

El galán noir y el bolero fatal: La mexicanización de *Algo flota sobre el agua* (1948)

Por Roberto Carlos Ortiz*

Resumen: *Algo flota sobre el agua* (Alfredo B. Crevenna, 1948) es la segunda adaptación cinematográfica de la novela homónima del escritor húngaro Lajos Zilahy. Este artículo estudia varios estratos textuales en el proceso de adaptación de una novela corta húngara de 1928 a un melodrama mexicano evocativo del film noir europeo: los vínculos transnacionales con cineastas emigrados, la caracterización de los protagonistas en los textos húngaros anteriores, el contexto social nacional añadido y la influencia de las estrellas mexicanas Arturo de Córdova y Elsa Aguirre como galán noir y mujer fatal. El estudio de una película excluida del canon del cine mexicano contribuye a la labor historiográfica de interrogar, mediante el análisis textual y cultural, lo que se entiende como nacional y film noir en el cine clásico latinoamericano.

Palabras clave: cine mexicano, adaptación, film noir, femme fatale, Arturo de Córdova, Elsa Aguirre, transnacional, cineastas emigrados

O galã noir e o bolero fatal: A mexicanização de *Algo Flutua Sobre a Água* (1948)

Resumo: *Algo flutua sobre a água* (*Algo flota sobre el agua*, Alfredo B. Crevenna, 1948) é a segunda adaptação cinematográfica da novela homônima do escritor húngaro Lajos Zilahy. Este artigo examina diferentes camadas textuais no processo de adaptação de uma novela curta húngara de 1928 para um melodrama mexicano evocativo do *film noir* europeu: os vínculos transnacionais com cineastas emigrados, a caracterização dos protagonistas nos textos húngaros anteriores, a inserção no contexto social nacional e a influência das estrelas mexicanas Arturo de Córdova e Elsa Aguirre, como galã noir e *femme fatale*. O estudo de um filme excluído do cânone do cinema mexicano contribui para a tarefa historiográfica de questionar, por meio da análise cultural e textual, o que se entende por nacional e *film noir* no cinema clássico latino-americano.

Palavras-chave: cinema mexicano, adaptação, film noir, femme fatale, Arturo de Córdova, Elsa Aguirre, transnacional, cineastas emigrados

The Fatal Bolero and the Noir Star: The Mexicanization of *Something Floats on the Water* (1948)

Summary: *Something Floats on the Water* (Algo flota sobre el agua, Alfredo B. Crevenna, 1948) is the second film adaptation of the homonymous novel by Hungarian writer Lajos Zilahy. This article studies various textual strata in the adaptation of a short 1928 Hungarian novel as a Mexican melodrama reminiscent of European film noir: the transnational connection to emigré filmmakers; the characterization of the main characters in previous Hungarian texts; the added national social context, as well as the influence of Mexican actors Arturo de Córdova and Elsa Aguirre as noir star and femme fatale. This textual and cultural analysis of a film excluded from the canon of Mexican cinema contributes to the historiographic task of interrogating the understanding of film noir in classical national Latin American cinema.

Key words: Mexican cinema, adaptation, film noir, femme fatale, Arturo de Córdova, Elsa Aguirre, transnational, emigré filmmakers

Fecha de recepción: 24/08/2024

Fecha de aceptación: 14/01/2025

1. ¿Noir a la mexicana?

Algo flota sobre el agua (Alfredo B. Crevenna, 1948) es una película que no ha despertado mucho interés entre los investigadores del cine clásico mexicano.¹ Lo más perdurable pareciera ser el recuerdo nostálgico de los glamorosos planos que resaltan la belleza de la actriz mexicana Elsa Aguirre a sus diecisiete años y la canción tema “Flor de azalea”. Sin embargo, muchos parecen desconocer que la letra de ese bolero (“Como espuma que inerte lleva el caudaloso río...”), famoso a través de la grabación del “charro cantor” Jorge Negrete, deriva de la trama de una novela húngara adaptada al cine mexicano.² La misteriosa Azalea

¹ Le agradezco a Dolores Tierney (University of Sussex) su lectura de la versión semifinal del artículo. Hay dos textos breves sobre *Algo flota sobre el agua* en revistas no académicas. Paunero (2021) compara superficialmente las tres adaptaciones al cine de la novela vía sinopsis. Parra (2017) repite clichés sobre el “viejo” cine mexicano: es “parte de nuestra educación sentimental” en la televisión (67), inferior a la literatura y una creación del director (“[el] trasfondo social que le añadió Crevenna” [70]).

² La letra es de Zacarías Gómez Urquiza, asistente del director en *Algo flota sobre el agua*.

(Elsa Aguirre) aparece arrastrada por el río cerca de la casa de Manuel (Arturo de Córdova), un pescador recién llegado de la ciudad a un pueblo pesquero con su esposa Carmina (Amparo Morillo) y su hijo Toño. La sensual joven se queda a vivir con la familia, ayuda a obtener un precio justo en la venta del pescado y se gana el cariño de la esposa, el hijo y el pueblo. Sin embargo, Azalea despierta el deseo ilícito de Manuel y lo lleva a querer matar a su esposa.



Arturo de Córdova como Manuel y Elsa Aguirre como Azalea en *Algo flota sobre el agua*.

En su repaso de la carrera de Arturo de Córdova, el historiador David Ramón describe a *Algo flota sobre el agua* como “un melodrama menor”, en que el galán mexicano “está magnífico como un hombre que se obsesiona y sucumbe ante la perturbadora belleza de Elsa Aguirre” (1999: 27), una valoración comprensible en el contexto de una filmografía con varios títulos canónicos a su haber. Pero ¿qué hay más allá de esa percepción reduccionista? Tras un fracasado debut

como director, *Algo flota sobre el agua* fue el segundo largometraje de Alfredo B. Crevenna y le permitió demostrar su competencia para dirigir melodramas “de calidad”, género que definió su siguiente década en el cine mexicano. La filmación se inició a finales de 1947, año en que hubo una baja en el número de producciones mexicanas. La producción cinematográfica repuntó en 1948, adoptando una estrategia de abaratamiento, provocada en parte por el monopolio de exhibición en México del empresario estadounidense William Jenkins, que redujo el número de adaptaciones ambiciosas de literatura extranjera. Para Emilio García Riera (1992), las producciones mexicanas más significativas de 1947 fueron los melodramas *Río escondido* (Emilio Fernández) y *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez), estrenados en la Ciudad de México en 1948, títulos emblemáticos de la historia institucionalizada del cine clásico mexicano, que está interesada en el contexto del nacionalismo cultural posrevolucionario, la representación de tipos nacionales, la noción de una educación sentimental compartida por la nación y un concepto superficial del director como autor. Basada en una homónima novela del húngaro Lajos Zilahy, desarrollada por el olvidado productor alemán Rodolfo Lowenthal, dirigida por su desprestigiado compatriota Alfredo B. Crevenna y escrita por el también olvidado guionista austríaco Egon Eis, con el mexicano Edmundo Báez, *Algo flota sobre el agua* no encaja nítidamente en esas historias centradas en la nación. La película parece apenas un ejemplo más de lo que los críticos y directores de cine cubanos Enrique Colina y Daniel Díaz Torres categorizaron despreciativamente como “melodramas ‘cultos’”: las adaptaciones de obras literarias europeas cuyo mimetismo de lo extranjero evidenciaba la “posición colonizada” del “viejo” cine latinoamericano (1972: 22-23).³

³ Colina y Díaz Torres usan de ejemplo a *Madame Bovary* (Carlos Schlieper, 1947), con Mecha Ortiz, y *El pecado de Julia* (Mario Soffici, 1947), con Amelia Bence, adaptaciones argentinas que sirvieron como vehículos para el lucimiento de actrices. Así los autores vinculan a lo europeo con lo argentino y al colonialismo cinematográfico con el concepto de estrella (mujer).

Para el director mexicano Alejandro Galindo, esas adaptaciones por “europeos en los estudios mexicanos” fueron “aventuras desastrosas de europeizar al cine mexicano —*universalizar*, como se creyó hacer y se pretendió llamar al frustrado intento” (citado en de los Reyes, 1987: 199). Sin embargo, el giro en los modos de historiar el cine clásico latinoamericano invita a reconsiderar esas adaptaciones, dejar de verlas solamente como mimesis frustradas de lo extranjero y valorarlas como productos creativos en un periodo de actividad cinematográfica “profundamente transnacional” en que resulta imposible “separar la mirada ‘extranjera’ de cualquier versión de la nación” (López, 2000: 435; López, 1998: 79).⁴ El estreno de *Algo flota sobre el agua* en la Ciudad de México se benefició del éxito de *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1948), la adaptación argentina de una conocida obra brasileña, protagonizada por el mexicano Arturo de Córdova, cuya “transformación de la pieza original y la hibridación del resultado” se debió a una estrategia de producción transnacional (Paranaguá, 2002: 343).⁵ Ese dato sitúa a *Algo flota sobre el agua* en el contexto histórico transnacional del que fueron surgiendo los géneros cinematográficos híbridos que se consideran nacionales: las comedias rancheras, los melodramas familiares o sobre la Revolución, el cine de cabareteras o rumberas y los dramas policiales y/o melodramas sobre pasiones criminales que se identifican retrospectivamente como film noir, cine negro mexicano o “mex noir”.

A simple vista, *Algo flota sobre el agua* posiblemente no pasaría una prueba del tipo “¿es film noir o no?”. No tiene una trama rebuscada en la que una seductora femme fatale manipule a un hombre rudo o desamparado para que cometa un crimen. No hay detectives ni policías ni reporteros de nota roja. No hay criminales

⁴ Las traducciones del inglés son mías.

⁵ *Dios se lo pague* contó con la participación no acreditada del productor mexicano Gregorio Walerstein (Peredo, 2015), se estrenó en el Cine Mariscal de la Ciudad de México el 18 de junio de 1948 y permaneció cinco semanas en su primera corrida. *Algo flota sobre el agua* se estrenó en el Mariscal el 27 de agosto y permaneció tres semanas (Amador y Ayala Blanco, 1982: 313, 321).

ni fugitivos ni gangsters. Tampoco hay una estructura narrativa con retrospectivas ni una voz en off ni ingeniosos diálogos “duros”. Sin embargo, esa noción del film noir es en gran medida una fantasía cinéfila en torno a un canon de películas estadounidenses. En realidad, el término abarca a producciones diversas realizadas en diferentes países y contextos históricos. James Naremore nos recuerda que el término “film noir” “se origina con los críticos franceses que lo usaron en los 1930s para describir a películas atmosféricas del Frente Popular francés sobre personajes condenados de la mala vida o la clase trabajadora” (2019: 1). En *Pasión fatal* (título en México de *Quai des brumes*, Marcel Carné, 1939), por ejemplo, el azar conduce al encuentro entre el desertor del ejército Jean (Gabin), la adolescente Nelly (Michèle Morgan) y su tutor/padrino Zabel (Michel Simon), dueño de una tienda. El azar lleva a que Jean herede la ropa de un suicida, mate al tutor y termine asesinado en la calle. Ni Jean ni Nelly actúan impulsados por la codicia o la maldad. El amor les da esperanza, pero no basta para cambiar su suerte. Ese concepto de film noir tiene eco en *Algo flota sobre el agua* y precede a los estereotipos prevalentes sobre el cine negro estadounidense, los cuales se remontan a la crítica francesa sobre cinco películas estrenadas en París en 1946.⁶

Los investigadores Jennifer Fay y Justus Nieland sostienen que “desde sus inicios, el noir ha sido un fenómeno internacional” que “ha estado repetidamente conectado a ansiedades sobre las demarcaciones de la cultura nacional” (2010: ix, x). No obstante, los estudios del cine negro en México han privilegiado el concepto estadounidense de film noir, y ha buscado equivalentes en la producción mexicana. Según Ana M. López, esto se debe a que los estudios

⁶ Las cinco películas fueron: *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), *Pacto de sangre* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), *El enigma del collar* (*Murder, My Sweet*, Edward Dmytryk, 1944), *Laura* (Otto Preminger, 1944) y *Días sin huella* (*The Lost Weekend*, Billy Wilder, 1945). Según Amador y Ayala Blanco (1982), *El halcón maltés* se estrenó en la Ciudad de México en 1942, las siguientes tres en 1945 y *Días sin huella* en 1946.

cinematográficos basados en la nación, incluyendo algunos que se denominan transnacionales, suelen adoptar un acercamiento comparativo más interesado en identificar paralelos entre las diferentes cinematografías nacionales que, aunque los reconoce, tiene “menos énfasis en los movimientos de películas y cuerpos a través de fronteras” (SCMS, 2017). El film noir estadounidense ha sido interpretado como un reflejo del malestar existencial social durante la posguerra. Por consiguiente, los críticos en México han buscado un paralelo en el cine negro mexicano como reflejo de los cambios socioeconómicos nacionales en el mismo periodo, específicamente la modernización durante la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952). El ejemplo más evidente de esta aproximación es *Mex Noir: Cine mexicano policiaco* (2017), del prolífico crítico Rafael Aviña.

Los investigadores dentro y fuera de México también han interpretado al cine negro mexicano como una variante o antítesis del melodrama, acuñando términos como “melo-noir” (Tuñón, 2003), “melodrama noir” (Bonfil, 2016), “entre el *melo* y el *noir*” (Fernández, 2017) o “cine negro melodramático” (Tierney, 2019). Esos términos reflejan la hibridez del cine negro mexicano, aunque pueden sugerir un debatible binario entre una (ortodoxa) tradición melodramática mexicana y un (progresivo) modelo noir estadounidense. Más recientemente, el “descubrimiento” del cine negro mexicano por los críticos anglosajones se ha cruzado con estereotipos sobre lo “latino” y ha generado artículos, con títulos como “Sombras calientes”, que celebran de modo exotizante la “extremadamente entretenida y tórrida versión del film noir” en México (Smith, 2018: 13). Para la crítica anglosajona, el film noir mexicano es una fuente de fascinación camp y sus apreciaciones tienen implicaciones neocoloniales.

La historia transnacional del cine latinoamericano, la hibridez de los géneros cinematográficos nacionales y el fenómeno internacional del film noir se cruzan en la adaptación mexicana de *Algo flota sobre el agua*. El teórico estadounidense Robert Stam (2017) recuerda que el análisis de las adaptaciones al cine ha dado

un giro del estudio de la “fidelidad” (a la literatura) al de la “intertextualidad” (los interlocutores múltiples del texto literario y el cinematográfico) y/o de la “transtextualidad” (el “texto mayor” que conforman). Para Stam, lo interesante del estudio de una adaptación es el “proceso de transformación” mediante el cual los personajes del texto literario y el cinematográfico “crecen y se desarrollan e interactúan con personajes y situaciones recién inventadas, sin jamás perder completamente el contacto con el texto original”, un proceso que suele encapsularse de modo torpe pero útil con el sufijo “ización”. Desde un punto superficial, la “mexicanización” de un texto extranjero consiste en la sustitución de características y costumbres nacionales: “lo que allí fue el Danubio, aquí es un río mexicano” (Crevenna). Sin embargo, cuando consideramos que el cine mexicano es producto de una serie de cruces, movimientos e intercambios entre naciones, que ocurren a la vez que se va definiendo “lo nacional”, el significado de mexicanización trasciende el cambio de ambientación para referirse a un proceso de transformación intertextual transnacional en que “cada ‘estrato’ textual ofrece otra capa de información relevante a la compleja interacción de... sensibilidades distintas, todas sopesando sobre el mismo núcleo de sentimientos y eventos” (Stam, 2006: vii).

Este trabajo analiza diferentes estratos textuales en la mexicanización de *Algo flota sobre el agua* de una novela húngara a un melodrama mexicano evocativo del film noir europeo. Como otras revisiones del cine clásico latinoamericano, este estudio representa una movida crítica que interroga qué entendemos por cine nacional analizando un título menospreciado por el canon “desde los intersticios de sus márgenes y/o de las fronteras industriales y/o fílmicas cruzadas y perturbadas” (López, 2010: 4). En la adaptación mexicana de *Algo flota sobre el agua*, hay una tensión entre la narración de un drama en que la pasión de un hombre conduce a desear un crimen (trama noir con origen literario) y un drama sobre la lucha de pescadores mexicanos (contexto social añadido por los guionistas). Además hay tensión entre lo cosmopolita (fuentes

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

extranjeras, estrellas glamorosas, el bolero) y lo folklórico (cultura veracruzana) para representar lo mexicano en el cine.

Inicio trazando el vínculo de la adaptación mexicana con el cine de emigrados judíos mediante la participación del agente Paul Kohner y el productor Rodolfo Lowenthal. Prosigo con la caracterización de los protagonistas en la novela de Lajos Zilahy y su primera adaptación cinematográfica húngara (1944), en la que se impone la atracción estelar de Katalin Karády como la femme fatale. En la versión mexicana se imponen los “textos de estrella” de Arturo de Córdova y Elsa Aguirre.⁷ Cuando filmaron *Algo flota sobre el agua*, Arturo de Córdova ya tenía una personalidad cinematográfica establecida como estrella noir o “galán noir”: el único actor del cine clásico mexicano cuya sola presencia en pantalla transmitía “una cierta ansiedad sobre la existencia y la definición de la masculinidad y la normalidad” que caracteriza al cine negro (Dyer, 1988: 115).



La pasión conduce a deseos de muerte en el clímax de *Algo flota sobre el agua*.

⁷ El concepto de “texto de estrella” deriva del trabajo de Richard Dyer, quien analiza las imágenes de las estrellas como un compuesto de textos mediáticos, más allá de su representación visual en las películas. Según Dyer, “las imágenes de las estrellas siempre son extensas, multimedia, intertextuales” (1986: 3).

Esa imagen de galán noir cosmopolita choca con su representación de un pescador como héroe social. La *starlet* (joven aspirante a estrella) Elsa Aguirre estaba siendo lanzada como posible suplente de María Félix, discutiblemente considerada como “la primera y auténtica mujer fatal del cine mexicano” (Viñas, 1987: 132). Sin embargo, el fatalismo de Aguirre difiere de la imagen de femme fatale asociada con Karády, Félix y el film noir estadounidense, evocando otro modelo de fatalismo ya presente en el cine mexicano y reflejado en los usos del bolero “Flor de azalea”.

2. La mexicanización por emigrados

En una entrevista de finales de 1945, la estrella mexicana Lupita Tovar se quejó de una traxada del productor Salvador Elizondo, gerente de Clasa Films (Morales Ortiz, 1945). Conocida por su interpretación de *Santa* (Antonio Moreno, 1932), Tovar se había reintegrado exitosamente al cine mexicano con una prestigiosa adaptación de *Resurrección* (Gilberto Martínez Solares, 1943), la novela rusa de León Tolstói anteriormente adaptada en Hollywood con sus compatriotas Dolores del Río y Lupe Vélez. Tovar obtuvo los derechos de la novela alemana *El camino de los gatos* (1898), de Herman Sudermann, y de la película austríaca *Die Julika* (Géza von Bolváry, 1936), escrita por Geza von Bolváry (húngaro) y Philipp Lothar Mayring (alemán), pero Elizondo filmó ambas con otras actrices.⁸ Tovar consiguió los derechos gracias a su matrimonio con el agente de Hollywood Paul Kohner, de origen checoslovaco, a quien ella conoció cuando era una *starlet* en Hollywood y él supervisaba la producción de películas en español en Universal Pictures. Ese puesto y el matrimonio con Tovar iniciaron una relación entre Kohner y el cine mexicano que se prolongó en su rol como

⁸ La cubana Carmen Montejó protagonizó *El camino de los gatos* (Chano Urueta, 1943) y la puertorriqueña Mapy Cortés *Amor de una vida* (Miguel Morayta, 1946). Los créditos de *Amor de una vida* le atribuyen el argumento al húngaro Ladislao Bus Fekete, quien escribió una historia de ambiente similar (*Búzavirág*, Istvan Szekely, 1934), pero se trata claramente de una adaptación de *Die Julika/La cosecha*.

agente en Hollywood de artistas mexicanos como Katy Jurado y Gabriel Figueroa.

El trabajo de Kohner en Universal Pictures en Hollywood y Berlín también lo hizo parte de una red transnacional de cineastas europeos judíos. Tras el ascenso del nazismo, Kohner regresó de Berlín a Hollywood, en donde fundó el European Film Fund, una organización sin fines de lucro que les ofreció ayuda financiera y visas de trabajo (en los estudios) a cineastas judíos para salir de Europa. Uno de ellos fue el productor alemán Rodolfo Lowenthal (Rudi Loewenthal), cuya labor en producción empezó en el exilio, tras el despido de los trabajadores judíos de la industria cinematográfica alemana en 1933. Como otros emigrados, Lowenthal produjo películas en diferentes países europeos, filmadas en versiones multilingües para exhibirlas a través de Europa. Lowenthal trabajaba como agente en París cuando emigró a Cuba, donde residió varios años y coincidió con otro cineasta judío exiliado: el guionista austríaco Egon Eis.

A mediados de 1945 Lowenthal llegó a la Ciudad de México, representó los intereses de Paul Kohner en productoras mexicanas y consiguió los derechos para varias adaptaciones de novelas europeas antes de debutar como productor con el noir *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947).⁹ Para su segunda producción mexicana Lowenthal armó el proyecto de *Algo flota sobre el agua* y se asoció con el productor Gregorio Walerstein, mexicano de ascendencia judía, que tenía contratados a Arturo de Córdova y Elsa Aguirre.¹⁰ Kohner, como parte de la efímera productora Producciones Cinema, mantuvo correspondencia con Lajos Zilahy sobre la adaptación y llegaron a un acuerdo en junio de 1947, el año

⁹ Para un recuento más extenso de la trayectoria de Lowenthal y un análisis de su adaptación de *Muchachas de uniforme* (Alfredo B. Crevenna, 1951), véase Ortiz (2022).

¹⁰ Según las notas de prensa, *Algo flota sobre el agua* fue el debut de Amparo Morillo como productora. La falta de documentación impide precisar su nivel de participación y sugiere otra línea de investigación: la labor de las actrices como productoras del cine clásico mexicano, aunque no recibieron crédito.

en que el novelista emigró a Estados Unidos tras consolidarse el estalinismo en Hungría.

Lajos Zilahy era entonces uno de los pocos escritores húngaros con éxito fuera de su país. Tras iniciarse como poeta, Zilahy se hizo famoso en Hungría con la novela *Primavera mortal* (1922), sobre un frustrado romance heterosexual que arrastra a un hombre al suicidio. Su siguiente novela importante fue *Las cárceles del alma* o *Dos cautivos* (1927), sobre los efectos de la Primera Guerra Mundial en un matrimonio. Le siguió la novela corta *Algo flota sobre el agua* (1928). Las primeras traducciones de Zilahy en España se publicaron en los 1930s y se reanudaron tras la Guerra Civil, convirtiéndolo en un famoso autor de ficción popular en la España franquista. Varias de esas traducciones españolas también se editaron en México.¹¹

En los 1920s, Zilahy también participó en el teatro popular húngaro y la industria del cine. A finales de la década se integró brevemente al grupo de escritores de Paramount Pictures. Más adelante, *El pájaro de fuego* (1932) fue su mayor éxito teatral fuera de Hungría, adaptado al cine en Hollywood, Francia, México y España.¹² De vuelta en Hungría, Zilahy fundó la productora Pegazus Films a finales de la década del treinta. *Halálos tavasz* (*Primavera mortal*, Laszlo Kalmar, 1939), su primera producción, fue una taquillera adaptación del homónimo bestseller y reunió por primera vez al popular galán romántico Pál Jávör (“el Clark Gable húngaro”) con la debutante actriz y cantante Katalin Karády. La película

¹¹ El principal traductor de Lajos Zilahy en España fue Ferenc Oliver Brachfeld, un psicólogo, traductor y editor húngaro que pasó gran parte de su vida en Barcelona y murió en Ecuador. La Editorial Diana publicó en México la traducción de 1944 de *Algo flota sobre el agua* en 1947.

¹² Para Paramount Zilahy adaptó su obra *El general* (1928) como el melodrama *Sin honra* (*The Virtuous Sin*, Louis J. Gasnier y George Cukor, 1930), filmado también en otros idiomas. *El pájaro de fuego*, estrenada en Buenos Aires y Madrid como *Aquella noche*, es una obra policiaca sobre una madre que sacrifica su reputación para salvar la de su hija. Fue adaptada al cine como *Melodía seductora* (*The Firebird*, William Dieterle, 1934), *Cette nuit-là* (Marc Sorkin y Georg Wilhelm Pabst, 1933), *El pecado de una madre* (Ramón Pereda, 1944) y *La puerta abierta* (César Fernández Ardavín, 1957).

inicia con el suicidio del galán y narra la historia de su romance frustrado con una vampiresa, una actuación que convirtió a Karády en el primer símbolo sexual del cine húngaro (“la Marlene Dietrich húngara”) y lanzó su carrera como cantante. Entre 1939 y 1943, Karády actuó en diecinueve películas. En 1944, las invasiones de Hungría por los alemanes y el ejército soviético frenaron la producción del cine nacional y su carrera.¹³ La última producción de Pegazus Films fue una adaptación de *Algo flota sobre el agua* (Gusztav Olah y Lajos Zilahy, 1944), que reunió a Jávör y Karády por séptima y última vez.¹⁴

3. Fatalismo húngaro

La novela corta *Algo flota sobre el agua* narra cómo la llegada de Anada, una joven que aparece flotando en el río, trastoca la vida de Janos (Juan), un pescador veinteañero felizmente casado, comparado con el cuadro *El hombre desconocido*, del italiano Sebastiano del Piombo, de “rostro nada de extraordinario” (Zilahy, 1946: 11). La novela está enmarcada por las visitas de Gergely, un amigo de la infancia, hijo de padres ricos, que se dejó arrastrar hasta la cárcel por una mala mujer. El asco de Janos ante la debilidad moral de su amigo prefigura la llegada de Anada, una “mujer de ciudad” cuyo nombre hace referencia a Venus Anadiómena (o “Venus saliendo del mar”): Afrodita, la diosa del amor y la belleza que nació del mar, según la mitología griega. Anada también es descrita como “la fata morgana”, un espejismo que flota en el agua (Zilahy, 1946: 133). Anada despierta en Janos “una fuerza, más allá de la voluntad y la decisión humanas” que lo lleva a derrochar su dinero y querer matar a su esposa (Zilahy, 1946: 120). Con su pasado desconocido la Anada literaria se presta para ser una típica mujer del film noir cuya “incognoscibilidad (y

¹³ Los alemanes pusieron a Karády en la lista negra, prohibieron sus canciones en la radio y la Gestapo la apresó y torturó. Para un resumen de su trayectoria, véase el corto “Kicsoda Ön, Karády Katalin?” (2020), del Magyar Nemzeti Filmarchívum (Archivo Nacional de Cine Húngaro), disponible en YouTube.

¹⁴ Lajos Zilahy era cristiano. Cuando en 1943 su casa fue víctima de un bombardeo soviético en las afueras de Budapest, Zilahy anunció la creación de un fondo para ayudar a niños con parte del dinero que ganó al beneficiarse del exilio de otros dramaturgos judíos.

atractivo) las hace fatales para el héroe” (Dyer, 1988: 118), pero las descripciones de un joven con rostro “nada de extraordinario” y una mujer que podría ser “un espejismo” cambian en el cine con la presencia de estrellas establecidas.

Los créditos iniciales de la adaptación al cine húngaro de *Algo flota sobre el agua* aparecen sobre un primer plano del río y terminan con un descargo de responsabilidad: “La trama se desarrolla en un tiempo intemporal y en un país desconocido”. No obstante, la estética de la película, con muchas tomas en exteriores, invita a una interpretación realista de la relación central. La acción inicia de noche. Tras los créditos aparecen imágenes de la tranquilidad exterior del río seguidas de un paneo del interior de una casa (un bebé en la cuna, una joven madre, un perro dormido, dos hombres concentrados en un juego de mesa). Los gritos de “Algo flota sobre el agua” rompen la rutina. Los hombres salen, se montan en una barca y sacan del río a una mujer que parece muerta. Cuando la declaran viva, la familia se la lleva a un cuarto de la casa. El inicio con la llegada de Anada, en vez de la visita del amigo, privilegia la atracción estelar de Katalin Karády, quien a partir del éxito de *Halállos tavasz* se dio a conocer por sus papeles de “femme fatale empoderada e incontrolable” (Frey, 2014: 91).

El primer close-up de Anada es desde el punto de vista de Janos. Cuando él llama a su esposa Zsuzsanna desde la entrada del cuarto, Anada abre los ojos como si respondiera al llamado. Hay un corte a una toma del punto de vista de Anada y la cámara muestra una imagen borrosa que se enfoca en un plano de Janos, quien se marcha enseguida. Tras recuperarse, Anada aparece en un plano general haciendo labores domésticas en el patio. El vestuario y la distancia de la cámara invitan a confundirla con Zsuzsanna. Esa intención se confirma cuando Janos entra a la cocina, la ve de espaldas y cree que es su esposa. Esa correlación inicial entre Anada y la esposa se rompe con los primeros planos y la voz de Katalin Karády. Tras el primer encuentro, Janos piensa que Anada le

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

robó sus ahorros, entra furioso a su cuarto, la interroga y la tira al suelo. Al percatarse de su error, Janos regresa al cuarto, se sienta al lado de Anada y se disculpa. Hay un corte a un primer plano que muestra a Anada sonriendo sutilmente al perdonarlo. El glamoroso y sugerente close-up reaparece en dos ocasiones como una imagen superpuesta (sobre el lecho conyugal y al contemplar el río) que obsesiona a Janos e invita a los espectadores a adoptar la posición del galán de tratar de interpretarla (y dejarse seducir).



Anada (Katalin Karády) empieza a obsesionar a Janos (Pál Jávör).

Otro elemento fundamental del estrellato de Katalin Karády era su apasionada y grave voz cantante, difundida a través de la radio y cortos musicales y ligada a su sexualidad. El debut de Karády en *Halálos tavasz* incluye una famosa escena en que lleva a cabo un *strip-tease* mientras canta y baila, acompañada por Pál Jávör al piano, en la habitación donde se reúnen los amantes. La cámara no muestra su cuerpo desnudo, sino que lo sugiere al mostrar cómo va cayendo la

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

ropa a medida que se la quita y luego la recoge, vistiéndose otra vez, mientras Karády canta y baila. Jávör se queda sentado tocando el piano, dándole la espalda y mirando mediante un espejo.

La voz de Katalin Karády cumple una función similar en *Algo flota sobre el agua* cuando Anada se baña en el río. Ella tararea y canta fragmentos de una canción mientras un plano general muestra al fondo la silueta de una mujer que entra desnuda al río. La voz llama la atención de Janos, quien se recuesta a verla, pero la cámara solo toma las ramas de los árboles y el agua. La voz sugiere el cuerpo desnudo femenino no visible. Más adelante, Karády tiene un número musical en que interpreta la misma canción. La sugerente voz, la apasionante letra, la dramática música y los glamorosos close-ups de Karády se contraponen a una adonina puesta en escena. Anada espera en un restaurante sentada junto a la esposa cuando canta una adaptación musical de la tercera estrofa de “Oda” (1933), del poeta húngaro Attila József, cuya letra expresa la fatalidad de su amor: “Te amo como todos los mortales aman vivir hasta que mueren”.



Katalin Karády interpreta “Oda”, canción tema de la adaptación al cine húngaro.

La novela de Zilahy crea ambigüedad sobre el romance entre Janos y Anada, del cual no hay testigos: ¿era la misma mujer que arruinó a su amigo o un espejismo de Janos? La adaptación cinematográfica húngara elimina esa ambigüedad. El amigo Gergely visita a Janos después de la llegada de Anada (a quien no ve). Él busca a una mujer con quien tuvo una relación violenta, pasional e infiel que lo llevó a la cárcel y le dejó marcado el rostro. Tiene otro nombre, pero se siembra la duda de que sea Anada. La mayor parte de la película narra cómo la creciente pasión por Anada conduce a Janos a la ruina y al deseo de cometer un crimen. La identidad de Anada se confirma cuando Gergely regresa al final y la reconoce (en la novela nunca se ven), transformándola en una femme fatale tradicional: una mala mujer que destruye a los hombres por interés.

4. El galán noir

La noche del 4 de marzo de 1943, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos celebró su cena anual de premiación. En respaldo a la política de buena vecindad impulsada por la Segunda Guerra Mundial, la ceremonia incluyó la entrega por el cónsul de México en Los Ángeles del premio de la Academia mexicana a Arturo de Córdova por su actuación en *El conde de Montecristo* (Chano Urueta, 1942) (Wilk, 1943: 6). Además del gesto de buena voluntad, la premiación vincula las imágenes de Arturo de Córdova en México y Estados Unidos. El galán mexicano estaba iniciando una carrera en Hollywood contratado por Paramount Pictures y se había anunciado que interpretaría a un pirata francés en *El pirata y la dama* (Frenchman's Creek, Mitchell Leisen, 1944), basada en la novela inglesa de Daphne du Maurier (Schallert, 1942).¹⁵ Paramount promovió a Arturo de Córdova como una variante contemporánea menos artificiosa del *latin lover* del cine mudo: “es un chico

¹⁵ Arturo de Córdova entonces filmaba *Rehenes* (Hostages, Frank Tuttle, 1943), su primer protagónico para Paramount, tras un papel secundario en *Por quién doblan las campanas* (*For Whom The Bells Toll*, Sam Wood, 1943). El galán ya había actuado en dos producciones estadounidenses en español.

asombrosamente natural —lo que explica por qué le gusta a los hombres así como a esa multitud de mujeres” (Eaton, 1945: 55). Sin embargo, prevaleció la personalidad cinematográfica establecida por el cine mexicano.

Tras darse a conocer como locutor de radio, Arturo de Córdova debutó como actor de cine en el melodrama *Celos* (Arcady Boytler, 1936), iniciando una primera fase como galán joven de melodramas, comedias y películas de aventuras. Algunos personajes anticipan su futura personalidad cinematográfica. En *Refugiados en Madrid* (Alejandro Galindo, 1939), por ejemplo, es el galán joven atormentado por su identidad secreta como espía. En *¡Cuando la tierra tembló!* (Antonio Helú, 1942) es “El escéptico”, introducido en los créditos con un primer plano en que luce el cabello algo despeinado, mirando hacia un lugar impreciso, pensativo. Esa primera etapa culminó con el éxito de *El conde de Montecristo*. De su interpretación del vengativo Edmundo Dantés permaneció la imagen de un galán maduro, con identidad misteriosa y pasado oculto.

Crepúsculo (1945), un melodrama psicológico sobre infidelidad y crimen (que el actor inicialmente rechazó), redefinió la imagen de Arturo de Córdova como un galán noir. Antonio Mangino es un brillante y famoso cirujano torturado por “la furia de la pasión” que le provoca Lucía (Gloria Marín, en un papel creado para María Félix), la sensual esposa de su amigo. Esa pasión desencadena “no sé qué fuerzas ocultas” que lo impulsan a matar a su amigo y lo conducen al suicidio para contenerlas. Con su “melena de zorro”, cigarrillo en mano y “voz de locutor”, el prototípico personaje de Arturo de Córdova se convirtió en un sofisticado hombre “a la mitad de la vida” atormentado por una antigua pasión o un secreto del pasado.¹⁶ En *Cinco rostros de mujer* (Gilberto Martínez Solares, 1947), por ejemplo, su personaje vive atormentado por el recuerdo de sus amores fallidos,

¹⁶ En palabras de Roberto Cantú Robert (1947): “Arturo de Córdova peina... una melena de zorro la que, a diferencia de otros artistas... se deja con los colores naturales que la naturaleza le ha proporcionado”.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

mientras que en el noir *La diosa arrodillada* (1947) lo atormentan el deseo por su amante y segunda esposa (María Félix) y la culpa por la muerte de su primera esposa (Charito Granados). Su texto de estrella como galán noir siguió dentro y fuera de México, en películas filmadas en Argentina, Venezuela y España, pasando por su aclamada actuación en *Él* (Luis Buñuel, 1953).

En *Algo flota sobre el agua*, Arturo de Córdova nuevamente interpreta a un hombre maduro atormentado por el deseo ilícito que despierta una mujer con una belleza del tipo María Félix. La adaptación mexicana también inicia de noche, con un plano breve de un pájaro que emite un sonido y aletea. La cámara se mueve a la izquierda y sigue desde atrás a un hombre, una mujer y un niño, ajenos al medioambiente, que se abren camino por lo que aparenta ser una selva, hasta llegar a la orilla de un río. Esa introducción crea la falsa impresión de ser una película de aventuras hasta el corte al primer plano de Arturo de Córdova, cuya establecida personalidad cinematográfica como galán noir replantea la narrativa.



Ha nacido un galán noir mexicano: Arturo de Córdova en *Crepúsculo*.

Aunque ya había interpretado a pescadores, la crítica de cine Hortesia Elizondo notaba a finales de los 1930s que la personalidad de Arturo de Córdova era “inapropiada” para ese tipo de personajes: “Su ‘pescador del trópico’ debe ser vivaz y vehemente, y Arturo, actor ponderado y sobrio, no registra las emociones necesarias” (1938: 19).¹⁷ Una década después, el galán había consolidado, dentro y fuera de la pantalla, un texto de estrella asociado con el cosmopolitismo, la sofisticación y el viaje: “la luminaria que más ha viajado en el hemisferio occidental” (Schallert, 1946: A3). Si un personaje suyo vivía fuera de la ciudad, estaba huyendo de un recuerdo. En el drama de aventuras *La selva de fuego* (Fernando de Fuentes, 1945), por ejemplo, una decepción amorosa lo lleva a exiliarse en la selva odiando a las mujeres, hasta la sorpresiva llegada de una mujer glamorosa. Hasta el melodrama rural indigenista *El rebozo de Soledad* (Roberto Gavaldón, 1952) inicia con Arturo de Córdova caminando en la ciudad y el marco narrativo es un flashback extenso narrado por su personaje de doctor atormentado.

Los primeros dieciocho minutos son productos de la imaginación de Edmundo Báez y Egon Eis, quienes adaptan al personaje central a la medida de la estrella, quien reemplazó al más joven David Silva. Janos se transforma en el maduro Manuel que llega de la ciudad con su esposa y su hijo al pueblo pesquero donde se crió. Al llegar Manuel descubre que quemaron el interior de la casa de su infancia y destrozaron la barca de su padre. Báez y Eis eliminan al personaje del amigo de la infancia y añaden una historia de orígenes que recuerda a la trama de *El camino de los gatos* (Chano Urueta, 1943), adaptada de una novela alemana: el regreso de un hijo avergonzado por su padre traidor a una casa

¹⁷ De Córdova ya había interpretado a un pescador oaxaqueño en *La zandunga* (Fernando de Fuentes, 1937), aunque Elizondo se refiere a *Hombres del mar* (Chano Urueta, 1938). Posteriormente, Arturo de Córdova interpretó a un pescador en *La balandra Isabel llegó esta tarde* (Carlos Hugo Christensen, 1950), película venezolana que lo introduce con una escena que lo “autentifica” al compararlo con un extranjero que le lanza monedas a los niños del puerto. Para un análisis del film, véase López (2000).

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

quemada por el pueblo con el propósito de restaurar el honor familiar. Aunque aparece bien iluminado en los close-ups, al cuerpo de Manuel lo cruzan las sombras de la casa y el río. Manuel le confiesa a su esposa que partió a la ciudad cuando su padre traicionó a los pescadores a favor del patrón y promete darle una buena vida sin trabajar para la empacadora que controla la venta del pescado. Manuel intenta concientizar a los pescadores sobre su explotación, pero ellos lo juzgan en base a su padre y piensan que solo actúa motivado por el orgullo.



El pasado arroja sombras sobre Manuel.

En su libro sobre Gregorio Walerstein, Francisco Peredo (2015) le dedica una sección a *Algo flota sobre el agua*, comparándola con *Río escondido*, que concluye con una cita en que la crítica cubana Mirta Aguirre la compara con otros

títulos canónicos del cine mexicano como *Janitzio* (Carlos Navarro, 1935) y *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943). Esas comparaciones y la inclusión de la cita establecen continuidad entre la crítica latinoamericana de antaño y la historización actual del cine mexicano. Los datos sobre el contexto de producción transnacional se reformulan de modo que se mantiene la tradición crítica latinoamericana de la defensa del nacionalismo cinematográfico.¹⁸ La ambientación pesquera de *Algo flota sobre el agua* y la presencia del actor Gilberto González como el villano pueden traer a la mente a *Janitzio*. No obstante, la subtrama sobre la explotación de los pescadores por la empacadora tiene más en común con *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1936), una representación canónica de la nación mexicana cuya intención documental y educativa estuvo mediada por extranjeros. A pesar de ser un proyecto del gobierno mexicano, *Redes* surgió de la mirada del fotógrafo estadounidense Paul Strand, con un guion adaptado por su compatriota Henwar Rodakiewicz, codirección del austríaco Fred Zinnemann y edición del austrohúngaro Gunther von Fritsch. Los exteriores de *Algo flota sobre el agua* iban a ser filmados en el pueblo pesquero de Alvarado, Veracruz, donde filmaron *Redes* en 1934, pero se hicieron en Barra de Coyuca, Acapulco (Elba, 1947: 11). La música (coplas veracruzanas), el vestuario folklórico y otras referencias (la pesca del robalo) sitúan la acción en Veracruz. Sin embargo, los personajes hablan de una ciudad y un río sin nombres. Esa falta de especificidad en los diálogos, la mezcla de exteriores acapulqueños con la evidente escenografía de estudio y el visible oscurecimiento de la piel de una de las actrices secundarias transforman al folclor veracruzano en un elemento decorativo con el que se crea un espacio ficcional, que pudo ser descrito genéricamente en la publicidad como un

¹⁸ Peredo enfatiza con cursiva cuando Aguirre le da crédito a los productores, resaltando la labor del mexicano Walerstein en un sentido ortodoxo de “autor nacional”, y pasando por alto los papeles clave de Lowenthal (iniciador del proyecto) y Kohner (tramitador de los derechos de adaptación) (2015: 170).

“misterioso trópico” o una “isla paradisíaca”, una artificialidad en la ambientación que diverge de los fines documentales de *Redes*.¹⁹

En *Algo flota sobre el agua* predominan los eventos nocturnos en el interior tenuemente iluminado de la casa. Una noche, Manuel decide tragarse su orgullo y le dice a su esposa que buscará trabajo en la empacadora, pero entonces un pescador les informa que ha cerrado y la esposa aprovecha para convencerlo de regresar a la ciudad. Los interrumpe el grito de su hijo: “Papá, alguien se cayó al agua”. Los pescadores gritan “algo flota sobre el agua”, Manuel se monta en su coyuco y salva a una joven del remolino en el río. A partir de entonces los episodios sobre la relación entre Manuel y la desconocida se originan en la novela de Zilahy, aunque en un orden diferente. Lo que está en juego en la relación central también varía, vinculando la llegada de la bella y misteriosa Azalea tanto a la crisis del galán noir como a la lucha de los pescadores.

5. El bolero fatal

En agosto de 1945, la revista *México Cinema* publicó fotos en traje de baño de las hermanas Alma Rosa y Elsa Irma Aguirre, seleccionadas en un concurso de belleza celebrado como publicidad para la filmación inminente de la comedia *El sexo fuerte* (Emilio Gómez Muriel, 1946), protagonizada por Mapy Cortés, Rafael Baledón y Ángel Garasa, quienes fungieron como jurado. Una foto muestra a Elsa sentada en la grama, mirando a la cámara, con la descripción de “morena atómica”. Como premio, las hermanas adolescentes interpretaron *bits* en dos comedias y poco después el director Julio Bracho seleccionó a Elsa como “dama joven” de *Don Simón de Lira* (1946). Aunque la comedia de ambiente porfiriano fracasó en crítica y taquilla, Elsa Aguirre firmó un contrato de dos años como exclusiva de la productora Filmex, de Gregorio Walerstein. En 1947 fue electa como la segunda Reina de la Primavera, una designación importante porque

¹⁹ La frase en un *lobby card* de *Algo flota sobre el agua* dice: “¡Esta mujer convertirá [sic] una isla paradisíaca en un lugar de pecado y vergüenza!”.

conllevaba múltiples apariciones en público. La starlet adolescente llamó la atención por tener el tipo de atractivo físico popularizado por su predecesora María Félix: alta, esbelta, cabello y ojos oscuros. El parecido sustentó la percepción de Elsa Aguirre como una imitadora (“la María Félix de los pobres”), a pesar de las diferencias de edad (dieciséis años) y personalidad.²⁰

Tras otro papel de dama joven, *Algo flota sobre el agua* introdujo la personalidad cinematográfica de Elsa Aguirre como mujer fatal: maquillada y vestida para aparentar más edad y haciendo pareja con hombres notablemente mayores.²¹ Sin embargo, en el número de la revista *Somos* dedicado a la estrella, el crítico Luis Terán le da mayor importancia al posterior melodrama *Ojos de juventud* (Emilio Gómez Muriel, 1948), porque ingresó a Elsa Aguirre “en la historia de las vampiresas del cine mexicano” (1999: 30). Para Terán, “[e]l suyo fue un fatalismo netamente mexicano en un ambiente popular, denso, cargado de inseguridad, pasión y el presentimiento de la muerte” (1999: 30). La importancia que Terán le da a una película ambientada en una vecindad y un cabaret de la Ciudad de México sitúa a la estrella en una narrativa tradicional nacionalista sobre el cine mexicano. No obstante, más adelante reconoce que el personaje de Azalea (“una Venus que aparece dormida en el agua”) en *Algo flota sobre el agua* “construyó el mito adecuado para sustentar su personalidad fílmica” (1999: 33).

²⁰ Esa percepción ha persistido, como cuando Francisco Millán Agudo escribe que Elsa Aguirre “en *Lluvia roja* pecó de querer emular a la María Félix de *El peñón de las ánimas*” (2011: 271) sin sustentarse.

²¹ Había una diferencia de edad significativa entre Aguirre y sus primeras parejas cinematográficas: Luis Sandrini (25 años), Arturo de Córdova (22 años), Joaquín Pardavé (30 años), Agustín Lara (33 años), Andrés Soler (32 años) y Jorge Negrete (19 años). Hasta los galanes más cercanos a su edad (Víctor Junco, Rafael Baledón) eran unos diez años mayor.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550



Primer close-up de Elsa Aguirre en *Algo flota sobre el agua*.

Ambas películas se estrenan a finales de 1948. Ese año María Félix viajó a Madrid contratada por el productor valenciano Cesáreo González y dejó una vacante para el tipo de mujer que popularizó. Según Emilio García Riera, “el cine mexicano encontró al fin en [María Félix] a la mujer fatal más famosa del cine hablado en español” y *La mujer sin alma* (Fernando de Fuentes, 1944) “es su papel más convincente: el de una ambiciosa e inescrupulosa explotadora del deseo masculino” (1998: 135). Julia Tuñón (1993) también sintetiza su personalidad cinematográfica con otro título: *La devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946). Siguiendo la tradición de buscar paralelismos, Patricia Torres San Martín recurre a María Félix como prototipo de femme fatale mexicana y la asocia con un discurso nacional de modernidad urbana en los 1940s que

contrarrestaba con las imágenes de madres sufridas y “chinas poblanas” del cine mexicano de los 1930s (2011: 22).

A pesar de su similitud visual, los personajes de Elsa Aguirre no eran mujeres fatales en el sentido de “mujeres sin alma”, “devoradoras” o “diosas del amor”. Los personajes de Aguirre generalmente eran “mujeres caídas” cuya belleza es una fatalidad más para ellas mismas que para los hombres. Hasta sus villanas más malvadas anhelan ser decentes.²² Esa distinción se apreciaba en el personaje fundacional de Azalea, que remite a otro tipo de fatalidad ejemplificada por los icónicos personajes de una estrella mexicana anterior a María Félix.

Los créditos de *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1934) introducen a Andrea Palma en el puerto de Veracruz en un maquillaje, vestuario y pose de vampiresa influenciados por el exotismo del Hollywood de inicios de los 1930s. Aunque evoca visualmente a Marlene Dietrich, el personaje remite narrativamente al fatalismo romántico asociado con Greta Garbo. Rosario no es una “devoradora” de hombres sino una “mujer caída” tras un engaño amoroso. Esa caída es la base de su fatalidad. Su suerte está echada y Rosario sigue cayendo: prostitución, incesto, suicidio. En su papel de Julieta en *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), Andrea Palma adquiere un aspecto de mujer fatal convencional cuando se pone un vestido de noche para trabajar como fichera en un cabaret de la moderna Ciudad de México. La vida conyugal con un marido fracasado e infiel y la maternidad sustituta de su hermano provocaron su caída al cabaret y son la base de su fatalidad. El suspenso narrativo al final, sobre si Julieta se marchará en un tren con su ex-novio sindicalista (Pedro Armendáriz) o si

²² En *La perversa* (Chano Urueta, 1954), por ejemplo, la degradación moral de la ambiciosa Alicia Bermudez (Elsa Aguirre) precipita la muerte de su madre y la lleva a coordinar la violación de su hermana menor (Alma Rosa Aguirre). No obstante, aunque era grosera con su familia, Alicia deseaba ser “una mujer decente” y su caída la propicia Enrique, un joven rico que la empuja al concubinato, al alcohol y la venta de su hermana. Alicia logra una especie de redención al final cuando confiesa que mató a Enrique tras haber convencido al jurado de su inocencia.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

regresará con su esposo, es engañoso. La suerte de Julieta, como la de Rosario, está echada. A pesar de la optimista imagen final de Julieta caminando con su esposo y hermano hacia un “distinto amanecer”, ¿no es su sacrificio final (volver a casa y al cabaret) un tipo de suicidio?

En ambos casos se trata de un fatalismo más propio del film noir francés de los 1930s que de una interesada femme fatale del cine negro estadounidense de los 1940s y 50s. La suerte de Azalea, como la de Rosario y Julieta, también está echada. La adaptación mexicana reemplaza las desconocidas referencias mitológicas en las historias húngaras con la de una sirena con nombre de flor silvestre. La azalea es un arbusto de flor pequeña y abundante cuyo posible simbolismo yace en que su savia puede ser venenosa. Los guionistas inventan una historia de origen que Azalea le cuenta a Toño, el hijo de Manuel, reflejando su vida: “Los hombres la amaban inmediatamente que la conocían, hasta que notó que ese amor que provocaba era fatal, pues destruía a todos los que la querían”. Por ello, Azalea reniega de su belleza.



La fatalidad de Azalea: “como siempre, sin quererlo” su belleza trae desgracias.

La concepción distinta de la mujer fatal se refleja en los usos de la canción tema, interpretada en cuatro ocasiones. La primera vez es un número comunal que inicia con una toma a distancia de los vecinos viajando en barcas en el río para visitar la casa de Manuel. Un coro de hombres canta las primeras estrofas y la tercera la canta el Sabio, quien supuestamente la compuso como agradecimiento después que Azalea ayudó a los pescadores. Según el co-guionista Edmundo Báez, mientras que “en las demás [películas] se elegían ya las canciones hechas y se metían a fuerza casi siempre”, “Flor de azalea” se compuso para su función narrativa (Meyer, 1976: 102). Los créditos iniciales también sitúan musicalmente a *Algo flota sobre el agua* en Veracruz mediante el anuncio de coplas con letra del veracruzano Neftalí Beltrán y la participación del famoso músico veracruzano Andrés Huesca. No obstante, “Flor de azalea” es un bolero cuyos verdaderos compositores (Manuel Esperón y Zacarías Gómez Urquiza) son de la Ciudad de México. El bolero es un género de música popular con antecedentes en el bolero yucateco, el bolero cubano y la música afrocaribeña que también se mexicaniza y se asocia en los 1940s con la modernidad capitalina y el boom de la radio y el cine.

Desde que Agustín Lara compuso “Santa” para la película homónima de 1932, los boleros jugaron un papel central en el cine mexicano, “inspirando” tramas melodramáticas y funcionando como “signos ambivalentes de lo nacional” (López, 2012: 218). Las letras de los boleros se adaptan a diferentes personajes y situaciones. En una escena antológica del noir *Distinto amanecer*, por ejemplo, Andrea Palma y Pedro Armendáriz bailan en un cabaret mientras Ana María González canta el bolero “Cada noche un amor”, de Lara. El uso de un bolero, de cuya letra se desprende el título de la película, es afín con el deseo de mostrar a una moderna Ciudad de México, pero la letra sobre la promiscuidad de un *playboy* se resignifica para referirse a una pareja condenada al fracaso amoroso. Richard R. Ness (2008) ha argumentado que el film noir estadounidense se caracteriza por sus disonancias sonoras (la incorporación de elementos atonales

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

y fragmentadas) que desafían la tradición romántica de las partituras musicales melodramáticas. A pesar de su asociación con mujeres caídas y erotismo ilícito, en el cine negro mexicano los boleros de temática amorosa mantienen la tradición romántica del melodrama, aunque también se recurre a los ritmos afrocaribeños (como la rumba y la conga) durante “escenas diegéticas destinadas a demostrar la decadencia del ambiente urbano nocturno” (Ness, 2008: 55).



Andrea Palma y Pedro Armendáriz bailan a ritmo de bolero en *Distinto amanecer* (1943).

Inspirada en la trama, la letra de “Flor de azalea” se adapta a la temática de la mujer caída. La voz poética se dirige en segunda persona a una mujer y cuenta su origen: arrastrada por el río y por la vida hasta que la salvan, encontrando protección. La segunda estrofa describe la sonrisa y la mirada de la mujer y

expresa el deseo de que olvide su pasado y tenga un corazón sereno. La estrofa final declara el anhelo de la voz de “ser la golondrina” que sea testigo de su despertar “a una nueva vida llena de amor”. Después de la primera interpretación, el Sabio regresa a lo folklórico cantando unas coplas veracruzanas sobre “una flor de maravilla” y Azalea les da réplica (cantando por primera vez) con la advertencia de que “con la flor mucho cuidado hay que tener”. La segunda persona que canta un fragmento, en tono burlón, de “Flor de azalea” es el encargado de la empacadora cuando entra a la cantina del pueblo borracho con el fin de desprestigiar a Azalea, a quien chantajeó sexualmente, pero no le creen. La tercera ocasión es otro número colectivo. Tras la pesca nocturna el Sabio y los pescadores cantan el bolero en agradecimiento mientras Azalea está consumando su relación con Manuel. Por último, hacia el final de la película, Azalea canta “Flor de azalea” a petición de los invitados en una fiesta nocturna para celebrar su compromiso. Azalea, vestida en traje folklórico veracruzano, interpreta el bolero de modo más lento y cambia la letra a la primera persona: el deseo de “amanecer” y la promesa de “una alborada de una nueva vida llena de amor” se convierten en un deseo fallido tras “oscurecer” y la resignación a un “canto sin encontrar asilo a mi quebranto” que culmina en despedida, anticipando su suicidio. La letra sobre el rescate esperanzador de una mujer caída se transforma en un lamento fatal. Ese giro de los números colectivos a una interpretación individual del bolero, pasando por la burla del borracho, contribuyen a matizar la caracterización de Azalea como mujer caída y mujer fatal.

En la novela de Lajos Zilahy, la muerte de Anada es un enigma: simplemente se la llevó el río. En la adaptación mexicana, Azalea se suicida motivada por su amor por Manuel: “Mi amor es tan grande que te deja con ella por mi propia voluntad”. Los textos comparten una concepción fatalista de la relación entre la desconocida y el pescador. La versión cinematográfica húngara adopta una visión noir más ortodoxa al representar a Anada como una “mala mujer” que al

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

final admite su deseo de seducir al patriarca y adentrarse en la familia. En cambio, Azalea se suicida al darse cuenta que ni casándose con otro apagará el intenso deseo de Manuel, que está a punto de matar a su esposa. En principio se trata de un final conservador en que la amante y la esposa se sacrifican por la pareja heterosexual y la felicidad del niño (ajeno al lío pasional). Sin embargo, Azalea está enamorada de Manuel, se ha encariñado con el niño y valora la amistad de la esposa, quien (a diferencia de la novela y la adaptación húngara) se ha percatado y se defiende de la infidelidad conyugal.



Azalea mira hacia Manuel mientras canta "Flor de Azalea" en primera persona.

La mexicanización de Anada en Azalea deriva en una mujer fatal más empática (ayuda al pueblo, aprecia a la esposa, se encariña con el niño, se enamora del galán, se sacrifica por el bienestar de la familia) y menos enigmática (sin elementos mitológicos, con un pasado algo conocido).

6. Conclusión

La productora Filmex reunió a Arturo de Córdova y Elsa Aguirre en *Medianoche* (Tito Davison, 1949), una adaptación de la película argentina *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937), que mezcla drama y comedia costumbrista con cine negro. La versión mexicana mantiene el encuadre noir de la argentina, pero expande el aspecto melodramático y el humor costumbrista. *Medianoche* abre con un número musical de Elsa Aguirre como Cora, una joven y sensual cancionista que es cómplice de un maduro y sofisticado ladrón de joyas (de Córdova). Cora sigue el prototipo noir de una eufemística “mujer con pasado”, aunque con los deseos incestuosos (ausentes en la versión argentina) subyacentes en el cine clásico mexicano desde *La mujer del puerto*. Pese a su aspecto de mujer fatal, la Cora mexicana tampoco es una “mala mujer”, sino una hermana de crianza que está genuinamente enamorada del galán y hasta reconoce el valor de su rival. Al igual que Azalea, Cora se sacrifica por la felicidad del galán. *Algo flota sobre el agua* y *Medianoche* no son consideradas parte del canon del cine clásico mexicano, pero representan una vertiente importante de la producción mexicana que apostaba a la creación de un cine nacional cosmopolita mediante la adaptación de textos extranjeros, que en estos casos evocan al fenómeno internacional del film noir.

Esta revisión crítica de estratos textuales en la mexicanización de *Algo flota sobre el agua* ha procurado cuestionar lo que entendemos por cine negro nacional mediante la exploración de las influencias extranjeras (exiliados judíos, textos húngaros), del texto de estrella de Arturo de Córdova como galán noir mexicano, de las variantes en la representación de la mujer fatal (Elsa Aguirre como Azalea) y del uso del bolero (“Flor de azalea”) como elemento central del paisaje sonoro del cine negro mexicano. La selección de *Algo flota sobre el agua* como estudio de caso muestra cómo hasta un “melodrama menor” se presta para un análisis cinematográfico detallado de textos y contextos que miran a través y

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

más allá de los estereotipos nacionalistas. Este estudio de la adaptación cinematográfica mexicana de una novela húngara también continúa la labor historiográfica de interrogar, mediante el análisis cultural y textual, lo que se entiende por la nación, lo nacional y los géneros en el cine del periodo clásico.



La mujer fatal y el galán noir, reunidos en *Medianoche*.

Aunque el personaje de Azalea la tipificó como mujer fatal, el texto de estrella de Elsa Aguirre no fusionó sus personalidades dentro y fuera de la pantalla, como ocurrió con María Félix, sino que contrastó su imagen en pantalla con sus orígenes humildes, su personalidad introspectiva y su relación afectiva con su hermana mayor. Esa distancia entre las personalidades dentro y fuera de la pantalla aumentó con el paso del tiempo. Al envejecer, María Félix continuó cultivando una personalidad extra cinematográfica coherente con sus personajes (“La Doña”) mientras que Elsa Aguirre adoptó la filosofía del yoga y la comparte

en sus entrevistas. Su imagen fuera de pantalla es la antítesis de la mujer fatal del cine. En una “plática de vida” como parte de su homenaje en el Festival Internacional de Cine en Guadalajara de 2021, Elsa Aguirre compartió, a sus noventa y un años, que *Algo flota sobre el agua* era la favorita de su filmografía. Dos años después, la película se exhibió en la Cineteca Nacional de México como parte de un homenaje a la actriz, con la presencia de ella y su hermana Alma Rosa. Para Elsa Aguirre, en el bolero “Flor de azalea” también “hay un mensaje para mí” inspirado por la ternura que su juventud le provocó al letrista Zacarías Gómez Urquiza. Se trata de una interpretación personal “infidel” al texto original: la biografía de la estrella se impone al texto literario húngaro y al texto cinematográfico mexicano, de los cuales deriva directamente la letra de la canción. Los testimonios de Elsa Aguirre sobre “Flor de azalea” son otro tipo de interlocución en la mexicanización de *Algo flota sobre el agua*: el más reciente estrato textual en la transformación del húngaro al español, del texto literario a textos cinematográficos y la letra de un bolero mexicano, de objetos culturales olvidados o menospreciados a los recuerdos de una estrella envejecida.

Bibliografía

- Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco (1982). *Cartelera cinematográfica (1940-1949)*. Ciudad de México: UNAM.
- Aviña, Rafael (2017). *Mex Noir: Cine mexicano policiaco*. Ciudad de México: Cineteca Nacional.
- Bonfil, Carlos (2016). *Al filo del abismo: Roberto Gavaldón y el melodrama negro*. Ciudad de México: IMCINE, Filmoteca de la UNAM y Secretaría de Cultura.
- Cantú Robert, Roberto (1947). “Pescando al vuelo: Noticias cinematográficas de México” en *El sol*, 10 de enero, 3.
- Colina, Enrique y Daniel Díaz Torres (1972). “Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano” en *Cine cubano*, números 73-74-75, 14-26. Disponible en: https://coleccionescubanas.com/periodicas/ejemplar_digital.php?pub=cine_cubano&num=073_074_075 (Acceso en: 23 de agosto de 2024).
- Crevenna, Alfredo. “Alfredo B. Crevenna. Director de cine”, entrevista por Alejandro Pelayo, sin fecha. Transcripción.

Dyer, Richard (1986). *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. Londres y Nueva York: Routledge.

____ (1998). "Resistance Through Charisma: Rita Hayworth and *Gilda*" en E. Ann Kaplan (editora), *Women in Film Noir*. Londres: BFI Publishing, pp. 115-122.

Eaton, H. (1945). "The Man with Two Countries" en *Photoplay*, agosto, pp. 55, 86-88.

FICG Guadalajara. "FICG36 Plática de vida con Elsa Aguirre" [Archivo de video]. YouTube. 8 de octubre de 2021. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=sqMzEg_-Bm0 (Acceso en: 18 de febrero de 2025).

Elba, Marta (1947). "Hollywood se desintegra, locaciones en Acapulco" en *Cinema Reporter*, 20 de noviembre, 10.

Elizondo, Hortensia (1938). "Hombres de mar" en *La prensa*, 18 de diciembre, 19.

Fernández, AA (2017). "Horizontes transnacionales: Hacia un cosmopolitismo estético entre el *melo* y el *noir*" en Maricruz Castro Ricalde et. al. (editores), *Mexican Transnational Cinema and Literature*, Oxford: Peter Lang.

Frey, DS (2014). "Mata Hari or the Body of the Nation? Interpretations of Katalin Karády" en *Hungarian Studies Review*, XLI, (1-2), 89-106.

García Riera, Emilio (1992). *Historia documental del cine mexicano. Vol. 4: 1946-1948*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

____ (1998). *Breve historia del cine mexicano: Primer siglo, 1897-1997*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.

López, Ana M. (1998). "Historia nacional, historia transnacional" en *Horizontes del segundo siglo: investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

____ (2000). "Facing Up to Hollywood" en Christine Gledhill y Linda Williams (editoras), *Reinventing Film Studies*, Nueva York: Oxford.

____ (2010). "Introduction: Geographical Imaginaries" en *Studies in Hispanic Cinemas*, volumen 7, número 1, 3-8.

____ (2012). *Hollywood, nuestra América y los latinos*. La Habana: Ediciones Unión.

Meyer, Eugenia (1976). *Testimonios para la historia del cine mexicano VI*. Ciudad de México: Cineteca Nacional.

Millán Agudo, Francisco Javier (2011). *Jorge Negrete: No basta ser charro*. León, Guanajuato: Festival Internacional de Cine de Guanajuato.

Naremore, James (2019). *Film Noir: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Nemzeti Filmintézet - Filmarchívum. "Kicsoda Ön, Karády Katalin?" [Archivo de video] YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZuPeXcr2ZsY> (Acceso en: 18 de febrero de 2025).

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

- Ness, Richard R. (2008). "A Lotta Night Music: The Sound of Film Noir", *Cinema Journal*, invierno, volumen 47, número 2, 52-73.
- Ortiz, Roberto Carlos (2022). "¿Es pecado quererla? Cineastas viajeros y lesbianismo velado en *Muchachas de uniforme* (1951)" en *El ojo que piensa*, número 24, 45-75. Disponible en: <https://elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/article/view/379> (Acceso en 18 de febrero de 2025).
- Paranaguá, Paulo Antonio (2002). "Populismo e hibridación: *Dios se lo pague*, textos y contexto." *Revista Iberoamericana*, abril-junio, volumen 68, número 199, 331-354.
- Parra, Eduardo Antonio (2017). "Letras al margen: *Algo flota sobre el agua*" en *Armas y letras*, julio-diciembre, número 97-98. Disponible en: http://www.armasyletras.uanl.mx/97-98/15_algo_flota.pdf (Acceso en: 23 de agosto de 2024).
- Paunero, Pedro (2021). "Las tres adaptaciones de 'Algo flota sobre el agua'" en *Corre cámara*, 16 de febrero. Disponible en: <https://correacamara.com/las-tres-adaptaciones-de-algo-flota-sobre-el-agua-2/> (Acceso en: 18 de febrero de 2025).
- Peredo, Franciso (2015). *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión*. México: UNAM.
- Ramón, David (1999). "Galán estelar del cine mexicano" en *Revista Somos*, año 2, número 24, 20-46.
- Schallert, Edwin (1942). "De Cordova Male Lead in 'Frenchman's Creek'" en *Los Angeles Times*, 25 de noviembre, 10.
- ____ (1946). "De Cordova Shuttling West Hemisphere Star" en *Los Angeles Times*, 4 de julio, A3.
- Smith, Imogen Sara (2018). "Hot Shadows: A Sampling of Mexican Noir" en *Noir City*, número 25, 12-20.
- Society for Cinema and Media Studies. "Fieldnotes: Ana Lopez interviewed by Cristina Venegas" [Archivo de video]. Vimeo. 2017. Disponible en: <https://vimeo.com/215947929> (Acceso en: 18 de febrero de 2025).
- Stam, Robert (2006). *François Truffaut and Friends: Modernism, Sexuality, and Film Adaptation*. Piscataway: Rutgers University Press.
- ____ (2017). "The Changing Pedagogies of Adaptation Studies" en *Literature/Film Quarterly*, volumen 45, número 2. Disponible en: https://lfq.salisbury.edu/_issues/first/the_changing_pedagogies_of_adaptation_studies.html (Acceso en: 18 de febrero de 2025).
- Terán, Luis (1999). "Culto, rituales y milagros de una diosa" en *Revista Somos*, 1 de septiembre, año 10, número 187, 26-45.
- Tierney, Dolores (2019). "Líneas subversivas: el género en el cine negro melodramático de Roberto Gavaldón/ Subversive Lines: Gender in Roberto Gavaldón's Melodramatic Film Noirs"

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

en Quim Casas y Ana Cristina Iriarte (editores), *Roberto Gavaldón*, Donostia y Madrid: Festival de San Sebastián y Filmoteca Española.

Torres San Martín, Patricia (2011). "Love Goddesses: Angels and Demons in Mexican Cinema." *Studies in Hispanic Cinemas*, volumen 8, número 1, 19-35.

Tuñón, Julia (2003). "Un 'mélo-noir' mexicano: *El hombre sin rostro*" en *Secuencias: Revista de historia del cine*, número 17, 40-57. Disponible en: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4171/4478> (Acceso en: 18 de febrero de 2025).

Viñas, Moisés (1987). *Historia del cine mexicano*. México: UNAM-UNESCO.

Wilk, Ralph (1943). "'Mrs. Miniver' Year's Best" en *The Film Daily*, 5 de marzo, volumen 83, número 43, 1, 6.

Zilahy, Lajos (1946). *Algo flota sobre el agua* [1944]. Traducido por Ferenc Oliver Brachfeld. Barcelona: Editorial Victoria.

*Roberto Carlos Ortiz es Investigador independiente, egresado de Tulane University (Nueva Orleans). Desarrolla proyectos de investigación sobre las estrellas del cine clásico mexicano, el estrellato camp y el cine negro. E-mail: ortizrc@gmail.com