

Dolores del Río: la versión femenina del estereotipo del *latin lover* o amante latino

MARÍA PAULA NOVAL*

THIS PAPER ANALYSES THE FEMININE latin lover stereotype in the twenties, embodied by Dolores del Río. The main qualities of the latin lover stereotype were seduction and exoticism. To understand Dolores del Río success it is necessary to analyse some elements of her movies in the time of their production, the relationship between the Mexican market and Hollywood and finally how the sound films changed latin movie actors importance at the time. Stereotypes are related with each other, even though they belong to different genres and do not appear in the same pictures. There is also an analysis of the relation between the latin lover and other stereotypes, specially the African American and the Native American.

Keywords: *cinematic stereotype, latin lover, sensuality, exoticism, race, ethnic group.*

EN ESTE TEXTO SE REVISAS EL SURGIMIENTO de la versión femenina del estereotipo del *latin lover* en los años veinte, encarnado por Dolores del Río, cuyas principales características fueron la sensualidad y el exotismo. Para comprender el éxito de Dolores del Río se analizan algunos elementos de las películas en el contexto histórico de su producción, como la importancia del mercado mexicano para Hollywood y las condiciones que transformaron la influencia de los actores latinos a partir de la llegada del cine sonoro. Los diferentes estereotipos se encuentran estrechamente relacionados entre sí, aunque respondan a diferentes géneros cinematográficos, por lo que también se revisa la relación del *latin lover* con los estereotipos afroamericanos y nativo americanos.

Palabras clave: *estereotipo cinematográfico, latin lover, sensualidad, exotismo, raza, etnia.*

* Profesora investigadora, Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

El presente texto constituye una versión revisada del informe de trabajo académico de investigación de la Licenciatura en Historia titulado *Glamour y fotogenia: reflexiones en torno a la imagen de Dolores del Río* (Noval, 2002), producto del trabajo como asistente de investigación del doctor Aurelio de los Reyes para el CD-ROM *Un mito del cine mexicano: Dolores Del Río* (1997).

“Los estereotipos cinematográficos sobre los latinos [...] han sido, y continúan siendo parte del discurso imperialista americano sobre quién debe regir el continente, «una especie de Doctrina Monroe y Destino Manifiesto Ilustrados»”.

Charles Ramírez Berg¹

Introducción

En este texto se revisará el surgimiento de la versión femenina del estereotipo del *latin lover*, que fue encarnada por Dolores Del Río durante el inicio de su carrera cinematográfica en Hollywood, para lo cual es indispensable hacer referencia a Rodolfo Valentino.

En 2021 se conmemoran los cien años del estreno de *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*), de Rex Ingram, película que lanzó al estrellato al actor italiano Rodolfo Valentino, cuyo nombre era Rodolfo Guglielmi di Valentina d'Antonguolla. Su personaje, Julio Desnoyers, de origen francés y argentino, dio vida al estereotipo del *latin lover*, cuya combinación de sensualidad, erotismo, exotismo, violencia y ternura, lo hacían peligroso en el imaginario social al alejarlo del estereotipo del hombre angloamericano y civilizado, pero no del todo, puesto que su personaje es mestizo.²

Como contraparte femenina del *latin lover*, Dolores del Río también representó a una mujer mestiza en *Ramona* (Edwin Carewe, 1927). Tal vez a partir de la novela homónima se pueda interpretar a este personaje como una genízara, término que se daba a los niños de origen indio de Nuevo México que habían sido educados por una familia católica (Gómez Camacho, 2013: 182).

Para entender la importancia del mestizaje en el estereotipo del *latin lover* hay que tener en cuenta que se trata de un mestizaje exótico, lo que en este contexto quiere decir ajeno a la sociedad estadounidense, ya que

en 1924 el bando que prohibía el matrimonio interracial todavía continuaba vigente en 29 estados de ese país (*Race and Membership*, 2002: 201). Sin embargo, desde antes de la anexión de los territorios del suroeste a los Estados Unidos como resultado de la guerra con México en 1848, las uniones interraciales constituían parte de la vida cotidiana.³

Aquí surge una pregunta, ¿cómo se pasó del éxito de Mary Pickford en el papel de *Ramona* (David Wark Griffith, 1910) al éxito de Dolores del Río al encarnar al mismo personaje en 1927 y al de Loretta Young en 1936? ¿Qué sucedió entre 1910 y 1927 que llevó a un cambio tan notable en el gusto del público? ¿Y entre 1927 y 1936, para que de nuevo se eligiera a una actriz angloamericana para interpretar el mismo papel? ¿Por qué las actrices angloamericanas como Mary Pickford y Lillian Gish cedieron el paso al gusto por actrices de ojos negros, cabello negro y un tono de piel moreno claro en el que Dolores del Río tuvo un papel destacado? Al respecto, Dolores del Río declaró que a su llegada a Hollywood en 1925:

“Era yo una flor extraña, algo así como una flor recién descubierta en medio de las otras stars [...], y justamente mi éxito estribaba en esa diferencia, en ser exótica, nunca vista. Había una falta de aprecio por el tipo moreno. Todas las grandes bellezas eran rubias y de ojos azules. Todas parecían salir de los cuentos de hadas. Creo que Rodolfo Valentino y yo pusimos de moda en el mundo el tipo latino.

[...] muchas mujeres empezaron a asolearse excesivamente, muchas a sentirse rubias desabridas o deslavadas, vino el auge de lo moreno, muchas también se pusieron Dolores y hasta Lolita”. (Entrevista a Dolores del Río, Poniatowska, 1990: 28)

Los estereotipos no aparecen de manera espontánea ni aislada, su creación y significado se encuentran relacionados con los procesos históricos, económicos, políticos y sociales en los que surgen, y en los que se van desarrollando. Además, los diferentes estereotipos se encuentran

¹ Todas las citas de los textos en inglés son traducción de la autora.

² Este trabajo parte de la idea de que las razas humanas no existen en el ámbito biológico, son categorías sociales construidas históricamente a partir de la colonización europea. En este sentido sigo a Charles Ramírez Berg, quien para no validar el esquema racista al hablar de los blancos, prefiere utilizar el término anglo (Ramírez Berg, 2002: 231). Sin embargo, hace falta un enorme trabajo teórico para redefinir el concepto de mestizaje, que lógicamente deriva de la clasificación de los seres humanos en categorías raciales.

³ Cabe señalar que este bando fue derogado en 1967 en los 16 estados en los que aún seguía vigente (*Race and Membership*, 2002: 187-188) como resultado de la lucha del Movimiento por los Derechos Civiles encabezada por el Dr. Martin Luther King, Jr., apenas un año antes de su asesinato. Por supuesto, jurídicamente el mestizaje producto de la violencia de los amos hacia sus esclavas para incrementar el capital humano no era reconocido, pues sus hijos seguían siendo considerados como negros y su estatus continuaba siendo el de esclavos.

estrechamente relacionados entre sí, aunque respondan a diferentes géneros cinematográficos y por lo tanto no aparezcan en una misma película. En este caso revisaremos la relación del *latin lover* con los estereotipos afroamericanos y nativo americanos en el contexto de dos películas emblemáticas de David Wark Griffith, *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1914) y *Ramona* (*Ramona. A Story of the White Man's Injustice to the Indian*, 1910).

El *latin lover* constituyó un mediador cultural que permitió experimentar el exotismo del Otro, su *sex appeal* (atractivo sexual) y sensualidad por medio del baile y la música de tango, desde una perspectiva menos peligrosa que la representada por la otredad de los afroamericanos, ya que en los Estados Unidos el opuesto al hombre civilizado desde la colonización ha sido el hombre de origen africano. En los años veinte, la gran migración de la población afroamericana del sur al norte estaba impulsando el movimiento cultural conocido como el Renacimiento de Harlem (en Nueva York), a partir del cual se configuró un imaginario en el que:

“El cuerpo negro representaba el deseo ilícito, sin restricciones, y la sexualidad negra se encontraba asociada con el caos satánico y la bestialidad. Al mismo tiempo, la cultura negra representaba la libertad de la rutina, de lo predecible y rígido [...] Esto es, Harlem y la cultura negra del jazz se convirtieron en el equivalente cultural de la libido americana”. (Martin, 1995: 318)⁴

La imagen del *latin lover* continúa vigente en la actualidad y es importante estudiar sus orígenes, su trayectoria a lo largo de estos cien años y su relación con otros estereotipos porque, como señala Charles Ramírez Berg, “más allá de su existencia como construcciones mentales o imágenes cinematográficas, los estereotipos forman parte de una conversación social que revela las actitudes de la cultura dominante sobre los Otros” (2002: 170-172).

I. Proceso de creación de los estereotipos sociales y cinematográficos

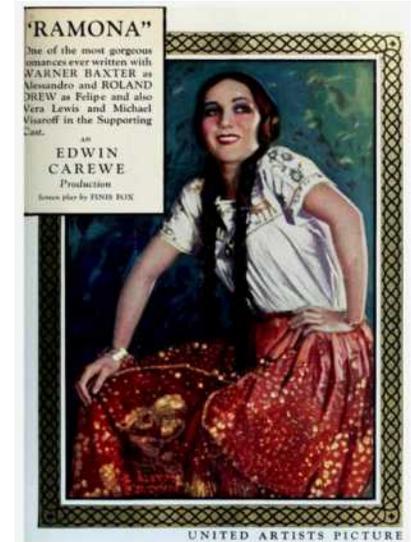
Tal vez no sea casual que Walter Lippman haya definido el mecanismo psicológico de creación de estereotipos en 1922, década del surgimiento de Hollywood y de la creación del *star system*. Para Lippman, los estereotipos forman parte de un proceso de “creación de categorías basadas en el reconocimiento de diferencias generales que permiten a la mente humana el manejo

y agrupación de datos que sería imposible procesar atendiendo a los detalles”, sin que estas diferencias impliquen intrínsecamente categorías de valor (citado en Ramírez Berg, 2002: 307-309).⁵

Las categorías de valor aparecen cuando un grupo humano crea estereotipos sobre sí mismo y sobre los otros desde un punto de vista etnocéntrico, es decir, desde la perspectiva de que el grupo dominante constituye el centro, aunque en este caso los angloamericanos se piensen fuera o más allá de la etnicidad.

En la sociedad estadounidense, el estereotipo más importante del grupo dominante es encarnado por el héroe de Hollywood, cuyas características físicas consisten en ser atractivo, fuerte y de mediana edad; el héroe de Hollywood es angloamericano, heterosexual y pertenece a la clase media alta; debe encontrarse dentro del esquema religioso protestante; sus cualidades personales responden a una moral inquebrantable, además es inteligente y muy capaz en la resolución de problemas prácticos; es un líder, pero no un intelectual (Ramírez Berg, 2002: 1264-1265).⁶

El grupo dominante clasifica los estereotipos sobre los otros con referencia a su sistema de valores, comparación en la que los últimos siempre resultan incompletos e imperfectos. Esta primera parte del proceso de creación de estereotipos determina una serie de diferencias generales en cuanto a lo que los otros comen, a su religión, al color de la piel, al lenguaje, a la nacionalidad, etcétera.



⁴ Los términos negro o blanco con referencia a las personas, sólo son utilizados cuando las palabras *black* o *white* se encuentran en el texto original en inglés o en un contexto histórico ineludible. Por mi parte utilizo los términos angloamericano o afroamericano para referirme a estos grupos.

⁵ Este apartado del proceso de creación de estereotipos está basado en Ramírez Berg, 2002.

⁶ Los héroes de acción afroamericanos como Denzel Washington y Will Smith, o los líderes políticos como Barack Obama, ideológicamente mantienen los valores del grupo dominante al haber interiorizado “el *ethos* puritano capitalista” de la modernidad, proceso al que Bolívar Echeverría denomina de “la blanquitud” (2010: 59-61).



Cuando a estas diferencias se agrega el prejuicio, los estereotipos se convierten en imágenes mentales que propician la discriminación, ya que los otros no son tan buenos, tan limpios, correctos, inteligentes, confiables, respetuosos, decentes, trabajadores, honorables y religiosos; en pocas palabras, tan civilizados como Nosotros.

Los estereotipos constituyen creaciones imaginarias cuya repetición en el discurso social y simbólico los convierte en creencias que, al ser consideradas como verdades evidentes, determinan acciones, conductas y prácticas como el linchamiento, los crímenes de odio y la violencia en general (Ramírez Berg, 2002: 432).

Desde la película emblemática de Griffith sobre el mito del surgimiento de los Estados Unidos, *El nacimiento de una nación*, el estereotipo del héroe es un hombre angloamericano que encarna los valores de superioridad que el grupo dominante se asigna a sí mismo y que se abrevian en las siglas WASP (*White-Anglo-Saxon-Protestant; blanco-angloamericano-protestante*). La película presenta a estos héroes como los fundadores del *Ku Klux Klan*, quienes restablecen el orden social y acaban con la barbarie de los antiguos esclavos.

Mientras que las imágenes del *Ku Klux Klan* cobran fuerza en escenas apoteósicas en las que sus miembros salvan a un aterrado grupo de familias angloamericanas amenazado por los afroamericanos, el estereotipo negativo de estos últimos llega a su clímax cuando la joven y virginal hija de una familia sureña, Flora Cameron (Mae Marsh), prefiere lanzarse al acantilado antes que ser mancillada por Gus (Walter Long), su perseguidor. Este personaje representado por un actor angloamericano en *blackface* o rostro pintado de negro, “a renegade negro” (“un negro renegado”), como aparece en los créditos, es un exesclavo convertido en capitán del Ejército de la Unión, el cual encarna todos los valores negativos depositados en él por el grupo dominante. A esto se suma el intertítulo que lo describe como

“el renegado, producto de las viciosas doctrinas difundidas por los oportunistas”, referencia a los esclavos recién liberados que durante el periodo de la Reconstrucción (1865-1877) estaban muy activos en la política y en la lucha por hacer realidad sus nuevos derechos como ciudadanos.⁷

Esta película difundió a gran escala nuevos estereotipos sobre los hombres afroamericanos que no existían antes de la guerra civil, pues dentro del esquema anterior los esclavos estaban bajo el control de los amos angloamericanos y no representaban un peligro social o político. Los estereotipos también surgen del miedo y de la ignorancia respecto a los Otros, como ilustra *El nacimiento de una nación*.

En esta película aparecen dos estereotipos femeninos afroamericanos: “Mammy, la sirvienta fiel” (Jennie Lee) y “Lydia, ama de llaves mulata de la familia Stoneman” (Mary Alden), ambas representadas por actrices angloamericanas en *black face*.⁸ El estereotipo de la *mammy* (esclava de edad madura que trabaja en la casa del amo atendiendo a su familia y a sus hijos) no sólo carece de atractivo sexual, también carece de otros elementos asociados con la femineidad, pues representa a una mujer de carácter fuerte que utiliza lenguaje inapropiado, dice lo que piensa y posee gran fortaleza para el trabajo físico.⁹ Como señala bell hooks, desde los tiempos de la esclavitud “la gente blanca estableció una jerarquía social basada en la raza y en el sexo [...] que clasificó a las mujeres negras hasta el final” (2015: 52).

Sin duda la creación de estereotipos afroamericanos femeninos desposeídos de elementos relacionados con el ideal de belleza y cuya representación

⁸ El estereotipo es *the tragic mulatto* (“El Mulato” o “La Mulata” trágica). Además de la *mammy*, los otros dos estereotipos tradicionales son *Aunt Jemima* y *Sapphire*. La imagen de *Aunt Jemima* (“La tía Jemima”) fue retirada este año de la marca de harina para *hot cakes* debido a las protestas iniciadas por el movimiento *Black Life Matters* (Las vidas negras importan); en México la marca es *Hot Cakes* “La Negrita”. El estereotipo de *Sapphire* fue popularizado por Ernestine Wade en la serie para televisión *The Amos 'n Andy Show* (creada por Charles J. Correll y Freeman F. Gosden, 1951-1955). En *Sapphire* la animosidad verbal y las expresiones románticas resultan cómicas.

⁹ La representación más famosa de la *mammy* sigue siendo la de Hattie McDaniel en *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939). Aquí cabe preguntarse por qué si durante la esclavitud el cuerpo de las mujeres afroamericanas fue constantemente deseado y violentado por los dueños de las plantaciones sureñas, después de su abolición éste se construyó culturalmente como un objeto totalmente desexualizado. Tal vez en parte esto se deba a que en el norte de los Estados Unidos la población no se encontraba tan familiarizada con los afroamericanos como en el sur.

⁷ Aunque desde 1954 las llamadas leyes Jim Crow que establecieron la segregación racial empezaron a ser eliminadas de los códigos, la Ley de Derecho al Voto se aprobó hasta 1965, cien años después de la abolición de la esclavitud, constituyendo uno de los logros más importantes del Movimiento por los Derechos Civiles.

corporal era lo opuesto al *sex appeal*, influyó de manera importante en la sensualidad que Hollywood inscribió en el cuerpo de las estrellas latinas desde los años veinte.

En medio de estos estereotipos que se encuentran en los extremos de la valoración social, existen otros, por ejemplo sobre las mujeres que encarnan los valores sociales positivos de la maternidad, la familia y las buenas costumbres; o las que encarnan los contrarios, como las mujeres infieles y las prostitutas; los estereotipos sobre los diferentes grupos sociales (grandes, obreros, militares), nacionales (irlandeses, italianos, rusos) o étnicos (nativo americanos, indios mexicanos, *latin lovers*), etcétera.¹⁰ También las minorías crean sus propios estereotipos, pero no son los que se difunden masivamente. Además, como explica Frantz Fanon, en cierta medida los estereotipos negativos son asimilados por el grupo al que buscan representar.

Todo pueblo colonizado, es decir, todo pueblo en cuyo seno ha nacido un complejo de inferioridad debido al entierro de la originalidad cultural local, se posiciona frente al lenguaje de la nación civilizadora, es decir, de la cultura metropolitana. El colonizado habrá escapado de su sabana en la medida en que haya hecho suyos los valores culturales de la metrópoli. Será más blanco en la medida en que haya rechazado su negrura, su sabana. (2009: 50)

En este mismo sentido, para Ramírez Berg los estereotipos pueden considerarse ideológicamente como vestigios del poder colonial (2002: 450-454).

II. Dolores del Río: vida social, baile y la creación de un estereotipo

Dolores Asúnsolo López-Negrete, cuyo nombre artístico sería Dolores del Río, nació el 3 de agosto de 1904 en la ciudad de Durango, en el seno de una

¹⁰ Los WASP establecen una línea divisoria con el resto de la humanidad a la que llaman *the color line* (la línea del color), pues consideran la piel blanca de su cuerpo como una superficie sin ninguna marca, mientras que los seres humanos con un tono de piel diferente al suyo se encuentran marcados por esta diferencia que los constituye como grupos raciales o minorías étnicas (Raengo, 2016: 40). Sin embargo, si nos atenemos a la definición de la Real Academia de la Lengua Española del concepto de etnia como una “comunidad humana definida por afinidades raciales, lingüísticas, culturales”, dentro de su propia concepción los WASP no pertenecerían a la humanidad, pues no se consideran a sí mismos como un grupo étnico (disponible en: <https://dle.rae.es/etnia?m=form>).

familia acomodada. Su madre, Antonia López-Negrete López-Negrete, pertenecía a una familia de hacendados, mientras que su padre, Jesús Asúnsolo Jacques, llegó a ser presidente del banco de Durango (Reyes, 1996: 17). El hecho de que la familia de Dolores perteneciera a la élite porfiriana resulta importante porque su origen social jugó un papel destacado en la construcción de su *star persona* (personalidad como estrella), primero en Hollywood y después en México.¹¹

Como fue frecuente durante la Revolución, la familia Asúnsolo López-Negrete tuvo que huir de Durango en 1910 debido a que “Francisco Villa había jurado matar al violador de su hermana Martina, hecho que tuvo lugar en una de las haciendas de la familia López-Negrete” (Reyes, 1996: 19). Dolores y su madre partieron hacia la Ciudad de México, mientras que su padre tomó rumbo a los Estados Unidos.

Ya en la Ciudad de México, Dolores ingresó al Colegio Francés bajo la supervisión de las madres josefinas. Desde pequeña estudió baile, actividad propia de las jóvenes de buena sociedad de la época. A los 15 años “poseía un repertorio español variado” que después sustituyó por el baile expresivo, el cual resultaba menos adecuado para las fiestas de sociedad (Reyes, 1996: 20). Posteriormente participó en galas y actividades de beneficencia, principalmente como bailarina. En una de esas beneficencias conoció a su futuro esposo, Jaime Martínez del Río, de quien tomó su nombre artístico. También en una de esas fiestas conoció a su descubridor, el productor, director y distribuidor independiente, Edwin Carewe. Sobre dicho encuentro, Dolores relata que el anfitrión, Adolfo Best Maugard, había invitado a la joven pareja Martínez del Río

Porque iba a estar un productor de Hollywood [...] Yo no hablaba ni una palabra de inglés. Me pidieron que bailara y así lo hice. Al día siguiente vinieron a mi casa a tomar té [...] y otra vez me pusieron a bailar. ¡Jaime tocaba el piano! [...] Bailé Falla, Albéniz y, sobre todo, «interpretativo» y entonces Carewe me dijo que yo era el Rodolfo Valentino femenino [...] ¡fíjate qué ocurrencia! Y no sé cuántas cosas más. Adolfo Best Maugard tradujo todos sus comentarios y a mí sólo me dio risa. Insistió Carewe: «Si alguna vez quiere ir a Hollywood yo la convertiré en una gran estrella». (Entrevista a Dolores del Río, Poniatowska, 1990: 7)

¹¹ Recuérdese que México adoptó el sistema de producción industrial de Hollywood basado en el *star system*.



El talento de Rodolfo Valentino y de Dolores del Río para el baile contribuyó de manera importante a la creación del estereotipo del *latin lover* y a su éxito en la pantalla. Dolores del Río tiene una importante escena de baile en *Los amores de Carmen* (*The Loves of Carmen*, Raoul Walsh, 1927). Su cabello, con raya en medio y colita de caballo se encuentra recogido hacia atrás con peinetas blancas o plateadas que resaltan sobre su color negro. Lleva una ligera falda de color claro con olanes a la rodilla, la blusa blanca contrasta con los bordados brillantes y las pulseras con cuentas.

En un plano medio por dos, la cámara encuadra a Carmen de la cintura a la cabeza, parada frente a un anaqueil con botellas, vasos y trastes de cocina mientras se toma una copa hasta el fondo y pide al guitarrista, sentado de espaldas a ella, que toque una sevillana. Cuando el guitarrista inicia la tonada Carmen comienza a bailar, pero dos veces lo interrumpe haciendo una mueca, y moviendo los brazos y la cadera le pide que toque algo más rápido. En la tercera tonada hay un corte a un plano general en que la vemos brincar de cuerpo entero a una mesa donde continúa bailando frente a un borracho que está comiendo. La secuencia alterna varios planos medios con planos generales en que mueve la cadera y las piernas con la falda levantada arriba de las rodillas; la cadera y los brazos, o la vemos de cuerpo entero.¹² Resulta interesante que, de acuerdo con David Ramón, Raoul Walsh –que había dirigido a Theda Bara en el mismo papel en 1915– creyera “haber hallado a la verdadera Carmen en Dolores del Río, una auténtica mujer latina” (1997: 32).

En *Ramona* también hay una secuencia de baile español que inicia cuando Felipe (Roland Drew) le pide que baile mientras él toca la guitarra y canta. Felipe es hijo de la señora Moreno (Vera Lewis), quien se hizo cargo de la educación de Ramona desde su niñez. La joven lleva un vestido blanco y dos largas trenzas negras que le llegan a la cintura. La escena alterna varios planos generales con planos medios en que la vemos bailar de cuerpo entero o de la cintura hacia arriba frente a la fuente y los portales de la hacienda, al aire libre, mientras en los planos del contracampo vemos a los trabajadores de la hacienda que se van integrando al cuadro para hacer un círculo y llevar el ritmo con las palmas. El baile se ve interrumpido por la severa viuda Moreno, vestida de luto, quien lleva la hacienda.¹³

En *La danzarina roja de Moscú* o *La bailarina de la ópera* (*The Red Dance*, Raoul Walsh, 1928) hay algunos trucajes interesantes. Vemos en primer plano la portada de una revista sostenida por dos dedos índices que pertenecen a un general, con una fotografía de Tasia de cuerpo entero en la portada; la imagen se anima mientras la bailarina se inclina hacia adelante para levantarse la falda y dejar al descubierto las piernas, lleva medias y ligero. Posteriormente en el Teatro de Moscú vemos un plano general en contrapicada desde un

¹² Fragmento de la escena de baile: “The Loves of Carmen 1927 – Dolores Del Río, Don Alvarado, Victor McLaglen (Raoul Walsh) DVD, MP4”, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=EXbS_x795kl (consulta: 20/11/2021).

¹³ Película completa: “Ramona (1928), Dolores Del Río, Warner Baxter (Also Russian Sub)”, vista el 25 de noviembre de 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=S-hls8TPPxE>

palco y a Tasia bailando al frente de un coro de bailarinas. Hay cortes a un plano medio en que vemos imágenes de las bailarinas y de Tasia distorsionadas como en un espejo; en la secuencia se alternan tomas en primer plano medio de Tasia, donde la cámara hace *Tilt Down* y *Tilt Up* para encuadrar su cadera y las piernas, o el pecho y el rostro en picada o en contrapicada. En un corte a un plano general vemos a la bailarina de cuerpo entero, a éste sigue un plano medio en contrapicada que deja ver la cintura y las piernas mientras gira, para volver a un plano general en que el baile termina cuando Tasia se sienta al frente del coro mientras se cierran las cortinas.¹⁴

El baile funcionó como un elemento mediador, ya que como quedó señalado en la introducción, en los años veinte los clubes de jazz se habían apoderado del imaginario estadounidense, lo cual implicaba un desafío a la integridad moral de las buenas conciencias que se sentían a un tiempo atraídas y repelidas hacia la cultura afroamericana. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en un manual de baile.

Los principios para el baile «correcto» prescritos por Irene y Vernon Castle [quienes] instruían a los estudiantes sobre cómo bailar «blanco», en otras palabras, cómo evitar la sensualidad primitiva de los bailes «negros» como el ragtime, que amenazaban con infectar el cuerpo blanco con deseo. (Defalco, 2005: 33)

III. México y Hollywood

Otros actores también encarnaron el estereotipo del *latin lover*, entre ellos Antonio Moreno (de origen español) y Ramón Novarro (Ramón Gil Sarniego de acuerdo con su acta de nacimiento). No parece una casualidad que Ramón Novarro haya nacido en Durango y fuera primo de Dolores del Río. Su familia huyó a Los Ángeles a consecuencia de la Revolución y él se vio atraído por Hollywood, al igual que otras mexicanas que en ese tiempo buscaron fortuna en la meca del cine, como Mona Rico, Raquel Torres, Lupe Vélez (cuyo nombre era María Guadalupe Villalobos Vélez) y Guadalupe Natalia Tovar. Además, Hollywood también se sentía atraído hacia los mexicanos por diversas razones.

¹⁴ Fragmento: “Dolores del Río - The red dance 1928”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ywq6H6HeTBE> (consulta: 20/11/2021).

A principios de los años veinte, México se convirtió de pronto en el mercado más importante del mundo para la producción estadounidense, ya que, con la pacificación del país después de la rendición de Villa en 1920, se restablecieron las comunicaciones, particularmente en el norte. (Reyes, 1996: 50)

El gobierno del general Álvaro Obregón (1920-1924) estaba al tanto de la importancia del mercado mexicano para Hollywood y estableció una política de censura hacia la imagen negativa de los mexicanos difundida por el cine estadounidense. Esta política afectó la exhibición de películas producidas por compañías como Paramount y Fox. En este contexto, la visita de Edwin Carewe a México en 1925 tenía como uno de sus propósitos “explorar la posibilidad de filmar películas con tema mexicano, con el ánimo de recuperar rápidamente la inversión” sin tener que exponerse a la censura, que ya había afectado a dos de sus producciones (Reyes, 1996: 28).

Muchos directores y productores estaban interesados en buscar actrices mexicanas que pudieran atraer al público de este país, el cual alejado del cine europeo y de la preferencia por las divas italianas debido a la primera guerra mundial, exigía una imagen digna de sus compatriotas en el cine estadounidense (Reyes, 1997: 5-6). Por eso otro de los propósitos de Carewe era encontrar a una actriz mexicana que pudiera convertirse en la contraparte femenina del *latin lover*. Este interés fue permanente hasta el inicio del cine sonoro, como lo atestigua la llegada de Lupita Tovar (Guadalupe Natalia Tovar) a Hollywood en 1928, descubierta por Robert J. Flaherty al ganar el primer lugar en un concurso organizado por la Fox Film Corporation en la Ciudad de México, en el que Delia Magaña ganó el segundo lugar (Kohner, 2011: 20-35).

IV. Rodolfo Valentino y la construcción del estereotipo masculino del *latin lover*

Tal vez nada ejemplifique con tanta claridad el impacto de la cultura afroamericana en el alejamiento del público estadounidense del gusto por lo cotidiano y familiar, y su acercamiento a lo exótico como la película *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933). Hollywood tuvo que imaginar al monstruo *Kong* para simbolizar la angustia social frente al “mito racista de la exagerada potencia sexual del hombre negro, la noción complementaria de su insaciable deseo por las mujeres blancas” y el miedo al mestizaje (Rony, 1996: 177); es decir, afirmar la imposibilidad de que un afroamericano tuviera como pareja a una mujer

angloamericana, tanto en la pantalla como fuera de ella.¹⁵ Para entender lo anterior hay que tener en cuenta que *Kong* simbolizó al hombre afroamericano como un gran pene amenazante, idea que todavía hoy continúa vigente en la cultura popular estadounidense.¹⁶

King Kong también ha sido interpretada como “alegoría de lo inconsciente y como espectáculo de los tabúes raciales reprimidos” (Rony, 1996: 2966-2968). Es decir, desde el punto de vista de lo ominoso, de “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo”, a aquello reprimido que se vuelve terrorífico cuando retorna a la conciencia (Freud, 2007: 220).

Debido a que el hombre afroamericano era un tabú sexual para la sociedad angloamericana, Hollywood encontró un objeto más adecuado para la proyección de fantasías sexuales y deseos en el estereotipo del *latin lover*, cuyo *sex appeal* y capacidad de seducción demandaba una nueva expresividad del cuerpo y del rostro. Rodolfo Valentino impuso un estilo actoral que implicaba poner los ojos en blanco como señal de éxtasis durante apasionadas declaraciones de amor, dilatar las fosas nasales en señal de deseo o enojo y “una mirada seductora que hacía a sus coestrellas (y a muchas de sus fans) retroceder con una mezcla de horror y de excitación sexual” (Soares, 2010: 927). El estereotipo del *latin lover* fue personificado en héroes románticos y exóticos, “árabes, cosacos, franceses, españoles, argentinos y habitantes de las islas del Pacífico, encarnados –en palabras de un contemporáneo– por la «brigada de los ojos negros»” (Soares, 2010: 917-919).

Aunque Rodolfo Valentino fue el *latin lover* por excelencia hasta su muerte prematura en 1926, otros actores de origen español o mexicano interpretaron el estereotipo con bastante éxito. Ramón Novarro fue promocionado como el rival de Rodolfo Valentino, mientras que un actor judío de origen austriaco llamado Jacob Krantz se cambió el nombre a Ricardo Cortez “para capitalizar su apariencia estilo Valentino” (Caudle, 2002: 75) y John Gilbert, héroe romántico angloamericano, adoptó su estilo de actuación.

¹⁵ Cabe señalar que en el plano imaginario, los afroamericanos constituyeron una mayor amenaza para la masculinidad de los angloamericanos que para las mujeres pertenecientes a este grupo étnico.

¹⁶ Lo anterior puede apreciarse en un capítulo de la serie *Friends* en el que Chandler (Matthew Perry) dice: “Oh, please! I’m not aloud to make a joke in the monkey-as-penis genre?” (“¡Por favor! ¿No puedo hacer un chiste del mono como pene?”) (*Friends*, temporada 2, episodio 12, 1996. Creada por David Crane y Martha Kauffman).

Las historias que envolvían al *latin lover*, románticas pero transgresivas, no podían estar ambientadas en un país en el que las relaciones amorosas entre seres humanos de origen étnico distinto se encontraban legalmente prohibidas, por eso Hollywood también se dio a la tarea de crear un ambiente apropiado –igual de exótico que la isla de *Kong*, pero menos primitivo–, “un este imaginario arquetípicamente representado como misterioso y sensual” del que participaron algunas películas de Rodolfo Valentino como *El Sheik* (*The Sheik*, George Melford, 1921), *El rajá de Dharmagar* (*The Young Rajah*, Phil Rosen, 1922) y *El Hijo del Sheik* (*The Son of the Sheik*, George Fitzmaurice, 1926) (Studlar, 1997: 99). Cabe señalar que las dos películas que lanzaron al estrellato a Ramón Novarro como rival de Valentino fueron *Scaramouche* (1923) y *El árabe* (*The Arab*, 1924), ambas dirigidas por Rex Ingram. Mientras que la primera es una historia de aventuras que transcurre en vísperas de la Revolución Francesa, la segunda también está ambientada en el enigmático mundo oriental.

V. Dolores del Río: la versión femenina del estereotipo del *latin lover*

Dolores y su esposo Jaime partieron rumbo a Hollywood el 26 de agosto de 1925, la futura luminaria de la pantalla contaba con 21 años. A su llegada Dolores declaró que quería dar proyección a la “mujer mexicana de alta sociedad”, culta y civilizada (citada en Reyes, 1996: 33).¹⁷

Si bien en sus primeras películas representó a damas de sociedad, en ninguna interpretó a una mujer mexicana. Su primer *bit* o pequeña aparición fue como la condesa española Carlotta de Silva en *Joanna o La muñequita millonaria* (*Joanna*, Edwin Carewe, 1925), “una nebulosa vampiresa de origen entre español y brasileño” (Ramón, 1997: 24). También representó a una elegante mujer inglesa llamada Evelyn Iffield en *La vida alegre* (*High Steppers*, Edwin Carewe, 1926) y a la estrella de Hollywood, Rita Renault, en *¡Qué escándalo!* o *La ciudad murmura* (*The Whole Town’s Talking*, Edward Laemmle, 1926). Sobre su personaje de Jeanne Lamont en *Una para todos* o *Comaradas ante todo* (*Pals First*, Edwin Carewe, 1926), Linda B. Hall dice que su participación no fue muy afortunada, pero no explica porqué (2013: 52).

¹⁷ *El Universal*, lunes 5 de octubre de 1925, 2a sec., p. 6.

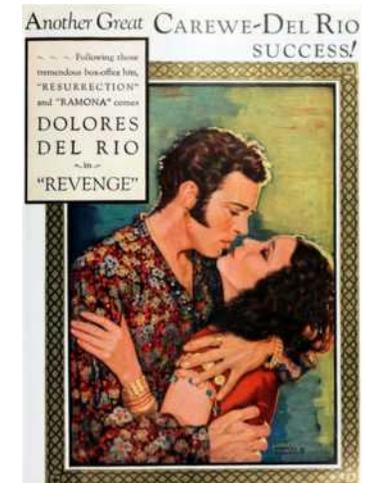
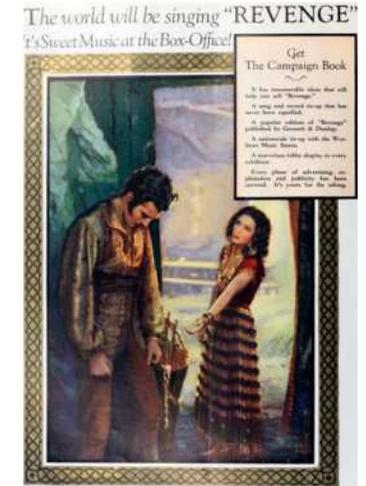
Estos personajes, cultos y civilizados, aunque manifestaban cierta sensualidad, no eran un vehículo adecuado para que una actriz de origen mexicano pudiera destacar en Hollywood. En 1926 la Western Association of Motion Picture Advertisers (WAMPAS. Asociación Oeste de Publicistas de las Películas en Movimiento) seleccionó a Dolores del Río como una de las 13 *Baby Stars* (“pequeñas estrellas”) del año, esto significaba atención y publicidad para jóvenes actrices con posibilidades de convertirse en estrellas. Entre las seleccionadas de ese año también estuvieron Joan Crawford, Mary Astor, Janet Gaynor y Fay Wray. En las fotografías publicitarias de las WAMPAS, todas las actrices están vestidas a la moda de los años veinte, llevan sombrero que no destaca el rostro y la luz homogeneiza su apariencia (Caudle, 2002: 94-95).

Para que Dolores del Río se convirtiera en estrella cinematográfica su imagen tenía que ser diferente, exótica. Para ello, desde sus primeras pruebas filmicas Carewe decidió “enfatar el exotismo de sus rasgos [...] subrayar la [...] estructura ósea de su rostro, resaltar los pómulos” por medio de la fotografía, el maquillaje y el vestuario (Ramón, 1993: 49). Sin embargo, en sus primeros papeles quedó claro que destacar sus rasgos en un entorno civilizado no era suficiente. Para convertir a Dolores en el *latin lover* femenino había que colocar a sus personajes en ambientes más exóticos, como el español, el ruso, la selva del Amazonas o los lejanos territorios de Alaska y del oeste.

En su quinta película, *El precio de la gloria* (*What Price Glory?*, Raoul Walsh, 1926), Dolores del Río interpretó a Charmaine, la coqueta hija de un posadero francés que se debate entre el amor de dos soldados estadounidenses durante la Primera Guerra Mundial. Esta película tiene una escena muy atrevida para la época que la presenta agachada, de espaldas a la cámara, rodando hacia atrás un barril de vino mientras uno de los soldados la mira voluptuosamente desde el contracampano. En otra secuencia, Charmaine se encuentra sentada sobre la barra del bar y mientras el soldado se le acerca, ella trata de detenerlo colocando su pie sobre el pecho de él. Al extender la pierna el soldado comienza a subirle la media hasta que ella le da un manotazo. Cuando el soldado se aleja, Charmaine camina contoneándose, de espaldas a la cámara, para colocarse de perfil en el centro del cuadro, aventar su cigarro al aire y darle un taconazo “en el más puro estilo de una mujer vulgar” (Reyes, 1996: 42). Dice Aurelio de los Reyes: “este papel significó un cambio radical respecto a su propósito de difundir una imagen positiva de las mexicanas; una afirmación frente a los prejuicios de las «familias de abolengo» mexicanas y un desafío a sus críticas”, que habían sido muy duras cuando Dolores decidió romper con el esquema de vida tradicional para ir a Hollywood (1996: 40).

También interpretó papeles de arrolladora gitana en *The Loves of Carmen* y *Venganza* (*Revenge*, Edwin Carewe, 1928). Sobre la relación del exotismo con la sensualidad, podemos citar al crítico del *New York Times*, para quien “la caracterización de Miss Del Río hace parecer a todas las Cármenes del pasado relativamente conservadoras” (citado en Ramón, 1997: 32). En efecto, en una secuencia de esta película en que Carmen se pelea y se jalonea de los cabellos con otra mujer dentro del baño de la fábrica de cigarros, aparece en el marco de la puerta con el cabello largo, ondulado hacia las puntas, suelto, despeinado, la blusa blanca caída por debajo de los hombros y la espalda descubierta. Su presencia desaliñada tiene un poder de seducción más fiero y salvaje que en la escena del baile; al salir del baño lleva el cabello sobre la cara y con un brusco gesto de la cabeza se lo echa hacia atrás. Al ver a José (Don Alvarado), que la llega a detener, camina frente al espejo para acicalarse y mientras la arrestan ella se recarga sobre él y le coquetea como un “*black gypsy devil*”, “un negro demonio gitano”, según la describe la capataz de la fábrica. Cuando comparece ante el juez, en un plano medio, con la falda levantada arriba de la rodilla para mostrar sus heridas, la pierna de Carmen queda extendida sobre el escritorio frente al juez. Después, en un plano medio por dos, estira los brazos coquetamente para enseñar sus moretones. Ya en la celda, también se levanta la falda hasta los muslos para enseñar al soldado las rodillas lastimadas. Además, “para dar una idea de la pasión española y de los colores de la sangre y de la muerte, la película sería teñida en lavanda, lo cual constituía una innovación técnica” que acentuaría el exotismo del ambiente (Ramón, 1997: 32).

Durante su incursión en el cine mudo, Dolores tuvo otros papeles exóticos como campesina rusa en *Resurrección* (*Resurrection*, Edwin Carewe, 1926) y *La danzarina*



roja de Moscú o *La bailarina de la ópera*. Fue nieta de un buscador de oro ju-
dió en Alaska en *La ceguera del oro* o *La senda del '98* (*The Trial of '98*, Cla-
rence Brown, 1927). Pasó de mujer mestiza en Estados Unidos enamorada de
un indio nativo americano en *Ramona* –uno de sus grandes éxitos–, a mujer
mestiza en la selva amazónica en *La virgen del Amazonas* (*The Gateway of
the Moon*, John Griffith Wray, 1928). Volvió a un papel de dama de sociedad
en la Riviera francesa en *Dignidad* (*No Other Woman*, Lou Tellegen, 1927) y
cerró esta etapa como mujer acadiana expulsada por los británicos en busca
de su amor perdido en *Evangelina* (*Evangelina*, Edwin Carewe, 1929).

Evangelina, última película que dirigió Carewe, “refleja con claridad el
punto de vista [...] sobre su relación con Dolores: el encuentro, la separa-
ción, la búsqueda y la pérdida de la amada; es un tributo al amor que sen-
tía por ella” y que nunca fue correspondido.¹⁸ De acuerdo con Aurelio de
los Reyes, “quizá *Venganza* y *Evangelina* son las mejores películas de este
peculiar matrimonio cinematográfico, que comunican el amor de Carewe
por su musa por medio de la fotografía, con intención pictórica. Los efectos
luminosos recuerdan el impresionismo e imprimen a la película un aire nos-
tálgico, sentimental” (1996: 66-67).

VI) Ramona, la imagen de la mujer india como un producto exótico nacional

El mito del oeste surgió de hechos históricos y necesidades simbólicas, entre
ellas la “de crear algo original norteamericano de tipo exótico y pintoresco”,
algo exótico propio frente al imaginario sobre el Oriente, los gitanos o los
europeos. La figura del indio representó una imagen “de choque y diferencia
con el otro”, pero dentro del propio territorio estadounidense; un choque
con el “mito del este, que representaba la vida urbana, industrializada y la
s sofisticación cotidiana” (Gómez Camacho, 2013, 191 y 184).

En la pintura, la literatura y la fotografía del siglo XIX, el mito del oeste
se construyó como un paisaje romántico lleno de misterio, aventura, fiereza
y salvajismo habitado por españoles, mexicanos e indios. *Ramona*, novela de
Helen Hunt Jackson publicada 1884, fue fundamental en la conformación del

¹⁸ *La danzarina roja de Moscú* y *Venganza* eran películas con música sincronizada, pero sin
canciones ni diálogos, conocidas como *soundies*; *Ramona* y *Evangelina* eran *partial talkies*
(películas parcialmente habladas) en las que Dolores del Río interpretó algunas canciones y
la última, aunque concebida como película muda, también incluía algunos diálogos.

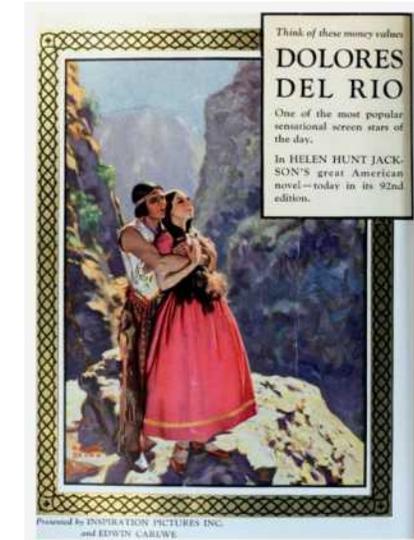
mito del oeste porque captó la imagina-
ción del público y popularizó una visión
romántica de los indios convertidos al
catolicismo en las misiones francisca-
nas del suroeste, por lo cual eran dignos
de compasión. La autora centró la críti-
ca social de su novela en la violencia que
estas comunidades sufrían por parte de
los angloamericanos.

En la primera mitad del siglo XX
Ramona tuvo tres adaptaciones cine-
matográficas de gran éxito, la de Mary
Pickford en 1910, la de Dolores del Río
en 1927 y la de Loretta Young en 1936.
Vale la pena comparar algunos elemen-
tos de las tres versiones para responder a la pregunta inicial. Mientras que
Griffith y Carewe se hicieron eco de la crítica social de la autora, ésta quedó
muy desdibujada en la versión de Henry King.

Griffith participó de manera importante en la creación del mito del oeste
como parte del mito de la nación estadounidense y contribuyó a la creación
del estereotipo del indio y de la mujer india, principalmente durante los años
en que dirigió la Biograph, entre 1908 y 1913 (Gómez Camacho, 2013: 15). No
está por demás recordar que la construcción del estereotipo cinematográ-
fico del indio homogeneizó la diversidad étnica de los nativo americanos,
tanto así que en dos de estas adaptaciones el personaje del indio Alessandro
fue interpretado por actores angloamericanos, Henry B. Walthall en la ver-
sión de Griffith y Warner Baxter en la de Carewe. Don Ameche, de origen
italiano, interpretó a Alessandro en la versión de Henry King.

En la novela, Ramona es hija de un rico comerciante irlandés llamado
Angus Phail y de una mujer india que permanece en el anonimato. Antes
de morir, Angus entrega a su única hija a la mujer que fue su primer amor,
Ramona Orteña, de quien la niña hereda nombre y apellido. A su vez, la
madre adoptiva de Ramona antes de morir hace prometer a su hermana, la
señora Moreno, que la cuidará como suya y para sellar la promesa le entrega
la herencia que le dejó el padre, un tesoro de joyas y paños.

Ramona se enamora del indio Alessandro y la señora Moreno le prohíbe
casarse con él. Para convencerla le muestra la herencia, que sólo será suya
si se casa con alguien de su condición social, pero al enterarse de que su



madre era una india, Ramona se siente libre para casarse con Alessandro sin importarle la herencia. La alegría de Ramona al saber que es india se retoma en las tres versiones cinematográficas, pero quien más entusiasmo demuestra al respecto sin duda es Dolores del Río.

La pareja se casa, se va a vivir a una aldea india y sufre grandes tragedias a consecuencia del despojo de sus tierras llevado a cabo por los “americanos”, incluyendo la muerte de su primera hija por falta de atención médica debido a que son indios. La pareja huye a la montaña, donde tienen otra hija que es el consuelo de su madre, pero Alessandro enloquece y un americano lo mata injustamente.

Felipe Moreno, hijo de la señora Moreno y enamorado de Ramona desde su juventud, la busca incansablemente hasta que la encuentra en una aldea india, tan débil que ni siquiera puede reconocer a su hija. Con los cuidados de los indios Ramona mejora y vuelve a la hacienda con Felipe. Cuando Ramona se recupera Felipe le confiesa su amor, se casan y decepcionados de la situación en California regresan a México donde prosperan y tienen más hijos, pero la más querida de la pareja siempre fue la hija mayor, llamada Ramona como su madre.

Respecto a la versión cinematográfica de 1910, Griffith “pensaba que Mary Pickford tenía un buen rostro para representar mujeres indias a cuenta de que tenía pómulos altos. Le dio numerosos papeles de india, ataviándola con una peluca negra y lacia y con maquillaje color café” (Eileen Bowser, 2000: 61).¹⁹ En su análisis del anuncio de *Ramona* publicado en el boletín de la Biograph, que es un fotograma de la escena final con una sinopsis de la historia, María Alejandra Gómez Camacho señala que en la imagen, Ramona se encuentra entre dos hombres, uno es el indio muerto, cuya etnia se reconoce por la frazada que lo cubre. Ramona, hincada frente a Alessandro, busca el apoyo de Felipe, “quien a su vez la sostiene [...] ya ninguno de los dos volteaba hacia el hombre muerto” (2013: 193). El público que conocía la historia podía interpretar que Ramona se casaría con Felipe, ya que haberse quedado con Alessandro hubiera significado un retroceso social para ella.

Además, en esta versión Griffith sustituye a la familia adoptiva de Ramona por una familia española. Al respecto, dice María Alejandra Gómez Camacho: “Griffith cambió el origen de la familia Moreno de mexicano por

español, tal vez para enfatizar la idea de «nobleza», una idea muy romántica asociada a radicalismos que sólo acentuarán la acción misma de la trama” y la diferencia étnica de los personajes (2013: 193-194).

En la versión de Carewe, Dolores del Río pierde la memoria después de la muerte de Alessandro. Felipe la encuentra en una choza al cuidado de unos indios bondadosos, como en la novela, y la lleva de regreso a la hacienda, donde le recuerda todos los momentos alegres de su juventud mientras toca la guitarra. Ramona, sentada y con la mirada perdida, de pronto se para y comienza a bailar, primero de manera insegura y después con giros muy ágiles. En el momento en que recupera la memoria, desfallece, pero Felipe la sostiene en sus brazos y en el intertítulo aparece la frase: “Por qué - Por qué, es casi como si nunca me hubiera ido”. Ramona lleva un vestido blanco de olanes, el cabello recogido con flores, ya sin las trenzas con las que aparece en toda la película. También lleva joyas, un collar con un dije muy llamativo y un brazalete. El público puede interpretar que Ramona y Felipe se casarán y que las joyas son parte de su herencia.

En la novela, la señora Moreno le dice a Ramona: “hablas como una loca” cuando insiste en casarse con el indio. También la madre de Margarita, quien trabaja en la casa y está enamorada de Alessandro, le dice a su hija que está loca por andar desacreditando a la señorita con el indio. En la novela, el tema de la locura se puede interpretar como parte del exotismo de los indios, una locura justificada por las penas que sufren. En la versión de Griffith, un intertítulo señala la locura de Alessandro mientras la imagen lo presenta corriendo y dando vueltas con su sarape al viento. En la versión de Carewe, Alessandro no enloquece. Es Ramona quien pierde la memoria, tiene la mirada puesta en el vacío y no habla. Me parece significativo que la recuperación de la memoria se encuentre asociada al baile, pero en cuanto la recupera deja de dar vueltas para caer en los brazos de Felipe. Su atuendo y su actitud romántica hacia Felipe indican que ella se ha civilizado, que ha domado su sangre india, algo que la señora Moreno enfatiza en la novela. El tema de la locura está completamente ausente en la versión de 1936. En esta versión, de regreso del funeral de Alessandro, Loretta Young vislumbra a Felipe y corre a abrazarlo. El final es ambiguo porque abraza a la niña y esboza una sonrisa mirando a la cámara, no a Felipe, quien está fuera de cuadro. Es la única película en que la niña sobrevive, en ninguna hay una segunda hija.

Dolores del Río muestra cierta coquetería en su relación con Felipe, pero de una manera infantil, por ejemplo él la carga en su espalda a manera de caballito. Es una sensualidad diferente a la que Dolores despliega en

¹⁹ Hay que tener en cuenta que Hollywood estableció un catálogo de los tonos de maquillaje para los diferentes estereotipos.

sus papeles de francesa, gitana o rusa, pues Ramona ha sido educada como la señorita de la casa y además ve a Felipe como un hermano. En su tono juguetón se percibe cierta libertad que contrasta con la *Ramona* de Loretta Young, cuya coquetería es más refinada, al estilo que después tendrían Bette Davis en *Jezebel* (*Jezebel*, William Wyler, 1938) o Vivien Leigh en *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939), pero sin el acento sureño.

A partir de la crisis económica de 1929, Hollywood y la sociedad estadounidense volvieron a un ideal de belleza angloamericano y de comportamiento femenino más conservador que en los años veinte. De acuerdo con Mary Caudle Beltrán, en la década de los treinta el exotismo de las actrices latinas sufrió una exagerada sexualización que ya no correspondía con la imagen apasionada y sensual del *latin lover* que había permitido a la sociedad estadounidense proyectar sus deseos; por el contrario, se convirtió en una imagen desvalorizada. Por eso en 1936 Loretta Young encarnó a una Ramona con un maquillaje oscuro que hacía resaltar sus ojos claros, de acuerdo con la descripción de la novela, pero con un cabello negro menos largo y sin trenzas. En esta versión el estereotipo de la mujer india se centra en Margarita (Katherine DeMille), personaje de la novela que no está presente en las versiones anteriores y que rivaliza con Ramona por el amor de Alessandro, ella es quien lleva las gruesas trenzas negras hasta la cintura.

Conclusiones

Dolores del Río alcanzó la cumbre de la popularidad mundial en su estereotipo del *latin lover* femenino “entre 1928 y 1929” (Reyes, 1996: 48), es decir, en los últimos años del cine mudo, y sin haber representado a una mujer mexicana de ningún estrato social ni de ningún grupo étnico. ¿Por qué el estereotipo del *latin lover* no incluyó lo mexicano?

En su biografía sobre Ramón Novarro, André Soares se hace una pregunta parecida. ¿Por qué la Metro-Goldwyn-Mayer nunca desarrolló “un personaje mexicano interesante para su estrella mexicana”, a pesar de que en la publicidad sí se le dio importancia a su origen mexicano? En un artículo incluso se llegó a decir que el actor tenía “más sangre americana verdadera que George Washington [porque] en él fluye la sangre de los aztecas, la nobleza americana original” (Soares, 2010: 2271-2272).

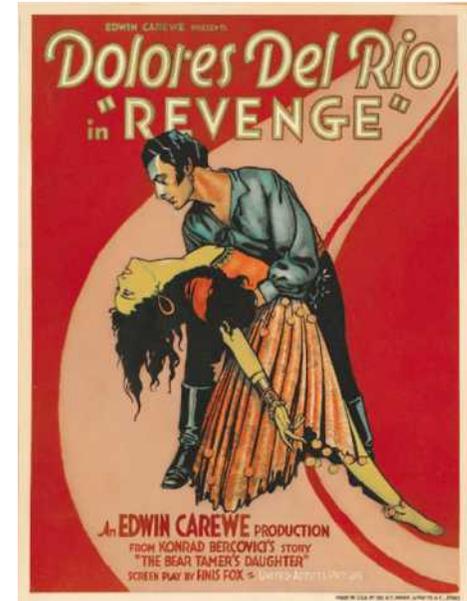
De acuerdo con Aurelio de los Reyes, originalmente *Ramona* y *Venganza* estarían ambientadas en México, sin embargo esto no sucedió, tal vez

por “los fundados temores de Carewe de herir la susceptibilidad de los mexicanos, ya que un rechazo del público sería desastroso para Dolores” (Reyes, 1996: 52). Pero también es probable que haya habido preocupación por la recepción de un personaje mexicano en los Estados Unidos.

En el éxito de Dolores del Río como estrella cinematográfica, su imagen pública como mujer educada de clase alta tuvo un papel importante, lo que de acuerdo con Mary Caudle Beltrán se hace evidente en la comparación con Lupe Vélez, cuyo lugar en el imaginario estadounidense fue el de una actriz étnica, es decir mexicana, debido a que provenía de un medio social menos privilegiado, a sus escándalos amorosos y a un lenguaje explosivo que fueron frecuentemente retomados por la prensa. Al respecto, Linda B. Hall señala que, en el caso de Dolores del Río, “la raza y la etnia fueron significativamente modificados por la clase social.” (2013: 10)

Como ya se dijo, el estereotipo del *latin lover*, femenino o masculino, se vio afectado por la crisis económica de 1929, la vuelta a un ideal de belleza angloamericano y a valores más tradicionales. Además, la llegada del cine sonoro implicó la búsqueda del verdadero “acento americano”, lo cual influyó en la falta de papeles protagónicos para los actores y las actrices de origen latino. Aunque se buscaron alternativas, como la producción de *spanish talkies*, éstas no funcionaron.

El productor Paul Kohner, de Universal Pictures, fue pionero en la producción de dos *spanish talkies* protagonizados por Lupita Tovar, *La voluntad del muerto* y *Drácula* (George Melford, 1930 y 1931, respectivamente). Paul Kohner no se equivocó al pensar que el público latinoamericano estaría encantado de escuchar a los personajes hablando en su propio idioma. Sin embargo, la confusión de acentos y de modismos al conjuntar a actores españoles, mexicanos y argentinos, pronto volvió los *spanish talkies* insoportables para las audiencias de habla hispana.



Tanto Mary Caudle Beltrán como Linda B. Hall, abordan el éxito de Dolores del Río a partir del concepto de raza y clase, pero difieren en su enfoque analítico, pues la primera autora lo hace desde un punto de vista crítico, mientras que para la segunda autora el mayor logro de Dolores del Río fue haber transgredido la línea del color para situarse como el ideal de belleza clásico y dejar de ser percibida como una mujer de origen étnico diferente al angloamericano. Sin duda fue categorizada como exótica y extranjera, “pero no completamente fuera de la definición de la blancura [*whiteness*] en ese momento”. Más aún, la estrella mexicana logró establecer “una definición más inclusiva sobre quién podía ser considerado blanco” (Hall, 2013: 103).

El punto de vista de Hall es que Dolores del Río trascendió el esquema racista de los Estados Unidos para ser valorada positivamente. Este discurso se encuentra relacionado con los mensajes de Donald Trump que Jennifer M. Saul denomina *figleaves* (hojas de parra). Una práctica que matiza tenuemente el contenido racista de una afirmación con una frase positiva final.

140 Cuando México manda a su gente, no manda a los mejores. No te manda a ti. No te manda a ti. Manda gente que tiene muchos problemas. Y traen esos problemas con ellos... Son violadores. Y algunos, asumo que son buenas personas. (Donald Trump, citado en Saul, 2017: 104)

La construcción de la imagen de Dolores del Río fue ejemplar, pero también formó parte del complejo entramado social estadounidense en relación directa con la política de representación de los estudios cinematográficos, el contexto histórico y los cambios tecnológicos. La llegada del cine sonoro suscitó nuevas políticas de representación al redimensionar los problemas en torno al origen étnico de los actores, a la clase social y al tipo de personajes que podían interpretar en la pantalla.

A pesar de que la imagen de Dolores del Río se convirtió en el ideal de belleza *art déco* en los años treinta, los cambios posteriores a la crisis económica de 1929 y su acento mexicano afectaron su carrera cinematográfica y modificaron el interés por el estereotipo del *latin lover*.



REFERENCIAS

- Binstead, P. (2015). *Treasures Of Early Cinema - Exhibitors Posters / Promo's for Exhibitor / Film Magazines 1912 - 30*. Archive.org, Public Domain Mark 1.0. Disponible en: <https://archive.org/details/TreasuresOfEarlyCinema> (consulta: 5/11/2021).
- Bowser, E. (2000) en *The Griffith Project*, volume 4: Films Produced in 1910, Reino Unido, British Film Institute, Cherche Usai, Paolo (editor general) y Cynthia Rowell (editora asistente).
- Caudle Beltrán, M. (2002) “Dolores Del Rio in the Twenties and Thirties: Latina Stardom and the Transition to Sound” en *Bronze Seduction: The Shaping of Latina Stardom in Hollywood Film and Star publicity*. Tesis Doctoral en Filosofía. Austin, Texas: Universidad de Texas, pp. 66-127.
- Defalco, A. (2005) “Jungle Creatures and Dancing Apes: Modern Primitivism and Nella Larsen’s *Quicksand*” en *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 38.2, pp. 19-35.
- Echeverría, B. (2010) *Modernidad y blanquitud*. México: Era.
- Fanon, F. (2009) *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal. Edición para Kindle.
- Freud, S. (2007) “Lo ominoso”, en *Obras completas*, volumen XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 215-251.
- Gómez Camacho, M.A. (2013) *Un rompecabezas alegórico. A Spanish Romance of the American Southwest*. México: UNAM, Centro de Investigaciones sobre América del Norte/Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Hall, L.B. (2013) *Dolores del Río: Beauty in Light and Shade*. California: Stanford University Press.
- Harvard Facing History Project/Facing History and Ourselves (2002). *Race and Membership in American History: The Eugenics Movement*.
- hooks, b. (2015) *Ain't I a Woman*. Nueva York: Taylor and Francis. Edición para Kindle.
- Hunt Jackson, H. (2021) *Ramona*. México: Gobierno del Estado de Baja California/Agencia Promotora de Publicaciones S. A. de C. V., traducción de José Martí.
- Kohner, P. (2011) *Lupita Tovar. The Sweetheart of Mexico. A Memoir. As Told to Her Son Pancho Kohner*. Estados Unidos: Edición del Autor. Edición para Kindle.
- Martin, W. (1995) “Remembering the Jungle: Josephine Baker and Modernist Parody” en Barkan, Elazar y Ronald Bush (eds.), *Prehistories of the Future: The Primitivist Project and the Culture of Modernism*. California, E.U.: Stanford University Press, pp. 310-325.
- Noval, M.P. (2002) *Glamour y fotogenia: reflexiones en torno a la imagen de Dolores del Río*, Informe Académico de Investigación de Licenciatura en Historia. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Poniatowska, E. (1990) *Todo México*. México: Editorial Diana, volumen II.
- Raengo, A. (2016) *Critical Race Theory and Bamboozled*. Nueva York: Bloomsbury Publishing. Edición para Kindle.
- Ramírez Berg, Ch. (2002) *Latino Images in Film. Stereotypes, Subversion, Resistance*. Texas: University of Texas Press. Edición para Kindle.

Ramón, D. (1993) *Dolores del Río. Historia de un rostro*. México: Universidad Autónoma de México.

Ramón, D. (1997) *Dolores del Río. Un cuento de hadas*, volumen I. México: Clío.

Reyes, A. (1996) *Dolores Del Río*. México, Centro de Estudios de Historia de México.

_____ (1997) *Un mito del cine mexicano: Dolores Del Río*. México, EDITEC.

Rony, F. T. (1996) *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Carolina del Norte: Duke University Press.

Saul, J. M. (2017) "Racial Figleaves, the Shifting Boundaries of the Permissible, and the Rise of Donald Trump" en *Philosophical Topics*, vol. 45, No. 2, pp. 97-116.

Soares, A. (2010) *Beyond Paradise. The Life of Ramón Novarro*. Estados Unidos: University Press of Mississippi. Edición para Kindle.

Studlar, G. (1997) "Out Salomeing-Salome: Dance, the New Woman, and Fan Magazine Orientalism" en Bernstein, Matthew y Gaylyn Studlar, *Visions of the East: Orientalism in Film*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, pp. 99-129.