

Stella Inda

i
Stella Inda, ca. 1950, inv.
339724, SINAFO-FN. Secre-
taría de Cultura-INAH-MÉX.
Reproducción autorizada
por el INAH.

“BUÑUEL, UNO DE LOS MEJORES DIRECTORES DEL MUNDO”

(Extracto de la entrevista a Stella Inda,
realizada por Ximena Sepúlveda en diciembre de 1975)

88

[En mis inicios], cuando estaba de extra, hubo un baile que todavía se hace que le llaman “Las orquídeas del cine nacional”. Fue cuando conocí a Adolfo Best Maugard. Recuerdo que [llevaba] un vestido muy pegado, de lentejuela negra, bordado de arriba a abajo, y yo me sentía [...] feliz con mi vestido. Algo le llamó la atención en mí a Adolfo Best Maugard, recuerdo que se acercó a mí, yo dije: “¡Ay!, qué señor tan raro, tiene tipo de diablo”, me lo imaginé como el Mefistófeles. Porque efectivamente, tenía un tipo tan extraordinario. Bueno, parecía una pintura de El Greco; de esos rostros alargados, muy finos, nariz ligeramente aguileña, frente alta muy amplia, muy alto, con manos muy largas, y sonreía fácilmente [...] en tal forma que no [infundía] miedo; un hombre muy sabio, además. Entonces me pereció un viejo, pero debe haber tenido quizá 40 años o algo cercano, pero yo pensaba que era un viejo, y me dijo ¿Bailamos? Pues yo quería bailar con los muchachos, como siempre, prefería bailar con un extra joven que con el magnate viejo, que yo lo consideraba. Entonces me dijo:

-Mire muchachita, si no baila conmigo ya me voy.

-Pues váyase-, le dije.

Pasó el tiempo y después supe quién era don Adolfo Best Maugard y que estaba preparando una película experimental, *La mancha de sangre*. Entonces me informé de su dirección y lo fui a ver para pedirle que me incluyera, que me diera esa película, y me dijo:

-No, ¿te acuerdas que no quisiste bailar conmigo?

-Ay, sí señor; pero yo lo siento mucho, perdóneme. No sé cuántas explicaciones le di.

-Bueno -me dijo-, muy bien [pero], este papel fue escrito para María Teresa Montoya.

Porque era mujer madura la que tenía que hacerlo. Y en ese entonces la señora Montoya pues debe haber sido una mujer madura. Era el papel de una prostituta, de una cabaretera. Le dije:

-Pues no le hace, yo lo hago mejor que nadie. ¿Para qué quiere usted a María Teresa Montoya?

Se rio naturalmente mucho de mí y dijo:

-Vamos a hacer unas pruebas.

Las pruebas las hicimos con una película que él estaba haciendo que se llamó *Humanidad*, era un corto, un documental. Nunca la vi, no sé qué se hizo, pero era, creo, algo de un mensaje social. Entonces me dijo:

-Muy bien niña, pues te voy a llevar a los cabarets para que conozcas ese ambiente, porque se trata de una prostituta.

Le pidió permiso a mi mamá, y ella le dijo que sí. El primer día fui a un cabaret de fichas que se llamaba La Camelia, que estaba en las calles de La Piedad, que ahora es avenida Cuauhtémoc, y [del] que naturalmente yo no había oído ni hablar. Entré, vi aquel ambiente tremendamente sórdido ¿verdad? [...] con magníficas orquestas que tocaban danzones y otras músicas. Me enseñó a bailar el danzón y otros bailes. Entonces me decía:

-Mira, vete con las muchachas.

Me hacía que caminara con las mismas chicas que trabajaban ahí, y que fuéramos al baño, que fuéramos acá, allá, y que aprendiera a caminar y sus costumbres, y las observase para ver su manera de ser. Entonces así estuvimos trabajando y empezamos a hacer unas escenas ahí mismo, en el cabaret. Él decoró todo el cabaret con unas pinturas muy interesantes, de *Can Can* y cosas así muy europeizadas, pero muy bien hechas, y ahí, en el cabaret, se hizo el set y en el día trabajábamos. Imagínese usted la enorme, fabulosa cantidad de 75 pesos diarios me pagaban.

Bueno, pues ese fue el inicio de *La mancha de sangre*. Después de que quitaron el personaje de la mujer madura, hicieron [el de] una muchacha muy joven que tenía poco tiempo de estar de fichera y se encontraba con un muchachito y entonces pues se hacía un romance, pero ella ya tenía un *souteneur*, un señor que la explotaba, que era un alemán grandotote, un señor que se apellidaba Betemberg. Estaba Manuel Dondé, que era uno de los actores, también Diego Flores Chapa, otro muchacho, y algunas personas que no recuerdo ya sus nombres. Pero se acabó el dinero y entonces se suspendió temporalmente



ii
Stella Inda abrazando a su madre, 1956, inv. 153579, SINAFO-FN. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.



iii
Stella Inda y bailarín, ca. 1950,
inv. 336644, SINAFO-FN. Se-
cretaría de Cultura-INAH-MÉX.
Reproducción autorizada por
el INAH.

y surgió entonces la oportunidad de filmar *La noche de los mayas*.

Un día leí en el periódico que se iba a hacer *La noche de los mayas*, del poeta Antonio Méndez Bolio. Me informé de las oficinas de FAMA, que era la productora de Francisco P. Cabrera, de Archibaldo Burns, que era muy joven entonces, y otra persona que se me escapa en este momento su nombre.

Don Francisco tenía sus oficinas ahí en la avenida Juárez; fui un día y me presenté con él y le dije con esa audacia que dan los pocos años, los muchos deseos y una gran ignorancia:

-Señor, vengo a firmar el contrato.

-¿Qué contrato, niña?

-El contrato para la película de *La noche de los mayas*.

Naturalmente se rio, ¿verdad?

-¿Y tú quién eres?

-Pues yo soy fulana.

-¡Ah!, ¿y qué has hecho?

-Nada, pero quiero hacerlo.

-Bueno, muy bien, pues sabes que vamos a pensar lo porque tenemos algunas candidatas.

Entonces intervino el propio Antonio Méndez Bolio, quien le dijo:

-¿Estás dispuesta a hacer una prueba?

-Todas las que quiera.

Al poco tiempo me llamaron, el director era Chano Urueta [...]. Estaba fotografiando la prueba Gabriel Figueroa, que yo naturalmente no sabía entonces que era uno de los más grandes fotógrafos que había en México, aunque en ese entonces, después lo comprobé, había varios grandes fotógrafos como Ross Fisher, Jack Draper, Alex Phillips, el maestro de ellos, en fin. Bueno, hicimos la prueba. Los fotógrafos mexicanos son los mejores del mundo. Yo he tenido la suerte de que casi siempre me ha tocado Gabriel Figueroa, desde *La noche de los mayas*. Me tocó después Jack Draper, algunas veces Raúl Martínez Solares.

Pasaron más o menos quince días de una angustia terrible. Por fin un día llegó la llamada de la oficina del señor Cabrera. Dijo:

-Bueno, pues la prueba está bien, hemos aceptado darte la oportunidad, pero ¿cuánto quieres ganar?

-Nada, a mí no me importa ganar.

-Muy bien –me dijo–, pues entonces vas a firmar el contrato en blanco, ¿me tienes confianza?

-Sí señor, le tengo confianza, usted es un hombre muy gentil y caballero, lo único que le voy a pedir es que me acompañe a la filmación mi mamá.

Porque él me explicó que había que ir a Yucatán, y para mí era exactamente igual que si ahora me dicen que vamos al Tibet, ¿verdad?

-Perfecto.

-¡Ah!, pero –le dije– hay otra cosa señor, por favor, yo quiero ir quince días antes de empezar el rodaje de la película, yo necesito conocer el ambiente, no quiero llegar como una turista. Necesito saber qué y quiénes son los mayas [...] no quiero llegar con la ignorancia [...] cuando se supone que es mi pueblo, mi tierra, mi suelo y que he nacido ahí.

A lo largo de la filmación hubo varios contratiempos, por ejemplo, había una escena en la película, en la cual atan al personaje femenino a la celda para darle de latigazos y entonces tenía que estar desnuda del torso. Naturalmente que yo tenía vergüenza, entonces le dije al director:

-¡Ay!, por favor Chanito, que no venga gente porque a mí me da vergüenza.

Bueno, ese día no solamente dejaron [entrar a la gente], sino que había romería auténtica, con puestos de cosas de comer, una feria. Tuvieron que hacer cordón, claro, para retirar a la gente, que no se hiciera ruido. Entonces la maquillista me pegó unos pequeños discos de tul sobre los pezones, maquillados, para que yo me hiciera la ilusión de que no estaba desnuda. Estaba yo con la bata mientras alumbraban y preparaban la escena. Entonces fue Chanito:

-Quítate esas visiones.

Bueno, yo sentí que me moría, pero me aguanto. Y la maquillista y todos se quedaron así, y entonces se acercó Arturo de Córdova y me dijo:

-No debes tener vergüenza porque eres bella y no hay que tener vergüenza de lo que es bello, y tú eres actriz y estás haciendo una escena digna, no eres tú, es tu personaje, olvídate de todo.

Yo se lo agradezco mucho, se lo agradecí, muchas cosas tuve que agradecerle a Arturo, gran compañero y gran actor. Me salvó de una catástrofe psicológica.

No sabes qué cosa más extraordinaria fue para mí esa experiencia; nunca la olvidaré. Hasta la fecha, muchas personas creen que soy yucateca, incluso personas nacidas en Yucatán dicen que soy yucateca. Se los agradezco porque me parece una adopción espiritual. Muy bella, divina experiencia para ser el comienzo de una carrera. Cuando regresamos, me habló Fito y me dijo:

-Ya vamos a continuar *La mancha de sangre*.

Terminamos *La mancha de sangre*, donde no había ahí más que cariño, cordialidad, apoyo, amor por lo que se estaba haciendo. No había envidias, [sólo] respeto mutuo. Incluso [no recuerdo si nos pagaron] porque ya no nos podían pagar el fabuloso sueldo que nos empezaron a pagar, creo que no nos pagaron nunca; no me importó jamás. Ahora, entre paréntesis, por *La noche de los mayas* me dieron en aquel entonces la fabulosa cantidad de 2 000 pesos; era fabulosa, una película completa por 2 000 pesos, yo nunca soñé tenerlos juntos, ¡qué barbaridad! Un sueldo de estrellita.

CONSAGRACIÓN

Un amigo, concretamente Ernesto Alonso, organizaba reuniones en su casa, donde hice otra de mis actividades, o sea el canto; ahí empezaba yo a cantar con Cuco Sánchez, [...] éramos la variedad obligada, y un día me dijo:

-¿Sabes qué? Hay una película en preparación que se llama así y que tiene por director al señor Buñuel, pero que nadie quiere hacer por esta razón: porque tiene que salir fea.

-No me digas, ¿dónde? ¿Quién?

-El señor Dancigers.

-Perfecto, voy.

Fui con él y le dije:

-Yo quiero hacer su película.

-Pero ¿ya sabe usted más o menos de qué se trata?

-Más o menos sé qué tipo de personaje es.

-Pero no va a salir maquillada.

-Qué bueno.

-Tiene que engordar.

-Perfecto.

-Se va a vestir muy mal.

-Me parece maravilloso.

Dijo:

-Bueno, pues si usted no tiene ningún obstáculo aquí está el señor Buñuel, a ver qué dice.

Entonces hablé con el señor Buñuel, le pareció mi tipo apropiado, platicamos, cambiamos impresiones, le pareció que había comprendido su personaje, que no había ninguna objeción de mi parte en ninguna cosa, entonces dijo:

-Muy bien, yo la quiero a usted-. Entonces empezamos a hacer la película.

[Yo sabía de Buñuel] porque había tenido la suerte de ver *Un perro andaluz*, por Adolfo Best Maugard, quien me la había mostrado. Entonces yo pensé: Este señor maravilloso que dirigió esto, me va a dirigir a mí, gratis trabajo. No lo hice gratis, me pagaron 6 000 pesos por la película; también una cantidad fabulosa. Una película que estuvo ocho años exhibiéndose en el mismo cine en París, y que todavía se sigue exhibiendo cada año en diferentes capitales del mundo. Hace precisamente unos meses dijeron que se acababa de estrenar en China y en Suecia.

Se trata de una mujer, se llama Marta, vive en una vecindad, en uno de los barrios más miserables de la ciu-

dad que ya no existe, la ciudad perdida de Nonoalco, donde ahora es Tlatelolco. Esta mujer tiene cuatro hijos, cada uno de diferente padre; porque el ambiente en que vive toda esa promiscuidad, amoralidad, etcétera, que no le permite estar pensando si se va a casar o si la llevan al altar de blanco, ¿verdad? Como lo dice el personaje en uno de los momentos: “Me agarraron detrás de un basurero y no supe ni quién.” Que tiene su primer hijo en esas circunstancias, lo concibe en esa forma. Es el problema de la delincuencia infantil, pero originada por el medio ambiente en que esas criaturas se desarrollan y viven.

Para mí, [interpretar el papel no fue] ningún problema, en primer lugar porque [...] recorrí vecindades, cuartuchos, lugares donde se estaba exponiendo ese tipo de vida, ¿no? Y aparte porque tenía momentos de una espontaneidad. El personaje lo comprendí perfectamente, los niños eran como mis hijos, pues eran criaturas muy lindas, de varias edades; tenía uno de meses incluso, y estaba conmigo un magnífico actor, Roberto Cobo, que era el galán juvenil, tenía 18 años más o menos, y esta mujer tenía que ser una mujer que lo mismo podía tener 125 que 30 años, porque nunca se veía de qué edad era; cansada, trabajada y que comía mal, que no se podía ni siquiera bañar todos los días, [sólo] se lavaba las piernas.

Hay precisamente una escena en que se está lavando los pies, bañándose por partes. El señor Buñuel nunca trató de hacer cine pornográfico, no era su deseo; entonces, las escenas que podríamos llamar sexuales que se hicieron, pues fueron esas, la mujer que se está lavando los pies, entra el muchacho, la ve, se siente atraído por ella; cambio de miradas, cambio de actitudes, sin palabras, hablando una cosa muy distinta. Estaban proyectándole al público lo que iba a seguir. Después se cerraba una puer-tita; con buen gusto, con verdad. Realmente, para mí es una de las cosas más satisfactorias que he podido hacer en mi vida.

Después, cuando se estrenó en [...] el cine Mariscal, estuvo una semana y la quitaron, no tuvo éxito. Luego ya se había puesto en los cines de circuito a peso, en

los cines de barrio completamente. Cuando la llevaron a Cannes obtiene el premio [...]. Entonces se dieron cuenta:

—¡Caray!, qué maravilla, tenemos una gran película premiada. Ya la premiaron allá, ¡ah!, entonces ahora que venga.

Y vino la película y estuvo en el cine Prado; estuvo pues como unas cinco o seis semanas, que en esa época eran muchas, y había gente sentada en las escaleras. Se agolpó la gente; otra vez a cuatro pesos que era el precio tope de entonces. Y cada vez que la pasan en cualquier cine, se llena.

[Luego fui] nominada por la Academia para un premio por *Los olvidados*, yo quise morirme [...] sentía como que no podía ser posible estar en la terna. La noche de los premios estaba ahí el señor Buñuel, su esposa y sus hijos, cuando dieron el premio de [dirección], lo anunciaron a él y los premios de todos. Entonces, él se puso de pie y dijo:

—Si no tiene premio Stella Inda, [...] no acepto el premio.

Pero él, porque es muy nervioso, no sabía, ni yo tampoco, [...] que uno de los últimos premios que anunciaron fue el mío. Gracias a Dios me lo dieron, el Ariel [...] imagínate.

Para mí es uno de los mejores directores del mundo y para muchas personas también. No quiero decir que sea el único director con el que he trabajado, porque después de *Los olvidados* hice *El rebozo de la soledad*, con Roberto Gavaldón, quien también es un gran director, aunque sea otro su estilo. No es... o por lo menos no lo era entonces, tan universal como Buñuel; es otra técnica, otro estilo, otra forma. Le decían “el ogro Gavaldón” porque trataba en una forma casi despiadada a sus actores, usando frases muy duras, incluso alguna palabra del castellano purísimo, entonces todos le tenían miedo. Pero *El rebozo de la soledad* fue una cosa tan especial.

[La película está inspirada en la procesión de] la virgen de San Lucas (Michoacán) [...], asistí a esa procesión, hasta atrás iba una mujer [...] quién sabe de qué

edad, con un pequeño que iba agarrado de su falda, una criatura como de dos o tres años. La mujer descalza, con los pies llagados, con una hilachita de rebozo, con el hambre más grande reflejada en el rostro, pero el hambre, no solamente física, hambre de todas las hambres, con unos enormes ojos llenos de dolor, de soledad, de abandono... Pues me impresionó muchísimo. Entonces le dije al doctor [Xavier López Ferrer]:

94 -¿Te fijaste en esa mujer? ¿No piensas escribir un libro sobre ella?

Ya había escrito uno, *El gallero*, que también se hizo película. Me dijo:

-Sí la vi, creo que debe ser un personaje extraordinario -me dijo-, voy a escribir una novela que se va a llamar *El rebozo de la soledad*. Con los personajes auténticos del pueblo, con todos los tipos más increíbles que te puedas imaginar.

Después dijeron que no era posible que los campesinos michoacanos hablaran como poetas surrealistas, porque no entienden, porque no es hablar como poeta surrealista que una mujer del pueblo le diga al doctor como yo lo vi y escuché:

-Oiga doctor [...] ¿es verdad que usted conoce al muerto que llevamos dentro?

Eso es un pensamiento de una enorme belleza natural; esa mujer, ingenuamente, una mujer que era la portadora del pueblo, una anciana, pero para ella el muerto que llevamos dentro, claro, pues llevamos un esqueleto; entonces llevamos un muerto dentro.

Todo eso está en el libro. Ese libro, la primera edición la hicimos por cuenta nuestra, para poderla dar a conocer. Entonces pensé: Eso tiene que hacerse película, y yo tengo que hacer Soledad, porque es mi vida el hacerla... Bueno, empezamos a luchar, a llevarla de un lado a otro, con una persona, con otra, a todos les gustaba, pero decían:

-¡No, ya no!, no me interesan problemas de indias, ya no interesan, ya se hicieron.

Bueno para no hacer el cuento largo, cuatro años anduve con el libro debajo del brazo, ofreciéndolo, tratando de convencer de que era un problema social, y que podía ser una gran película. Entonces, entre otras personas, lo conoció el señor Gavaldón a quien le gustó muchísimo. Le fascinó el tema, y por fin se hizo, producida por el Sindicato de Técnicos y Manuales a beneficio [del mismo], para construir el edificio que ahora ocupa el cine Versailles, que es donde estaban las oficinas de Técnicos y Manuales.

Entonces no cobramos sueldo, cobramos una compensación todos [los trabajadores sí]. Pero ni Arturo, ni Pedro, ni yo cobramos lo que podríamos haber cobrado por una película, sino la tercera parte... una cantidad simbólica. Ha sido una de las cosas más grandes que han pasado en mi vida. En primer lugar, haber trabajado con Pedro Armendáriz y con Arturo de Córdova, pues fue la primera vez que vi a dos galanes de esa categoría para una película. Con Domingo Soler, Carlos López Moctezuma. Afortunadamente, pues, la película resultó también de premio, también tuve la suerte de que me dieran el premio por la mejor actuación, me lo entregó Dolores del Río. La adaptación la hizo José Revueltas, pero se desecharon 18 adaptaciones, 18 tratamientos.

[Luego seguí actuando], haciendo pequeños papeles, porque te desconectas, la gente te olvida... Entonces empecé con *Fe, esperanza y caridad*, un pequeño papel en el cuento de *Caridad*, con Jorge Fons, quien es uno de los mejores directores en este momento.

No digo que aprendí todo, no, ahora estudio más con mis alumnos, ellos me están enseñando muchas cosas, porque a base de preguntas me hacen recurrir a muchas fuentes, me hacen estudiar constantemente para poder, efectivamente, contestar a sus preguntas, y bien encauzarlos. Pero en ningún momento, cuando oigan por ahí que estoy retirada del cine, del teatro, díles que no es cierto.

iv y v

Stella Inda durante una presentación de ballet en la sala de Televisión, 19 de marzo de 1952. AGN, HMA/CR1/05831.

95

