¡Que viva México!* Poco después, Boytler comenzó a producir películas propias, tales como: *Revista Musical*, una colaboración con el bolero Agustín Lara; *Joyas de México*, un documental que retrata tres regiones del país; y la película campirana *Mano a mano*. Posteriormente, Boytler firmó contrato con la compañía Eurindia Films para producir y dirigir *La mujer del puerto*.

Un nacionalismo cosmopolita

Adaptada a la pantalla por el guionista Guzmán Águila (Antonio Guzmán Aguilera) a partir de la obra “Le Port”, escrita por Guy de Maupassant, el drama *La mujer del puerto* cuenta la historia de Rosario (interpretada por Andrea Palma), una joven campesina de origen cordobés.

En la escena inicial de la película, Rosario entrega su cuerpo a su novio Víctor después de un breve coqueteo en el campo. La secuencia inmediata muestra al padre de Rosario, Don Antonio, quien es carpintero en una funeraria y se encuentra enfermo y falto de recursos para costear un tratamiento médico. Cuando Rosario pide ayuda al patrón de su padre para enfrentar las dificultades de dinero, este intenta violarla. No sin desesperación, Rosario busca el apoyo de Víctor, pero en su intento, descubre la infidelidad de su novio. Al enterarse del engaño de Víctor, el padre de Rosario entabla una disputa con él. Durante la discusión, Víctor empuja a Don Antonio y este cae por las escaleras. A consecuencia de su comportamiento, calificado como transgresivo según las ideas de los habitantes de la región, Rosario es culpada por la muerte súbita de su padre y juzgada como mujer caída. Después del entierro de su padre, Rosario se traslada a la populosa ciudad de Veracruz, en cuyo puerto comienza a trabajar como prostituta atendiendo a una clientela de marineros que frecuentan el Salón Nicanor. Una noche, Rosario conoce a Alberto (interpretado por Domingo Soler) y experimentan un idilio. A la mañana siguiente, después de hacer el amor y tras una conversación, los amantes descubren que son hermanos. Angustiada, Rosario sale corriendo del burdel hacia el malecón, ahí decide suicidarse tirándose a las olas, escena que lleva la película a su trágico fin.

La película generó controversia debido a la forma en que abordó los temas del incesto y la promiscuidad sexual; no obstante, abarrotó las salas de cine y recibió buenas críticas. Gran parte del atractivo del filme para el espectador se debió a sus elementos novedosos, que la distinguían de las tendencias del cine mexicano de la época. Un artículo de *Filmográfico* del año 1934 explica:

Es, sin duda alguna, la mejor película mexicana producida en nuestros estudios, con la particularidad de que en ella no aparecen ni los charros ni los bandidos que en su argumento luzcan sus bellezas sin necesidad de recurrir a tan explotado asunto. *La mujer del puerto* es una cinta internacional que se desarrolla en el puerto de Veracruz, pero bien podría haberse registrado en Shanghai o en Conchinchina (citado en De la Vega 1992: 55).

El carácter internacional mencionado en este artículo era algo que Boytler había soñado para el cine mexicano: un alejamiento de los discursos y mitos locales, y un acercamiento a lo cosmopolita. *La mujer del puerto* plantea una variedad de asuntos que revelan las inquietudes de la sociedad de la época, que estaba en vías de recuperación de la lucha armada y se empeñaba en alcanzar la modernización y la unidad nacional. El Estado buscaba unir a un pueblo fragmentado bajo la bandera de la identidad nacional, la cual, como ha comentado Mara Fortes, “tenía un amplio funcionamiento, abarcando los registros de la cultura y el comportamiento social” (Fortes 2008: 2). La industria cinematográfica desempeñó un papel clave en este proceso, reconstruyendo mitos, discursos y símbolos de la nación en la pantalla.

De acuerdo con el historiador Aurelio de los Reyes, las películas de esta época que enfatizan las consecuencias de la urbanización pueden ser clasificadas como integrantes de una tendencia de “nacionalismo cosmopolita” (De los Reyes 1987: 131). Dentro de esta tendencia cinematográfica, la modernidad y el nacionalismo se yuxtaponen forjando un producto cultural para el consumo externo e interno” (Noble 2005: 32). La necesidad de producir un cine nacional que pudiera competir en el mercado internacional era una consecuencia de la falta de aceptación de las películas en español producidas en Hollywood a fines de los años veinte y durante los años treinta. Participaron en estas producciones actores de varias nacionalidades latinoamericanas, lo que generó en pantalla una mezcla de acentos y articulaciones del español que confundían al espectador. Las nuevas tecnologías de grabación producían películas que reflejaban un orgullo nacionalista, y el vernáculo local se convirtió en una preocupación principal del desarrollo del cine nacional. La forma en que Boytler concibió su película reflejó estos cambios. La modernidad cultural se hizo un elemento clave del filme y está expresada en varios aspectos de la película: la vida de la prostituta y el tabú contra el incesto como consecuencias de modernidad; la presencia de Andrea Palma como representante del *star system* emergente; la construcción de la ciudad, el puerto y el burdel como sitios de la modernidad y lo cosmopolita; y la alta calidad de sus aspectos técnicos, incluyendo la interpretación de música recientemente grabada y sincronizada.

La prostituta, la chica moderna y Andrea Palma

A pesar de ser producida en la época de transición al cine sonoro, *La mujer del puerto* no fue el primer melodrama en retratar a una prostituta. *Santa*, dirigida por Antonio Moreno en 1931, fue el primer largometraje sonoro en obtener notoriedad nacional e internacional. Adaptada de la controvertida novela de Federico Gamboa, editada en 1903, la trama de *Santa* retrata a una “mujer caída”, una campesina que es seducida y después echada de su hogar por familiares tradicionales y conservadores, partiendo a trabajar como prostituta en la metrópoli más cercana, oficio que la conduce a una muerte inevitable. *Santa* marcó el inicio de una tradición cinematográfica que se desarrollaría a lo largo de los años treinta y cuarenta, una tradición donde la prostituta se convirtió en una figura principal y la banda sonora construyó, en gran parte, una visión de la vida nocturna urbana.

No es insólito este interés en la figura de la prostituta como una consecuencia del crecimiento urbano sin precedentes que se desencadenó en los años posrevolucionarios, la prostitución se convirtió en una preocupación de creciente importancia para el Estado. El gobierno intentaba imponer una moral específica a los hombres de las élites dominantes, valiéndose de nuevas medidas legislativas y punitivas, además de la regulación de la prostitución mediante el establecimiento de zonas de tolerancia y campañas para promover la higiene y la puridad moral que tenían sus antecedentes en el Porfiriato (1876-1910). La regulación de la prostitución fue un elemento importante de la agenda nacional de la época posrevolucionaria, ya que esta era percibida como una epidemia que perjudicaba el proceso de modernización, manchando la reputación internacional de México. Aunque el Estado y la Iglesia condenaban la prostitución en términos morales, la consideraban un “mal necesario” para el funcionamiento de la sociedad. Según Fortes, la prostitución fue considerada la causa más significativa de la propagación de la sífilis en los centros urbanos mexicanos, no obstante, también fue vista como una fuente de ingresos importantes para la nación, sobre todo en el contexto del turismo (Fortes 2008: 4-5). Como consecuencia, la prostituta era a la vez condenada y explotada, tanto la sociedad como en la pantalla.

Además de la prostitución, el papel de la mujer trabajadora en la sociedad posrevolucionaria generó inquietudes en el Estado. Las mujeres ya no se encontraban restringidas a la esfera doméstica y se hallaban empoderadas para enfrentar la modernidad como individuos independientes. Joanne Hershfield observa que la migración masiva a los centros urbanos, junto con el crecimiento de un mercado de bienes de consumo provenientes de los Estados Unidos y Europa, en especial Francia, forjó una nueva imagen de la mujer mexicana

moderna. Revistas femeninas, publicidad, películas de Hollywood y la cultura de la “pelona” invadieron la metrópolis: pronto las mujeres adquirieron un conocimiento íntimo de lo moderno (léase extranjero; Hershfield 2008: 31-37).

Uno de los aspectos más polémicos de esta ola de modernización era el estilo “pelona”. Este estilo se estableció como el signo de independencia y liberación sexual, que muchos conservadores juzgaron perjudicial a la causa nacionalista, ya que constituyó un cuestionamiento de nociones tradicionales de la feminidad mexicana. Los tipos folclóricos, tales como la china poblana, se valorizaban como modelos deseables de la feminidad mexicana, pero carecían del poder atractivo de las imágenes de mujeres extranjeras modernas que circulaban en los medios de información. La chica moderna construyó su imagen a partir de los íconos de la pantalla —Marlene Dietrich, Clara Bow, Joan Crawford y Louise Brooks—, encarnando un nuevo tipo de mujer mexicana que entró en tensión con las nociones preconcebidas del decoro y la apariencia adecuada.

Las características de la chica moderna y la prostituta se entremezclan para definir a Rosario, la protagonista de *La mujer del puerto* interpretada por Andrea Palma. Antes de su participación en el cine mexicano, Palma intentó encontrar trabajo como extra en los estudios de la naciente Meca del cine. Su tiempo en Hollywood tuvo ecos en su carrera en México. Mientras se encontraba allá, Palma trabajó como sombrerera, llegando a tener clientes elegantes como la actriz Marlene Dietrich. Palma llegó a visitar con frecuencia los rodajes de Dietrich y observaba sus técnicas de actuación, gracias a esta costumbre, pudo adoptar algunos elementos del estilo y la técnica de Dietrich en su interpretación del personaje de Rosario. Según dijo:

Eso sí, cuando regresé sabía más que nadie de pestañas postizas, de caminar, de los ángulos correctos. A Marlene le ponían un espejo en frente de la escena para poderse observar y lo mismo hice yo cuando llegué a México a filmar (Cineteca Nacional 1976: 49).

En el rodaje, Palma pudo enseñar al maquillador Alberto “Tito” Gout la manera correcta de pegar sus pestañas o la forma de hacer sus peinados, y sabía la cantidad de peso que necesitaba perder para aproximarse al estilo *hollywoodense* (De la Vega 1992: 66). La influencia de Dietrich es innegable en las escenas donde Rosario posa con un vestido negro y sedoso, con los brazos cruzados sobre el pecho de manera seductora, con un cigarro colgado de los labios mientras se apoya en una farola.

La elección de Palma, con sus antecedentes en Hollywood y sus rasgos modernos, para el papel de Rosario, fue estratégica. Ella sirvió para establecer un contraste entre el ideal femenino encarnado por María Félix y Dolores del Río,

que presentaban “rasgos culturales esencialmente mexicanos” en sus interpretaciones exotizadas de la indígena y la mestiza (Noble 2008: 36). Según Noble, Palma rechazó estos rasgos culturales a fin de comunicar algo más universal y más adecuado para el público femenino urbano que inundó los cines. En algún sentido, Palma se hizo identificable al público urbano porque encarnó una estética moderna. En entrevista con personal de la Cineteca Nacional, Palma declaró que su apariencia era exactamente lo que Boytler quería para la película: “Ya probó a nuestras estrellas y opinó que todas están muy bonitas; pero él no desea esa belleza de la campesina mexicana, sino algo un poco más universal” (“Andrea Palma”, Cineteca Nacional 1976: 50).

Cabe señalar que la interpretación cosmopolita de la feminidad se aplica justo a partir de su caída en la prostitución. Antes de esta transición en la película, Palma evoca una mujer más provinciana y cercana a los discursos conservadores y nacionalistas acerca del comportamiento femenino adecuado. Esta Rosario luce vestidos claros y largos, acostumbra llevar el cabello recogido y no fuma ni bebe. En el comienzo de la película, la mayoría de las actividades de Rosario se podrían clasificar como los habituales deberes de una hija modélica. Ella cuida a su papa, recoge su medicina, se encarga de los mandados y actúa como cabeza de la familia. Después de la muerte de su padre, el semblante de Rosario refleja los efectos de la vida nocturna urbana.

En resumen, Rosario, como Palma la interpretó, encarnó una mujer moderna que no era solamente mexicana, sino una mujer con la cual los públicos femeninos extranjeros también podrían identificarse. Sin embargo, Fortes menciona que durante el rodaje, Boytler contrató prostitutas como extras, una estrategia que no aumentó el desempeño de Rosario. La extranjería de la Rosario cosmopolita y chic de Palma se amplifica por el contraste con las extras. Palma explica:

Mire, por ejemplo, hoy veo con claridad los errores de mi rol en *La mujer del puerto*: una prostituta de Veracruz que aparece con un vestido negro, de mangas largas, tan clásico en la fotografías de la película; mientras todas las demás salen con ropa de organdí, transparente. El traje negro era precioso: llevaba el cuello alto y la espalda descubierta, que de hecho le daba un tono tremendo; en esa época ni se soñaba con tales escotes. Y también usé un chal caído, que por cierto era de mi mamá, de cuando las señoras los llevaban con flecos ¡Fíjese qué error! (1976: 50).

Mientras la prostitución y la narrativa de la mujer caída ya habían llegado a la pantalla con *Santa*, fue el hecho de retratar los tabúes sociales lo que marcó *La mujer del puerto* como una cinta de transición importante en la industria mexicana. Noble señala que *La mujer del puerto* descubre eficazmente las contradicciones de la sociedad mexicana, sobre todo con respecto a la formación de

una identidad nacional a través de la modernidad. La conexión de Palma con Hollywood y su adaptación del estilo en el personaje de Rosario, ofrecen una identidad que trasciende lo nacional y mira hacia lo internacional, indicada por las reseñas del desempeño de Palma que la compararon con Greta Garbo, un elemento que elevó el prestigio de la producción (De la Vega 1992: 56).

Puesta en escena: el campo y el puerto

Un elemento importante del melodrama de la prostituta es el trasfondo: la mudanza del campo a la ciudad refleja las transformaciones sociales y económicas de la protagonista femenina. En *La mujer del puerto*, tal como en *Santa*, la trama se divide entre el campo, un paisaje bucólico que representa el tradicionalismo, y el espacio urbano, que significa la modernidad. Esta oposición presenta a México como un país donde lo tradicional se fusiona con lo moderno.

En la primera parte de la película, Alex Phillips construye con su fotografía un paisaje idílico y campestre, compuesto de campos abiertos, arroyos y cascadas alrededor del pequeño e íntimo pueblo. En este, la comunidad festeja el Carnaval, creando un ambiente de camaradería y festividad, retratado mediante concurrenciosos desfiles, fuegos artificiales e individuos disfrazados. Rosario y su padre viven en una casa de vecindad modesta ocupada por varias familias que se conocen mutuamente y se ocupan de las vidas de los otros. Un grupo de tres señoras de edad avanzada, llamadas “Las chismosas”, encarna la voz conservadora de la sociedad, desempeñando una función semejante a la de un coro griego. Ellas proveen los comentarios conservadores necesarios para desarrollar la narrativa y presentar a Rosario como una mujer impura y socialmente inaceptable. La visión del pueblo y el trasfondo bucólico presenta el campo mexicano como immaculado y prístino, un espacio utópico. En los campos abiertos, Rosario se entrega a su novio, un acto que tendrá consecuencias funestas.

La transición de Rosario a la prostitución tiene lugar después de la muerte de su padre. Al intentar defender la honra de su hija, el padre de Rosario cae y muere. Como consecuencia, Rosario es percibida como culpable e impura, lo que la marca como una paria en la comunidad. El cortejo fúnebre, que Rosario acompaña sola, choca con el desfile de Carnaval del pueblo, integrado por figuras enmascaradas y disfrazadas, y una banda de metales tocando la tradicional “Zacatecas”.

Por su propia cuenta, Rosario intenta mantener el respeto al cortejo de su padre, pero es inundada de confeti y serpentinas, la solemnidad del luto queda abrumada por las exclamaciones de celebración de los parranderos. Elissa Rashkin observa que el ambiente carnavalesco se yuxtapone con el cortejo fúnebre para crear una escena mórbida e irracional que en algún sentido satiriza el dolor

de Rosario y sus difíciles circunstancias. Cuando la muchedumbre se da cuenta de que han interrumpido el cortejo de don Antonio, calla y se quita las máscaras en respeto silente, y se escucha una marcha fúnebre como música de fondo. La escena acentúa la soledad de Rosario, particularmente mientras se sienta al lado de la tumba de su padre, lo que establece un contraste con los sonidos alegres y vibrantes del festejo colectivo (Rashkin 2012: 195-198).

La segunda parte de la película está conformada por el cuento de Guy de Maupassant “Le Port”, enfocándose en la nueva vida de Rosario como prostituta en Veracruz. Con su asociación con lo exótico, Veracruz alcanza un estatus mítico en el imaginario mexicano debido a su vida nocturna “tropical” y la presencia de identidades afrocaribeñas (De la Mora 2007: 185). Boytler capta el elemento de la diferencia inherente en el puerto al retratar las naves ancladas y la diversidad de los marineros en los malecones, que son observados por las prostitutas de la ciudad. Este sitio ejemplifica la circulación cosmopolita del comercio, la forma del intercambio comercial en el puerto y la prostitución. En la película, la puerta sirve como punto de anclaje, nexo de comunicación cosmopolita entre marineros de varias naciones, incluyendo Italia, Francia y los Estados Unidos, que hablan varios idiomas y tocan varios tipos de música. El escenario más importante en la película, sin embargo, es el burdel Salón Nicanor, frecuentado por Rosario, quien divierte a la clientela junto con otras prostitutas y ficheras. El espacio del burdel es otra instancia del cosmopolitismo en la narrativa; además, es un espacio para la expresión de la masculinidad y el exotismo. El consumo excesivo de alcohol, el fumar, el coqueteo, los cuerpos ligeros de ropa bailando y las refriegas violentas tienen lugar en este espacio, que funciona como una válvula de escape para las presiones y las expectativas de la masculinidad en la época posrevolucionaria, que exigía que los hombres preservaran la integridad moral y la disciplina. Aquí, Alberto y Rosario se ven por primera vez e intercambian miradas de deseo y seducción, mientras el baile y la interpretación musical se desarrollan a su alrededor.

Después de subir las escaleras para estar a solas, en vez de la consumación del incesto, vemos un montaje de las actividades del bar: una mano alcanzando varias botellas de alcohol; un hombre flexionando sus bíceps; otro arrancando violentamente la blusa de una mujer y exponiendo su pecho, mientras ella lo monta a horcajadas. Fortes señala que la música y los diversos sonidos ambientales crean un *collage* sonoro que denota la diversidad cultural de la muchedumbre que acompaña el montaje visual (Fortes 2008: 10). El Salón Nicanor se convierte en el local central de la acción de *La mujer del puerto*, un “lugar sin límites” donde no pueden penetrar los valores tradicionales del Estado, la familia y la Iglesia.

Música sincronizada

En términos de la música y el sonido, *La mujer del puerto* desplegó la novedad del sonido sincronizado y la música previamente grabada, siguiendo los pasos de su precursora, *Santa*. En *Santa*, la mayoría de las interpretaciones musicales tienen lugar en la ciudad. Se trata de boleros y danzones populares que reflejan la cultura del burdel. *La mujer del puerto* utiliza la música de dos compositores emergentes, en ese entonces, de la industria cinematográfica mexicana. Uno compuso la música de fondo y el otro, la música popular en pantalla. Max Urban, un compositor alemán que emigró a México durante la década de los veinte y se convirtió en uno de los compositores más importantes de la industria, compuso la música de fondo. Apodado “el maestro” por la prensa y la industria, Urban aportó su experiencia extensiva en composición a la industria cinematográfica. Él dirigió conciertos para las estaciones radiofónicas XEW y XEB, también compuso la música para numerosas revistas. Su partitura para la película es una de las primeras en ser completadas para el cine sonoro mexicano. En ella desplegó una orquestación exuberante y toques románticos, que recuerdan la música romántica alemana del siglo XIX.

El tema principal de *La mujer del puerto* es una melodía trágica que cumple una función declamatoria durante los créditos de la película y retorna durante la transición del campo a Veracruz, sirviendo como un punto auditivo clave para anclar el cambio geográfico. Mientras los realizadores querían distanciarse del vernáculo mexicano y adoptar un acercamiento más universal y cosmopolita, la música en pantalla creó un ambiente ecléctico. El compositor Manuel Esperón, que se convirtió en uno de los más conocidos de la industria cinematográfica mexicana, empezó su carrera con *La mujer del puerto*. Para esta película, Esperón compuso y adaptó la música interpretada en pantalla no solo para proveer un punto de anclaje sonoro para las comunidades retratadas en ella, sino también para exhibir un ambiente adecuado para México. En entrevista con personal en la Cineteca Nacional, Esperón, quien tenía experiencia previa tocando en los cines de la Ciudad de México durante la época muda, explicó que utilizó nuevas tecnologías y técnicas necesarias para crear la banda sonora de películas sincronizadas. *La mujer del puerto* era la primera película suya que requirió esta tecnología. El diseñador de sonido José B. Carles declaró:

Este tipo de regrabación consiste en mezclar eléctricamente dos sonidos en un canal único para pasarlo a la película; es decir, se tienen dos *tracks*: uno de música y otro de diálogo, por ejemplo son mezclados en forma eléctrica cruzando dos proyectores del cine a la grabadora; entonces ya sale un negativo combinado... Una cosa interesante que la gente no sabe es que, en los principios del cine, todo lo que se oye de música era tomado ahí durante la filmación; no había *play back*. Ahí estaba

la orquesta; por ejemplo en *La mujer del puerto* está Lina cantando en la ventana y detrás del *set* la orquesta (citado en De la Vega 1992: 64).

Los talentos de Esperón se ejemplifican en la canción “Vendo placer”, una balada ofrece una mirada introspectiva de la vida y mentalidad de la prostituta, en este caso Rosario. Alejándose de los boleros introducidos por Agustín Lara en *Santa*, Esperón compuso baladas, las cuales describe como ligeramente extranjeras, pero “al mismo tiempo muy mexicanas” (Salgado 1986: 1). Compuesta por Esperón junto con Manuel López Méndez, la canción describe las caras anónimas de los marineros que gozan de los servicios de Rosario, quien se vende por placer: “Vendo placer / a los hombres que vienen del mar / y se marchan al amanecer / ¿para qué yo he de amar?”. La soprano rusa Lina Boytler, esposa de Arcady Boytler, interpreta la melancólica canción desde una ventana abierta mientras Rosario, con su vestido negro, vagabundea por la calle, de camino al Salón Nicanor. Empezando a los 48 minutos y 20 segundos, después de una breve escena de transición en el puerto, la interpretación de esta canción sirve como introducción sombría a la nueva vida de Rosario como prostituta. En esta escena, en primer lugar, un borracho se acerca a Rosario y ella lo rechaza con asco. Otro hombre, quien enciende el cigarro de ella con algo de compasión, la enfrenta al comenzar la canción. Durante la misma, imágenes de Rosario se intercalan con primeros planos de los pies de hombres en marcha, y se superponen a la imagen de Rosario posada contra la farola. Es una técnica surrealista y sobria de retratar los numerosos hombres con los cuales ha estado a partir de convertirse en prostituta. La canción es interpretada de forma completa, durando un poco más de dos minutos, y proporciona una mirada introspectiva de las diversas y difíciles experiencias de Rosario, exponiendo su humanidad y sus luchas antes que el público la vea trabajando en la siguiente escena.

Al promover un espacio cosmopolita, el burdel también funciona como un conducto de intercambio transnacional de la música y la interpretación. En este espacio, se toca el danzón, la rumba y el jazz, forjando una asociación sonora importante entre música de danza y un ambiente de sexualidad, el vicio y la inmoralidad, que contrasta claramente con la música de mariachi y ranchera escuchada en las comedias rancheras, género cinematográfico hiper-masculino. La música interpretada en el burdel solidifica las connotaciones sexuales, que se realzan por contraste con la marcha tradicional de “Zacatecas” en el festival del campo y, además, establece a la prostituta como una figura de sexualidad y deseo.

Publicidad, *remakes* y legado

La mujer del puerto recibió atención considerable de la prensa y los medios, tanto antes como después de su filmación. En su monografía sobre Boytler, el realizador Eduardo de la Vega Alfaro recopiló varios artículos de la prensa popular con comentarios de Boytler que enumeran las inspiraciones y preocupaciones del cine mexicano y delineó el lugar de la película en la estética contemporánea. En entrevista con Esteban V. Escalante, de *Revista de Revistas*, Boytler comenta acerca del desarrollo del cine mexicano:

Veo un gran porvenir. Cada película buena que salga, será un gran empuje; y cada película regular también, porque es un paso adelante que nos hace reconocer los defectos en que involuntariamente hemos incurrido (citado en De la Vega 1992: 49).

La mujer del puerto también fue percibida como una película que llevaría la industria cinematográfica mexicana hacia nuevos rumbos. *Mundo Cinematográfico* plantea:

Creemos sinceramente que *La mujer del puerto* será la obra que venga a marcar un adelanto definitivo dentro de nuestra cinematografía. No se trata de un nuevo ensayo, en ella se ha trabajado conociendo el terreno, sobre bases de experiencia sólida, y el resultado no ha podido ser mejor. Puede compararse ventajosamente con cualquier producción extranjera de calidad (citado en De la Vega 1992: 54).

La mujer del puerto, y en particular el desempeño de Andrea Palma, gozó de fama considerable entre el público y los críticos, y se conoce hasta el día de hoy como una de las películas más polémicas y controvertidas de la historia del cine mexicano. Aunque siguió la estructura inaugurada por *Santa*, el tabú social del incesto la distingue de otras producciones de la industria cinematográfica mexicana. De esta forma, la película estableció un nuevo estándar para las representaciones del cosmopolitanismo y la modernidad. La prostituta pronto se convertiría en una de las figuras más duraderas de la industria, conduciendo a más melodramas de mujeres caídas, particularmente durante los años cuarenta. Películas como *Las abandonadas* (1944, Emilio Fernández), *Salón México* (1948, Emilio Fernández), *Aventurera* (1949, Alberto Gout) y *Víctimas del pecado* (1950, Emilio Fernández) entre otras se enfocarán en variaciones de la narrativa de la mujer caída, cambiando su desarrollo de acuerdo con la cultura contemporánea. En las cabareteras de los años cuarenta, la figura de la rumbera desempeñó una función semejante a la de la prostituta, señalando nuevos cambios y papeles sociales disponibles para las mujeres como consecuencia de las transformaciones sociales, económicas y políticas de la nación.

La mujer del puerto se ha convertido en una película imprescindible en el canon cinematográfico de México, muchas veces evocada con una sensación de nostalgia. De acuerdo con Noble, la nostalgia por esta película se expresa en cuatro versiones posteriores: *La mujer del puerto* (1949, Emilio Gómez Muriel), *En carne viva* (1950, Alberto Gout), *La diosa del puerto* (1990, Luis Quintanilla Rico), y *La mujer del puerto* (1991, Arturo Ripstein), todas las cuales elaboran variaciones de la visión cinematográfica original de Boytler (Noble 2008: 42). La interpretación de Ripstein es de lejos la más polémica: reimagina el final trágico como uno feliz, ya que los hermanos siguen con su relación incestuosa, desarrollando nuevas concepciones de la vida familiar.

Conclusión

Aunque no fue el primer melodrama sobre la prostituta producido durante los años treinta, *La mujer del puerto* marca la primera tentativa de la industria cinematográfica mexicana de entrar en una esfera más modernizada y cosmopolita. Dotada de una alta calidad de producción y un realizador extranjero, *La mujer del puerto* incorpora música popular contemporánea y la presencia de la estrella emergente Andrea Palma, estableciendo la identidad nacional mexicana como un espacio conflictivo, particularmente en el contexto del cine. Con la mirada más allá de lo local y lo folclórico, la película retrata una modernidad mexicana que intenta alinearse con las industrias extranjeras. *La mujer del puerto* sirve como modelo no solo del melodrama de la prostituta durante los años treinta, sino también como ejemplo de los efectos de la modernidad en la cultura mexicana durante épocas de transformación cultural, social y político.

Bibliografía

- CINETECA NACIONAL (1976): "Andrea Palma." En: *Cuadernos de la Cineteca Nacional: Testimonios para la historia del cine mexicano. Vol. III*. México: Cineteca Nacional/Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- FORTES, Mara (2008): "Between the Brothel and the Cinema: *La mujer del puerto*, Cosmopolitan Nationalism and the Mexican Chica Moderna". [Ensayo no publicado.]
- HERSHFIELD, Joanna (2008): *Imagining la Chica Moderna: Women, Health, and Visual Culture in Mexico, 1917-1936*. Durham: Duke University Press.
- MADRID, Alejandro L./MOORE, Robin L. (2013): *Danzón: Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- MORA, Sergio de la (2007): *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press.
- NOBLE, Andrea (2005): *Mexican National Cinema*. London/New York: Routledge.

- RASHKIN, Elissa (2012): “Amigas de todos, mujeres de nadie: Las mujeres y el cine en el estado de Veracruz”. En: Rashkin, Elissa/García Meza, Norma Esther (eds.): *Escenarios de la cultura y la comunicación en México. De la memoria al devenir cultural*. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 195-228.
- REYES, Aurelio de los (1987): *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Editorial Trillas.
- SALGADO, Ofelia (1986): “Por fortuna, estamos volviendo a la buena música mexicana: Esperón”. En: *Sol de México, Espectáculos*, n.º 7,622, año XXII (22 de diciembre), pp. 1, 8.
- VEGA, Alfaro de la (1992): *Arcady Boytler: Pioneros del cine sonoro*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas.