

Bolesław Raciński
Uniwersytet Jagielloński

¡Bienvenido a cabaretera! Konteksty kulturowe meksykańskiego musicalu

Użyte w tytule tego artykułu słowo *cabaretera* oznacza w języku hiszpańskim artystkę kabaretową, ale jednocześnie jest to określenie odmiany filmowego musicalu, która narodziła się w Meksyku na początku lat czterdziestych ubiegłego stulecia.

Cabareteras, mimo wyraźnych wpływów zza północnej granicy, są zjawiskiem *stricte* meksykańskim, wyrosłym z gwałtownych przemian politycznych i społecznych, które wstrząsały krajem w połowie XX wieku. Omawiane filmy były również odpowiedzią na zupełną dominację Hollywood w regionie, a także próbą nasycenia pochodzących stamtąd schematów treściami oraz ideologią swoistymi dla meksykańskiego kręgu kulturowego.

Celem artykułu jest ukazanie charakterystycznych elementów *cabareteras*: przede wszystkim ich polityczno-społecznego uwikłania, aspektów rewolucyjnych dla ówczesnej kinematografii meksykańskiej, a także relacji do kina hollywoodzkiego.

I

Cabareteras łączy powtarzający się regularnie schemat fabularny: niemal wszystkie filmy przyporządkowywane przez badaczy do tego nurtu opowiadają o kobiecie, którą ponure życiowe okoliczności zmuszają do pracy w kabarecie. Kabaret zwykle jest jednocześnie domem publicznym, położonym w jednej z biednych dzielnic którejs z meksykańskich aglomeracji. Tam bohaterka i oddaje się mężczyznom, i zabawia ich wyjątkowo zmysłowymi tańcami. Schematyczne fabuły uzupełniane są przez liczne numery taneczne oraz wokalne, choć już teraz zaznaczyć należy, iż nie wszystkie filmy nurtu można bez wahania nazwać musicalami. W niektórych *cabareteras* tańce i piosenki pojawiają się z rzadka – tak jest między innymi w *Salón México* (1949, reż. E. Fernández) – inne z kolei przenoszą akcję do kabaretu dopiero w połowie filmu (*Distinto amanecer*, 1943, reż. J. Bracho).

Niemniej, w większości filmów nurtu, reżyserzy bardzo dużą wagę przywiązują do muzycznych przerywników, czego doskonałym przykładem jest omówiona w dalszej części artykułu *Aventura* (1949, reż. A. Gout).

Cabareteras są bezpośrednimi spadkobiercami popularnego w latach trzydziestych nurtu melodramatycznych filmów o niewinnych kobietach, które zostają uwiedzione, a następnie porzucone. Wykorzystane przez mężczyzn bohaterki niemal zawsze zostają prostytutkami. Jednym z najsłynniejszych dzieł nurtu jest *Kobieta z portu* (1933, reż. A. Boytler). Opowiada o Rosario, która trafia do domu publicznego po tym, jak jej ojciec zostaje zamordowany przez narzeczonego dziewczyny. Temat prostytutki jest w kinie meksykańskim niezwykle popularny – podejmował go także między innymi film *Santa* (1932, reż. A. Moreno), pierwszy techniczny i artystyczny sukces krajowego kina dźwiękowego.

Bohaterki powstających mniej więcej dziesięć lat później *cabareteras* nie były już tak niewinne, ale mogły wzbudzać sympatię widzów – niesprzyjające okoliczności potrafiły bowiem wykorzystać na swoją korzyść i, jak pisała Joanne Hershfield, „choć na chwilę pokonać przeznaczenie”¹. Tematyzowanie losów prostitutek wyróżniało *cabareteras* na tle filmów muzycznych importowanych ze Stanów Zjednoczonych. Richard Dyer pisał o hollywoodzkich musicalach, że nie pozostawiają one żadnego miejsca dla Innego, np. wykluczonych. Jedyne kontrowersyjne kwestie, którymi się zajmują, to te, które mogą „rozwiązać się same”, nie ma zatem mowy o problemach związanych z klasowością społeczeństwa, czy seksem².

Tymczasem twórcy omawianego nurtu starali się komentować zmieniającą się rzeczywistość społeczną Meksyku. Robili to w dużej mierze za pomocą patentów przeszczepionych z Hollywood – *cabareteras* są znakomitą przykładem twórczego przetwarzania szablonów i próby dostosowania ich do uwarunkowań lokalnych. Krótkie omówienie sytuacji ówczesnego filmu meksykańskiego jest niezbędne, by w pełni zrozumieć wagę *cabareteras* dla historii tamtejszej kinematografii.

Słabo rozwinięta meksykańska kinematografia weszła w okres *prosperity* niedługo przed drugą wojną światową. Gdy konflikt już

1 J. Hershfield, *Mexican Cinema / Mexican Women, 1940-1959*, tłum. własne, Arizona 1996, s. 80.

2 Za: D. Tierney, *Silver sling-backs and Mexican melodrama: Salón Mexico and Danzón*, „Screen” 1997, nr 38 (4), s. 362.

się rozpoczął, Europa ograniczyła import filmów z Hollywood, a Stany Zjednoczone skupiły się na swoim południowym sąsiedzie. Amerykanie nie tylko eksportowali filmy do Meksyku, ale również wybudowali tam niezbędną dla przemysłu kinematograficznego infrastrukturę (by ułatwić produkcję filmów, które następnie podbić miały całą Amerykę Łacińską³). Wraz z zakończeniem wojny uwaga Hollywood ponownie skupiła się na Europie i ekonomiczne wsparcie kina meksykańskiego zostało zakończone. To jednak nie zatrzymało jego rozwoju – meksykańscy reżyserzy opanowali bowiem sztukę kręcenia filmów niskobudżetowych, ale stojących na przyzwoitym poziomie, w dodatku – co wyróżniało je na tle produkcji z Hollywood – poruszających tematy interesujące zarówno dla publiczności meksykańskiej, jak i widzów z całej Ameryki Łacińskiej. W latach czterdziestych Meksykanie produkowali około siedemdziesięciu filmów rocznie (w 1949 powstało ich aż 108)⁴ i całkowicie opanowali kina środkowej i południowej części kontynentu, skutecznie konkurując z Hollywood. Ta „złota era” meksykańskiej kinematografii trwała mniej więcej do połowy lat pięćdziesiątych.

Meksykańska publiczność żądała filmów opowiadających o jej problemach, jednak wieloletnia dominacja Hollywood w regionie przyzwyczaiła ją do schematów kina gatunkowego Stanów Zjednoczonych. Krajowi reżyserzy budowali zatem swój sukces, mieszając znane szablony z lokalną tematyką. Jednym z najsłynniejszych przykładów tego zabiegu była tak zwana *comedia ranchera*, której należy poświęcić uwagę, gdyż *cabareteras* narodziły się niejako w opozycji do niej.

Badacze kina meksykańskiego często piszą o *comedias rancheras* jako wariacjach na temat hollywoodzkiego westernu⁵. Rzeczywiście, filmy te wyraźnie nawiązują do wspomnianego gatunku, a zwłaszcza klasycznych produkcji o śpiewających kowbojach, jednak można w nich zauważyć również wyraźne różnice. W *comedias rancheras* nie występuje bowiem ów mit pogranicza, który stanowi podstawę hollywoodzkich historii o pionierach. Zamiast tego reżyserzy meksykańskich filmów skupiają się na utwierdzeniu konserwatywnej ideologii. Praktycznie ubranych kowbojów zastąpili *charros*, (zwani również *rancheros*), odziani we wspańskie stroje (dziś kojarzone

3 Zob. P. B. Posada, *The Only Defense is Excess: Translating and Surpassing Hollywood's Conventions to Establish a Relevant Mexican Cinema*, „Anagramas”, nr 18, s. 33.

4 Zob. tamże, s. 34.

5 Zob. m.in. C. J. Mora, *Mexican Cinema: reflections of a society, 1896–2004*, Jefferson 2005, s. 45.

głównie z zespołami *mariachis*) właściciele ziemscy i jednocześnie przedstawiciele tradycyjnej wiejskiej arystokracji⁶. Akcja osadzona była zwykle w funkcjonującej według zasad feudalnych mikrospołeczności – właściciele efektownych hacjend roztańczali swój autorytet i władzę nad tymi, którzy znajdowali się w gorszej sytuacji ekonomicznej. *Charros* zajęci byli głównie nie tyle walką ze złem i występkiem, co raczej potwierdzaniem swojej męskości oraz pozycji, zwłaszcza wobec kobiet – te funkcjonowały niemal wyłącznie jako przedmiot rywalizacji pomiędzy bohaterami.

Comedias rancheras były wyidealizowanym obrazem stosunków społecznych sięgających nie tylko okresu rządów prezydenta Porfirio Díaza (1876–1911), ale jeszcze czasów kolonialnych. Filmy utrzymane były w sielskiej atmosferze, którą podkreślały niezwykle istotne dla całości piosenki, wykonywane przede wszystkim przez *charros* i *mariachis*. *Comedias rancheras* oddawały mocny w społeczeństwie meksykańskim konserwatyzm i dążyły do utrzymania *status quo*⁷. Takie filmy jak *Allá en Rancho Grande* (1936, reż. Fernando de Fuentes) promowały tradycyjne wartości, na których przez lata opierał się kraj, i stanowiły przeciwwagę dla modernizacyjnych tendencji oraz domniemanego upadku moralności w wielkich aglomeracjach⁸. Jednym z najważniejszych „miejskich” gatunków filmowych stojących w wyraźnej opozycji do nadzwyczaj popularnych *comedias rancheras* były oczywiście *cabareteras*.

II

Połowa XX wieku była w historii Meksyku okresem szczególnym: to wtedy migracje ze wsi do miast osiągnęły najwyższy poziom⁹, a te bardzo szybko zaczęły zmieniać się w ogromne metropolie. Pod rządami Miguela Alemána Valdésa (1946 – 1952) kraj wszedł w okres gwałtownej modernizacji i przemian społecznych – w miastach zaczęła się wykształcać nowa pracująca klasa średnia, zmieniały się również role kobiet, które coraz częściej zmuszone były wziąć na siebie utrzymanie rodziny, czyli zadanie tradycyjnie

6 Zob. tamże, s. 46.

7 Chociaż Mark Pedelty zauważa, że charakterystyczna, nowoczesna interpretacja piosenek świadczyła o pewnej postępowości. Zob. M. Pedelty, *Musical Ritual in Mexico City*, Austin 2004, s. 101.

8 Zob. C. J. Mora, *dz. cyt.*, s. 47.

9 Zob. M. Skoczek, *Migracje ludności*, [w:] *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, red. M. F. Gawrycki, Warszawa 2009, s. 189.

męskie. Lata czterdzieste i pięćdziesiąte to także czas, w którym władza ostatecznie odeszła od szlachealnych idei Rewolucji Meksykańskiej, to znaczy zapewnienia równości oraz sprawiedliwości społecznej. Mimo że Meksyk przeżywał wtedy okres wzrostu gospodarczego, wielu obywateli miało problemy ekonomiczne, a także poważne trudności ze zrozumieniem gwałtownie zmieniającego się świata wokół nich.

Większość *comedias rancheras* unikała poruszania tych kwestii, skupiając się raczej na wspomnieniach „lepszych czasów”. Niezwykle jednak popularne w kraju kino – podstawowy język meksykańskiej kultury popularnej i nauczyciel całego społeczeństwa¹⁰ – szybko uzupełniło ten brak. Po drugiej wojnie światowej na ekranach pojawiły się liczne miejskie melodramaty, w których dzielni mężczyźni mimo licznych przeciwności losu walczyli o byt swojej rodziny (tak zwane *cine de arrabal*). Sytuacją kobiet zajmowały się z kolei *cabareteras*. Były to jedne z pierwszych produkcji, które opowiadały o nowym, zurbanizowanym Meksyku i mierzyły się z tymi samymi problemami, co nowi obywatele wielkich aglomeracji. Meksyk w *cabareteras* jest miejscem ponurym, pełnym pokus oraz niebezpieczeństw, nijak nieprzypominającym na przykład idyllicznych obrazków z najsłynniejszych dzieł Emila Fernádeza. Jednocześnie jednak filmy omawianego nurtu tę złowrogą nowoczesność oswajały, przełamując nieprzystające do nowej rzeczywistości stereotypy i pokazując, że również z dala od *ranchos* jest miejsce na moralność oraz prawdziwą miłość.

Nakręcona w 1949 roku przez wyedukowanego w USA Alberta Gouta *Aventurera* uchodzi za najsłynniejszą z *cabareteras*, choć w pewnych elementach wyraźnie odbiega od gatunkowych schematów. Niemniej, to na przykładzie tego właśnie filmu można prześledzić, dzięki czemu *cabareteras* zapisały się w historii meksykańskiej kinematografii.

Film opowiada o Helenie Trejo, niewinnym dziewczęciu, którego matka zdradza męża, a on popełnia samobójstwo. Bohaterka opuszcza dom rodzinny, jednak żaden z oferujących jej pracę mężczyzn, zgodnie z dominującą wtedy w Meksyku ideologią patriarchy, nie traktuje dziewczyny poważnie. W końcu Helena – oszukana przez kolejnego mężczyznę – trafia do kabaretu/domu publicznego w położonym przy północnej granicy Juárez.

To właśnie w kabarecie ma miejsce większość numerów muzycznych ozdabiających film. Muzyka w ogóle była siłą napędową

10 Zob. M. Pedelty, *dz. cyt.*, s. 170.

ówczesnego kina meksykańskiego, a popularne piosenki stanowiły wyjściowy materiał filmowych fabuł. *Aventurera* powstała na podstawie słynnego bolera Agustína Lary, które znane było już wcześniej, publiczność mogła zatem głośno śpiewać podczas filmu.

Co interesujące, treść wyśpiewywanych w *cabareteras* piosenek nadzwyczaj często nie miała żadnego związku z filmową historią, czy nawet stanem emocjonalnym bohaterki (na przykład w *Salón Mexico*; *Aventurera* jest akurat wyjątkiem, tytułowe bolero wyraźnie odnosi się do losów Heleny). Były to przede wszystkim przerywniki ku uciechu publiczności, niezwykle zresztą często stosowane w meksykańskim kinie. Nawet popularne w latach sześćdziesiątych filmy o zamaskowanych zapaśnikach walczących z potworami i kosmitami czasem ozdabiano długimi numerami muzycznymi, dla których jedynym pretekstem był fakt, że bohaterowie akurat przebywali na przykład w nocnym klubie.

W kabarecie Helena tańczyła najpopularniejsze wtedy tańce: *rumbas*, *danzónes* i *boleros*. Wywodziły się one z Kuby, a funkcjonowały jako swoisty miejski rytuał przejścia dla tych, którzy przybyli ze wsi – kojarzyły się z otwartością na inne kultury, uczyły także szeregu zasad, między innymi zachowania w towarzystwie. Samo *bolero* również jest symboliczne dla przejścia ze wsi do miasta. Carlos Monsiváis, wybitny badacz kultury meksykańskiej, pisał, że *bolero* z tradycyjnej wiejskiej piosenki miłosnej przekształciło się w charakterystycznie miejską formę ekspresji, pełną politycznych odniesień¹¹.

Przed wszystkim jednak miejski kabaret był tym, czym nie chciała być prowincjonalna *hacienda* – miejscem, w którym kobieta mogła wyrazić swoją seksualność. To „piekło moralności i niebo zmysłów”, w którym „wszystko, co zabronione, jest normalne”¹². Rozerotyzowane tańce były podstawą *cabareteras*, oprócz *Aventurery* ozdabiały też między innymi *Salón México*, *Amor salvaje* (1949, reż. J. Orol) i *Amor de la calle* (1950, reż. E. Cortázar).

Bohaterki *cabareteras* – prostytutki wykonujące przesyczone erotyką tańce – przywodziły na myśl stereotyp *La Malinche* (indiańskiej kochanki Hernána Cortésa która dla wielu Meksykanów jest symbolem kobiecej zdrady narodowej i niebezpiecznej seksualności¹³), do lat czterdziestych będący niemal obowiązkowym

11 Zob. D. Tierney, *dz. cyt.*, s. 365.

12 M. Pedelty, *dz. cyt.*, tłum. własne, s. 155.

13 Zob. m.in. O. Paz, *Synowie Malinche* [w:] *Labirynt samotności*, Kraków 1991, s. 68–93.

modelem przedstawiania „złej kobiety” w kinie meksykańskim. Jednocześnie jednak omawiane filmy ów stereotyp rozbrajały: oto bowiem kobieta parająca się prostytutką może jednocześnie być szlachetną żywicielką rodziny (*Soledad*, 1947, reż. M. Zacarías; *Las abandonadas*, 1944, reż. E. Fernández). W *cabareteras* zachwiana została popularna w tradycyjnym kinie meksykańskim dychotomia matka/dziwka, którą aktualizowały na przykład *comedias rancheras*.

Zamiast potwierdzać dominującą w Meksyku ideologię patriarchatu, silne bohaterki *cabareteras* podawały ją w wątpliwość, problematyzując kwestię męskiej dominacji. Jak się jednak wydaje, nie do końca skutecznie. Omawiane filmy zachowywały bowiem tradycyjny podział na „męskie” i „żeńskie” role społeczne, do tego podkreślały wartość mocno zakorzenionego w kulturze kobiecego poświęcenia¹⁴. Aczkolwiek należy dodać, że, jak pisała Linda Williams, „nie potrzeba wcale radykalnego i świadomego feministycznego przełomu, by pokazać sprzeczności patriarchatu”¹⁵. Kryzys męskiej dominacji, wynikający z pojawienia się nowych społecznym ról kobiet, został zasygnalizowany. Nasili się on już w następnym dziesięcioleciu.

François Truffaut mówił o grającej Helenę Ninón Sevilli, że swoim wyuzdaniem rzuca wyzwanie burżuazji¹⁶. I faktycznie, tańce bohaterki nie mogły podobać się meksykańskim tradycjonalistom. Tymczasem Helena wchodziła w konflikt z krajowymi elitami także poza przestrzeń kabaretu. Po drugiej wojnie światowej w Meksyku pojawiły się nowe grupy społeczne i zawodowe: biznesmeni, technokraci, biurokraci. Szukały one zakorzenienia w tradycyjnych wartościach okresu Porfiriatu, często i głośno odwołując się do konserwatywnej obyczajowości. Jednocześnie jednak ich członkowie zaskakująco często odwiedzali kabarety oraz nocne kluby i oddawali się oferowanym tam rozrywkom. *Cabareteras* bezlitośnie obnażały tę hipokryzję.

Bohaterka *Aventurery* wiąże się z młodym prawnikiem o imieniu Mario. Gdy chłopak przyprowadza dziewczynę do domu, okazuje się, że jego matka, Rosaura, to ta sama kobieta, która twardą ręką rządzi kabaretem w Juárez. Oto zatem w dobrym, mieszczańskim domu czai się osoba, która zarabia na życie w sposób niemoralny, w dodatku nie cofa się przed zlecaniem morderstw (np. Heleny) i okłamywaniem

14 Zob. J. Hershfield, *dz. cyt.*, s. 83.

15 L. Williams, *Something Else besides a mother: Stella Dallas and the Maternal Melodrama*, tłum. własne, „Cinema Journal” 1984, nr 24 (1), s. 21.

16 Zob. P. B. Posada, *dz. cyt.*, s. 40.

własnej rodziny. Istotną rolę gra tutaj geografia: Rosaura wraz z rodziną mieszka w Guadalajarze, uważanej za najbardziej konserwatywne, katolickie i arystokratyczne miasto Meksyku, kabaret tymczasem znajduje się przy granicy ze Stanami Zjednoczonymi, otwarty jest zatem na obce wpływy, w tym zepsute amerykański obyczaj.

Rosaura, jak pisze Merk Pedelty, symbolicznie gwałci kulturową duszę Meksyku – udaje bowiem konserwatywną żonę i matkę, podczas gdy naprawdę jest agresorem z grzesznej, północnej granicy¹⁷. Jeżeli autorzy *cabareteras* często starali się zdekonstruować stereotyp *La Malinche*, to Rosaura akurat jest jego konwencjonalną reaktualizacją: prostytutką, która niszczy podstawy meksykańskich wartości. *Aventurera* obnaża dzięki temu hipokryzję krajowych elit, komentując ich postawę wobec zmieniającej się rzeczywistości – oto okazuje się, że najbardziej uprzywilejowana grupa społeczna zawdzięcza swój status wykorzystywaniu tych, którym się w życiu nie powiodło¹⁸.

Tymczasem Elena wkrótce sama zaczyna korzystać z podobnych środków, co Rosaura – by zemścić się na opiekunce, bohaterka manipuluje jej synami, kłamie i oszukuje. *Aventurera* przedstawia swoją bohaterkę w zdecydowanie mroczniejszym świetle niż inne *cabareteras*, w końcu jednak nawet Elena znajduje przebaczenie – „maska *La Malinche* zostaje zerwana, by ukazać twarz skrzywdzonej dziewczyny”¹⁹. *Aventurera* – podobnie jak inne filmy gatunku – prezentuje mroczną wizję Meksyku, ale jednocześnie uspokaja, że moralne życie, mimo szalejącego wokół zepsucia, ciągle jest możliwe. Tradycyjna moralność spotyka się w *cabareteras* z rozbuchaną seksualnością, a tradycyjne przeciwieństwa dziewczycy i prostytutki zostają symbolicznie pogodzone.

Podsumowanie

Omawiane produkcje odegrały istotną rolę w tworzeniu nowego paradygmatu krajowej kinematografii, obalając lub przekształcając popularne schematy i stereotypy oraz celnie komentując gwałtownie zmieniającą się meksykańską rzeczywistość. *Cabareteras* były niezwykle ważnym czynnikiem w procesie nauczania obywateli nowych, miejskich realiów życia. Gdy zakończył się „złoty wiek” filmu meksykańskiego, *cabareteras* na pewien czas przekształciły się

17 Zob. M. Pedelty, *dz. cyt.*, s. 157.

18 Zob. Mora, *dz. cyt.*, s. 89.

19 Zob. M. Pedelty, *dz. cyt.*, s. 158.

w proste komedie muzyczne, bazujące przede wszystkim na łatwym, erotycznym dowcipie. Meksykańscy reżyserzy i reżyserki cały czas nawiązują jednak do klasycznych filmów nurtu. Najlepszym przykładem jest *Danzón* (1991) Marii Novaro, gdzie wyzwolenie Heleny Trejo/Ninón Sevilli wpisane zostało w kontekst represjonowanej kultury transseksualistów. *Cabareteras* były bowiem pierwszym filmowym nurtem meksykańskim, w którym popularne krzywdzące narracje i dychotomie zostały tak wyraźnie naruszone.

Bibliografia

- Hershfield J., *Mexican Cinema / Mexican Women, 1940–1959*, Arizona 1996.
- Mora C. J., *Mexican Cinema: reflections of a society, 1896–2004*, Jefferson 2005.
- Paz O., *Synowie Malinche* [w:] *Labirynt samotności*, Kraków 1991.
- Pedelty M., *Musical Ritual in Mexico City*, Austin 2004.
- Posada P. B., *The Only Defense is Excess: Translating and Surpassing Hollywood's Conventions to Establish a Relevant Mexican Cinema*, "Anagramas", nr 18.
- Skoczek M., *Migracje ludności*, [w:] *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, red. M. F. Tiemey, *Silver sling-backs and Mexican melodrama: Salón Mexico and Danzón*, „Screen” 1997, nr 38 (4).
- Williams L., *Something Else besides a mother: Stella Dallas and the Maternal Melodrama*, „Cinema Journal” 1984, nr 24 (1).

Filmografia:

- Allá en Rancho Grande*, reż. F. de Fuentes, 1936.
- Amor de la calle*, reż. E. Cortázar, 1950.
- Amor salvaje*, reż. J. Orol, 1949.
- Aventurera*, reż. A. Gout, 1949.
- Danzón*, M. Novaro, 1991.
- Distinto amanecer*, reż. J. Bracho, 1943.
- Kobieta z portu*, reż. A. Boytler, 1933.
- Las abandonadas*, reż. E. Fernández, 1944.
- Salón México*, reż. E. Fernández, 1949.
- Santa*, reż. A. Moreno, 1932.
- Soledad*, reż. M. Zacarías, 1947.

Abstrakt

Celem artykułu jest ukazanie charakterystycznych elementów meksykańskich *cabareteras*. Był to popularny w latach czterdziestych nurt filmów muzycznych opowiadający o kobietach, które – zwykle oszukane i wykorzystane przez mężczyzn – trafiają do kabaretu, będącego jednocześnie domem publicznym.

Cabareteras to niezwykle ważne zjawisko w historii meksykańskiego filmu: produkcje te położyły fundamenty pod zmianę paradygmatu krajowej kinematografii przez obalenie lub przekształcenie popularnych stereotypów dotyczących kulturowego przedstawienia kobiety. Omawiane filmy były jednocześnie ważnym elementem w edukacji meksykańskich obywateli podczas procesu gwałtownej modernizacji państwa i niekontrolowanych migracji ze wsi do miast. Artykuł ukazuje wagę *cabareteras* poprzez umiejscowienie ich w istotnych kontekstach kulturowo-polityczno-społecznych.

Słowa kluczowe: cabaretera, Meksyk, musical

¡Bienvenido a cabaretera! The Cultural Context of Mexican Musicals

The aim of the paper is to show the distinctive elements of Mexican *cabareteras*. It was a popular trend in the musical films of the forties which told the stories of women who - usually cheated on and used by men – go to the cabaret, which was also a brothel.

Cabareteras are the extremely important phenomenon in the history of the Mexican film: it laid the foundations for a paradigm shift in the national cinematography by shaking or outright shattering of popular cultural stereotypes about women. *Cabareteras* were also an important factor in the education of Mexican citizens during the process of rapid modernization of the state and uncontrolled migration from rural to urban areas. The article shows the importance of *cabareteras* by placing them in relevant cultural and socio-political contexts.

Keywords: cabaretera, Mexico, musical

Bolesław Racięski – absolwent prawa i filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, doktorant na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ. Interesuje się przede wszystkim kinematografiami latynoamerykańskimi w ich kontekstach społeczno-kulturowych, a także filmowymi kuriozami, niezwykłościami i dziwactwami. Miłośnik *lucha libre* i *sopa de tortilla*.