



Las representaciones de la pobreza en la época
de oro del cine mexicano, 1940-1953

T E S I S

que para obtener el grado de
maestro en Historia

presenta

Alejandro Gracida Rodríguez

Director: Dr. Paolo Riguzzi

Diciembre de 2013

“Y cuando escuchaban los acontecimientos conmovedores o cómicos que se representaban en la escena, les parecía que la vida representada era, de modo misterioso, más real que su verdadera vida cotidiana. Y les gustaba contemplar esa otra realidad.”

Michael Ende.

“esta tu humanidad se vuelve loca
a fuerza de sufrir tantos reveses
y tanto desengaño.
Señor, entra en razón y seamos lógicos:
siquiera cada seis meses,
o al comenzar cada año,
danos un espectáculo.”

Rubén Darío.

“Mientras en el mostrador de los cines
venden la noche al menudeo
un beso de celuloide
se escurre en tu recuerdo.”
Germán List Arzubide.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. Justificación	7
2. Objetivo General.....	8
3. Delimitación temporal	9
4. Hipótesis.....	10
5. Criterios de selección de las películas	11
6. Estructura del trabajo	14
CAPÍTULO 1. LA POBREZA EN MÉXICO DURANTE LOS AÑOS CUARENTA	16
1. Introducción	16
2. Las coordenadas de la pobreza	18
2.1 El liberalismo como punto de partida del debate contemporáneo.....	18
2.2 Los debates contemporáneos de la pobreza.....	21
3. El contexto político y social	23
3.1 Las experiencias presidenciales	24
3.2 Las condiciones sociales.....	27
4. Contexto económico y condiciones de pobreza.....	32
4.1 El milagro mexicano	32
4.2 La pobreza en los años cuarenta.....	35
5. La pobreza en el discurso gubernamental	37
6. Conclusiones.....	41
CAPÍTULO 2. EL DESARROLLO DE LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO	43
1. Introducción	43
2. Los antecedentes	44
3. La emergencia del cine mexicano.....	50
3.1. El crecimiento auspiciado.....	50
4. Características de la industria.....	52
5. Los agentes de la industria	56
6. Los géneros cinematográficos.....	59
6.1 El melodrama	59
6.2 La comedia.....	61

7. Las películas a analizar.....	63
7.1. <i>Nosotros los Pobres</i>	63
7.2. <i>Los Olvidados</i>	64
7.3. <i>Río Escondido</i>	65
7.4. <i>El Rebozo de Soledad</i>	65
7.5. <i>La vida inútil de Pito Pérez</i>	66
7.6. <i>El Vagabundo</i>	67
7.7. <i>Distinto Amanecer</i>	68
7.8. <i>Necesito Dinero</i>	69
8. Conclusiones.....	69
CAPÍTULO 3. LAS REPRESENTACIONES DE LA POBREZA URBANA Y RURAL.....	71
1. Introducción.....	71
2. LA POBREZA URBANA.....	72
2.1 La ciudad como ideología moderna.....	72
2.2 Las advertencias sobre la ciudad moderna.....	74
2.3 Las tramas.....	75
2.3.1 <i>Nosotros los Pobres</i>	75
2.3.2 <i>Los Olvidados</i>	76
2.4 Los personajes de la ciudad.....	77
2.5 Los escenarios urbanos.....	82
3. LA POBREZA RURAL.....	85
3.1 La ruralidad como edén subvertido.....	85
3.2 Las advertencias de lo rural.....	87
3.3 Las tramas.....	89
3.3.1 <i>Río Escondido</i>	89
3.3.2 <i>El Rebozo de Soledad</i>	91
3.4 Los personajes rurales.....	92
3.5 Los escenarios rurales.....	97
4. Conclusiones.....	99
CAPÍTULO 4. LAS REPRESENTACIONES DE LA POBREZA, EL CASO DEL VAGABUNDO Y LAS MUJERES.....	101
1. Introducción.....	101

2. POBREZA Y EXCLUSIÓN.....	102
2.1 La exclusión	102
2.2 Las advertencias de la exclusión	104
2.3 Las tramas	106
2.3.1 <i>La vida inútil de Pito Pérez</i>	106
2.3.2 <i>El Vagabundo</i>	107
2.4 Los excluidos	108
2.5 Los escenarios de la exclusión	112
3. POBREZA Y GÉNERO	115
3.1 La construcción social del género	115
3.2 Las advertencias del género	119
3.3 Las tramas	120
3.3.1 <i>Distinto Amanecer</i>	120
3.3.2 <i>Necesito Dinero</i>	121
3.4 Los personajes femeninos	122
3.5 Los escenarios	126
4. Conclusiones.....	127
CONCLUSIONES	129
Anexo I	136
Anexo II	137
Anexo III	140
BIBLIOGRAFÍA	141

AGRADECIMIENTOS

Expreso mi agradecimiento al Colegio Mexiquense, institución que me albergó durante el tiempo que duraron mis estudios y donde tuve la oportunidad de conocer excelentes personas.

De manera especial quiero agradecer el apoyo incondicional que recibí por parte del Dr. Paolo Riguzzi, quien siempre mostró disposición para orientarme y para nutrir con su vasto conocimiento el presente trabajo; para él toda mi gratitud, afecto y admiración.

Este trabajo no hubiera sido posible sin los aportes de la Dra. María Dolores Lorenzo y el Dr. Ricardo Pérez Montfort, quienes mostraron interés por mi trabajo, me alentaron y dieron luces sobre cómo resolver las encrucijadas que se presentaron en el transcurso de la investigación.

A mis compañeros de generación y profesores con quienes compartí momentos de estudio y reflexión, a ellos se deben muchas de las ideas aquí vertidas.

INTRODUCCIÓN

1. Justificación

La cuestión de la pobreza es uno de los temas más socorridos en las ciencias sociales. El interés y la vigencia que posee esta problemática ha derivado en numerosos esfuerzos por encontrar caminos factibles para reducir su impacto en sociedades profundamente desiguales, como es el caso del México contemporáneo¹. Las historias sociales y humanas que encarna el fenómeno de la pobreza poseen una estrecha correlación con fenómenos muy amplios que van desde la falta de oportunidades educativas y laborales hasta atroces manifestaciones de violencia cotidiana.

Si bien indagar a profundidad sobre la composición actual de la sociedad, en términos de carencias humanas, trasciende los intereses del trabajo, no pensamos que se trate de un tema completamente ajeno a lo que nos ocupa. Al proponer un análisis histórico, como afirma Jacques Donzelot, a fin de cuentas lo que se propone es un cuestionamiento

¹ Según las recientes mediciones de la pobreza, el panorama nacional está marcado por la reducción del ingreso real en los hogares, un aumento significativo de la población que carece de acceso a un consumo alimenticio adecuado y prácticamente la mitad de los habitantes (46.2%) poseen algún nivel de pobreza. El documento del Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (Coneval), de 2010, se puede consultar en: www.coneval.gob.mx.

sobre quiénes somos actualmente, así como un intento por comprender el proceso a través del cual se derivó el presente en el que nos desenvolvemos. Partimos de que el peso del pasado incide en el tiempo presente y sólo conociendo las ramificaciones por las que atraviesan los procesos se puede proponer un balance más certero sobre los problemas que nos aquejan. Éste es el espíritu que motiva la siguiente reflexión.

La pobreza al ser un fenómeno complejo, que rebasa una conceptualización basada exclusivamente en las carencias, posee diferentes posibilidades de análisis. Sin embargo, gran parte de la literatura correspondiente se concentra en la esfera económica y particularmente en el ingreso como condicionante de pertenencia a un estrato social. La pobreza también tiene que ser vista como una construcción socio-cultural en la que circulan una serie de significaciones, prejuicios y valores, emanados desde diversos ámbitos, los cuales dotarán de atributos a las distintas experiencias que llevan consigo éstas carencias.

2. Objetivo General

El objetivo del presente trabajo es abordar el tema de la pobreza, vista a través de las narrativas que se hicieron en una época de la cinematografía mexicana. La intención es rastrear personajes, tramas y escenarios recurrentes en la producción fílmica de lo que hoy conocemos como *época de oro*. Para ello, se apela al uso de herramientas metodológicas de la historia económica, la historia cultural y la sociología, bajo la intención de proponer un trabajo multidisciplinario.

Durante las últimas décadas el cine como objeto de estudio ha ido ganando terreno dentro de los análisis históricos, en gran parte gracias a la subversión que se ha hecho de la noción ortodoxa de la fuente, labor realizada principalmente por los estudiosos de la historia cultural². Las producciones fílmicas han demostrado ser un referente sólido para rastrear las pautas y valores culturales que forman parte de la cotidianidad, a la vez que ayudan a su construcción y difusión. Sus posibilidades de tratamiento en las ciencias sociales representan un amplio mosaico como la historia estética, tecnológica, industrial y de las ideologías, por mencionar sólo algunas.

El cine, de igual manera, se ha visto como una fuente capaz de contribuir al estudio de las mentalidades, entendidas como la materia conceptual compuesta por palabras,

² Tuñón, Julia, "Torciéndole el cuello al filme", en Camarena, Mario y Lourdes Villafuerte (coords), *Los andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes*, México, Ed. AGN/INAH, México, 2001.

expresiones y referencias que es compartida por un grupo social³, o bien, los condicionamientos interiorizados que hacen que un grupo o una sociedad comparta un sistema de representaciones y un sistema de valores⁴.

Son precisamente los componentes de estas mentalidades los que van configurando un sistema cultural, en el sentido otorgado por Geertz, es decir, como un "sistema de concepciones expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales la gente se comunica, perpetúa y desarrolla su conocimiento sobre las actitudes hacia la vida"⁵

En el cine se busca encontrar configuraciones culturales significativas para el colectivo desde donde se produce y consume. La imagen puede ser vista como una analogía de la vida constituida por medio de juicios de semejanza practicados por el espectador. La recepción de los objetos proyectados está guiada por códigos culturales⁶, desde los cuales se generan, reconocen e interiorizan, representaciones y estereotipos⁷.

Para acercarse al campo de las representaciones colectivas en las películas, es necesario destacar, en un primer momento, el campo social donde surgen, comprender el entorno para asemejar lo representado con lo predominante en una estructura cultural. De esta manera se puede conseguir una aproximación más eficaz a lo que pueden expresar las películas.

3. Delimitación temporal

El periodo de análisis que comprende el trabajo se enmarca en los años de la *época de oro* del cine mexicano. Hablar sobre la *época de oro* atrae una serie de dudas que existen entre críticos e investigadores; primeramente, sobre la validez de afirmar su existencia en el cine mexicano. En términos generales, la reticencia de los detractores se debe a críticas más bien de carácter estético y artístico. Sin embargo, si se plantea la discusión en términos de producción, difusión y consumo, se disuelven los argumentos en contra de un periodo de esplendor y pujanza, dado que en ningún otro momento de la historia del

³ Sorlin, Pierre, *Sociología del cine, la apertura para la historia de mañana*, Ed. FCE, México, 1985, p. 16.

⁴ Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Gedisa, México, 1992, p. 23.

⁵ Geertz, Clifford, *La interpretación de las Culturas*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1988.

⁶ Lizarazo Arias, Diego, *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, UAM-X, México, 2004.

⁷ "El estereotipo pretende ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas e impuestas, de determinado grupo social o región. Se manifiesta en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al estado nacional. Los estereotipos se cultivan tanto desde la academia como en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y desde luego en los medios de comunicación masiva [...] con mucha frecuencia los estereotipos son imposiciones que después de determinado tiempo e insistencia terminan aceptándose como válidos en un espacio que no los creó. Esta imposición suele sofisticarse más y más en la medida en que los medios, a través de los cuales se transmite, amplían su capacidad de penetración". Pérez Montfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano, ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, Ed. CIESAS, México, 1994, p. 131.

país se produjeron, distribuyeron y exhibieron tantas películas mexicanas como en ese entonces. Esto trajo como consecuencia tanto una difusión como un consumo de masas del cine.

Es pertinente mencionar que durante este periodo nunca se hizo referencia a la categoría de *época de oro*, sino que ésta es una denominación difundida a partir de los años setenta con la intención de referenciar un pasado anhelado de la industria. Ante este panorama, un segundo debate gira en torno a la temporalidad de dicho proceso. La mayor parte de los investigadores lo identifica dentro de los años cuarenta, aunque los parámetros son flexibles, ya sea reduciéndolo a los años de la Segunda Guerra Mundial, como es el caso de Emilio García Riera, o bien, extendiéndolo desde la mitad de los años treinta hasta mediados de los años cincuenta.

En términos prácticos las numerosas investigaciones al respecto sitúan la *época de oro* del cine mexicano ajustando su delimitación a las necesidades mismas de los trabajos, así Julia Tuñón se sitúa entre los años de 1939-1952; Álvaro Fernández de 1946-1955; Álvaro Vázquez Mantecón abarca de 1941-1952; Francisco Peredo Castro se concentra en la primera mitad de la década de los cuarenta; por mencionar algunos ejemplos.

En el caso de la presente investigación se han elegido los años de 1940-1953, como una manera de sistematizar el acercamiento a la cinematografía mexicana y conjugarla, prácticamente, con las experiencias históricas que encierran los sexenios de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán.

La ayuda de Hollywood para consolidar el cine nacional, el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, así como el interés por promover la idea de un país moderno y en constante crecimiento fueron factores decisivos para que dentro de los años cuarenta el número de películas llevara a México a ser el segundo productor de cine a nivel mundial. Si bien en los años cincuenta la industria fílmica seguía produciendo una cantidad importante de películas, el desgaste de las fórmulas narrativas, el arribo de la televisión y la falta de presupuesto para realizar filmes de calidad, fueron factores que menguaron el atractivo por parte de los espectadores. Por lo tanto, resulta apropiado delimitar la investigación dentro de los años propuestos.

4. Hipótesis

Bajo este lazo conductor, se sugiere que durante la *época de oro* el cine mexicano llegó a niveles de producción y exhibición nunca vistos, se conformó como un medio privilegiado

para la transmisión de ideas e imágenes; de ahí la importancia de analizar las tramas, que si bien pertenecen al mundo de la ficción tienen un referente en la vida cotidiana. Siguiendo a Chartier partimos de que no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones a través de las cuales los individuos y los grupos den sentido al mundo que les es propio. Es decir, los personajes del cine forman parte de una serie de representaciones que encuentran un anclaje en la sociedad.

El trabajo se dedicó a analizar las dinámicas recurrentes que se plasman en las películas sobre la población que padece condiciones de pobreza. La hipótesis de la que se parte es que la industria fílmica mexicana, durante la *época de oro*, consolidó una serie de representaciones sobre la pobreza en México que responden a la confluencia de un esquema ético por parte de los realizadores y a los mecanismos de comercialización. Estas creaciones cinematográficas ayudaron a consolidar en la sociedad múltiples visiones sobre la clase pobre. No se puede hablar de un enfoque único, sino una serie de atributos que varían dependiendo de los personajes, las tramas y los escenarios, sin embargo, poseen la característica común de no plasmar una confrontación abierta con la visión gubernamental. Con todo, la pobreza expresada en las películas no deja de poseer una carga simbólica, se trata de la representación de una serie de promesas incumplidas dentro del discurso de la revolución social así como de la incipiente modernidad mexicana.

5. Criterios de selección de las películas

Los criterios de selección se fincaron partiendo de un universo de 940 películas producidas y estrenadas durante los años que comprende la investigación. Mucho de este material fílmico se fue perdiendo con el tiempo, debido al desgaste del material, o bien, su acceso se complica al no haberse puesto en circulación en otro tipo de formato para consumo casero. El número de películas revisadas durante la realización del trabajo oscila alrededor de un centenar, aproximadamente.

La selección de los filmes partió, en un primer momento, del supuesto de que el cine es un espacio de sociabilidad que se desenvuelve en circuitos físicos como son las salas de cine, en las cuales se generan procesos de convivencia, recepción y apropiación de los textos fílmicos; por lo tanto, se planteó centrar la atención en películas que presuponen una mayor relevancia dada su permanencia en cartelera⁸. Sin embargo, ante la

⁸ Para este fin, nos hemos auxiliado en el trabajo documental de Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*, Ed. UNAM/CUEC, México, 1982.

insuficiencia del criterio y la dificultad de conocer un número aproximado de espectadores, se complementó la elección considerando factores como las polémicas generadas, los premios obtenidos, el ciclo de vida comercial, la aparición de estrellas actorales, las que poseen mayor número de referencias en los estudios sobre la cinematografía mexicana o que son consideradas representativas y relevantes.

De esta manera, mediante la vista del mayor número de películas posible se pudo identificar aquellas que, además de representativas, mostraran una presencia abundante de figuras de la pobreza. Entre ellas se eligieron ocho películas para la elaboración de un análisis que tiene como base la estructuración de una matriz de categorías, en función de conocer la manera como se compone la fisonomía particular de los pobres. El punto de partida para construir una galería de características consistió en centrar el análisis en los personajes, las tramas y los escenarios, con lo cual se pudo identificar el quién, cómo y dónde de la pobreza en las películas de la época.

El instrumento utilizado para la sistematización de la información fue la Ficha de catalogación y análisis (Ver Anexo II) propuesta por el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora, a partir de la cual se realizaron pequeñas adecuaciones, respondiendo a los fines de la investigación. La Ficha de catalogación y análisis incluye las siguientes categorías: identificación, contexto, contenido, estructura interna, documentación asociada, secuencias y citas, análisis general del filme, análisis de la pobreza en el filme y área de notas. Cada una de estas secciones permitió tener un control sobre las características consideradas fundamentales, tanto en forma como en contenido.

La elección de las ocho películas propuestas no pasa por alto lo disímiles que son las producciones fílmicas, situación de alguna manera inevitable para cualquier posible combinación. Dichas películas fueron elegidas predominantemente como un conjunto de imágenes representativas de la pobreza y se agruparon en función del entorno donde se desenvuelven o de personajes clave, con la intención de que arrojen luz respecto a las necesidades de la investigación. Es conveniente especificar que dicha selección fue realizada de manera deliberada tomando en cuenta el contraste que presentan entre ellas; si bien no comparten un vínculo estrecho en los argumentos, intenciones comerciales, estilos o perspectivas de los directores, sí existen criterios adecuados para analizarlas de forma conjunta.

La intención ha sido dar cabida a un mayor número de representaciones de la pobreza desde diferentes puntos de vista, abarcando pobreza urbana, pobreza rural, así como la exclusión y las condiciones de la mujer. Al detectar un número de combinaciones muy amplias entre pobreza y representaciones la investigación se orientó a un análisis específico a partir de cuatro tipologías o categorías de pobreza, las cuales son: 1) pobreza urbana, 2) pobreza rural, 3) pobreza y exclusión y, 4) pobreza y género.

En primer lugar se propone la pobreza urbana dado que la ciudad se consolidó desde comienzos del siglo XX como la imagen del desarrollo hacia la que había que dirigir el camino de la nación. El proyecto de modernización encontraba en el ambiente urbano su ancla para el fomento industrial al que se apostó durante los años cuarenta. Sin embargo, el proceso de modernización se da de manera diferenciada, dejando fuera de sus ventajas a un amplio sector poblacional. Fenómenos como la miseria y el hacinamiento son retratados constantemente en las películas, siendo las colonias populares y vecindades los espacios predominantes de su existencia y representación.

En segundo lugar, el campo es el espacio que para 1940 congrega mayoritariamente a la población, contando con dos terceras partes del total. Según la información disponible, el 65% de la población activa dependía de las actividades primarias y la cobertura de servicios se daba de manera mucho más lenta que en la ciudad. En buena parte de la producción cinematográfica el campo se incorpora con una visión idílica y una nostalgia de la hacienda porfiriana donde pareciera existir una distribución de actividades que, si bien no es equitativa, no implica carencias o limitaciones de consideración. La pobreza rural en las películas es enfocada principalmente sobre los grupos indígenas, representados como aquéllos que concentran las carencias, en gran parte debido a su poca disposición de integrarse.

El concepto de exclusión de la tercera categoría remite a condiciones de pobreza que trascienden lo material, ya que puede abarcar a un amplio abanico de personas excluidas como minusválidos físicos y mentales, drogadictos, delincuentes, alcohólicos, marginales, inadaptados sociales, etc. Sin embargo, la relación entre pobreza y exclusión es bastante estrecha. En las representaciones fílmicas recae en el vagabundo, principalmente, las situaciones más drásticas de pobreza, negándole una inserción social a cabalidad y posicionándolo en una especie de limbo donde hay una ausencia de derechos ciudadanos y una exclusión por parte de sus semejantes que tan sólo le permiten la subsistencia a través de la caridad.

Por último, la categoría de pobreza y género encuentra en las figuras de la madre abnegada y la prostituta las representaciones más recurrentes de la pobreza femenina. La dualidad en la cual se desenvuelven los papeles de las mujeres en el cine y en el imaginario colectivo es un asunto que se ha estudiado profusamente. La intención en esta tipología ha sido elegir figuras que no respondan a un estereotipo marcado de la mujer dedicada al hogar sino que posean particularidades como la inserción en el ámbito laboral, la mujer con estudios, pertenecientes a una clase media venida a menos y que sus condiciones sean de una pobreza relativa.

Para cada tipología se eligió un par de películas representativas, en función de los criterios anteriormente señalados. Tras presentar el perfil general del concepto correspondiente a cada una, el análisis de las películas se enfoca en los siguientes aspectos: a) advertencias de las películas, es decir el mensaje, inicial o final, en el que el realizador declara o sugiere un marco contextual; b) trama, mediante una breve sinopsis y el desarrollo de acontecimientos importantes; c) personajes, donde se pretende dar cuenta de las condiciones de pobreza por medio de elementos como la autopercepción, la denominación por parte de terceros, vestimenta, posibilidades de empleo, redes sociales, expectativas de ascenso social y relación con las autoridades; d) Espacios, detectando la ubicación (urbano-rural), características del entorno, vivienda y los escenarios recurrentes.

6. Estructura del trabajo

El trabajo se estructura en cuatro capítulos. En el primer capítulo se reconstruye una radiografía social del México de los años cuarenta, con base en indicadores de las condiciones sociales y económicas, con el fin de situar el escenario general en el cual se desarrollan las representaciones cinematográficas. Adicionalmente, se tomará en examen la semántica del discurso gubernamental sobre la pobreza, a través de los planes sexenales, tomando éstos como una narrativa que por su peso hegemónico influye en la consolidación de otras construcciones discursivas.

El segundo capítulo abarca el recorrido por el que transita la industria cinematográfica mexicana durante los años que comprende la *época de oro*. La emergencia, el auge y ocaso de la cinematografía, así como las condiciones de cada una de estas etapas serán desarrolladas a la luz del contexto nacional e internacional. De igual manera, se realizará una descripción de las etapas que atraviesa una película (producción, distribución, exhibición y consumo) y las características de los actores que participan y determinan

estos procesos, para concluir con una propuesta de lectura de los géneros cinematográficos que predominaron en los cuarenta y que están presentes en las películas seleccionadas.

El tercer capítulo aborda propiamente las representaciones de la pobreza desde las tipologías urbana y rural, es decir, enfocadas en el entorno donde se desenvuelven. Las nociones de lo urbano y lo rural son vistas como discursos tanto fílmicos como gubernamentales que en su composición se constituyen como dos estructuras contrapuestas, dos maneras diferentes de ver los procesos por los que transita el país y la solución diferenciada que se sugiere de las necesidades.

Finalmente, el cuarto capítulo conjuga el análisis de las tipologías de la exclusión y el género. La intención es adentrarse en experiencias particulares, con personajes concretos, que contrastan en sus representaciones. Los vagabundos analizados poseen la particularidad de encontrarse desafiados de una sociedad y de vivir en condiciones de pobreza absoluta. Mientras tanto, las representaciones femeninas que se eligieron viven la experiencia de la pobreza sin expresiones drásticas, es decir, desde condiciones de pobreza relativa.

Los capítulos en conjunto buscan anclar la problemática en tres aspectos: una radiografía de las condiciones políticas y sociales, el discurso gubernamental y el discurso fílmico. Al conjuntar estos elementos asoman las representaciones del pobre con una propuesta para comprender su trascendencia e incorporación en del imaginario colectivo.

CAPÍTULO 1

LA POBREZA EN MÉXICO DURANTE LOS AÑOS CUARENTA

1. Introducción

Las aproximaciones al tema de la pobreza durante las últimas décadas se han enfocado predominantemente en la cuestión del ingreso, en parte como resultado de la sofisticación en las técnicas de medición, las cuales determinan las condiciones humanas de acuerdo a la posibilidad económica que tienen las personas de satisfacer sus necesidades básicas. Pero la pobreza es una realidad multidimensional que trasciende el ámbito monetario, por lo que un análisis al respecto puede realizarse desde diversas ópticas que van desde lo económico hasta lo simbólico, pasando por los aspectos políticos, sociales y culturales; de igual manera, puede plantearse una aproximación de dimensiones múltiples, como se propone en este trabajo.

En este sentido, cuando hablamos de pobreza nos encontramos con una amplia gama de nociones y conceptos vagos en su definición, debido a que no existe, ni ha existido, un consenso sobre las dimensiones que comprende este fenómeno. Así, el término pobreza viene acompañado de otros conceptos igualmente inciertos y polémicos, como lo son desigualdad, marginación y exclusión, por mencionar algunos.

La pobreza, además de su existencia cotidiana y encarnada, responde como todos los problemas sociales a un proceso de construcción y delimitación. A partir de los debates

en torno al tema de la pobreza se ha consolidado una idea de lo que debe entenderse por ésta, generando una fisonomía particular del hombre pobre. Se trata de la adjudicación de características que nos llevarán a aceptar una concepción más o menos generalizada al respecto. Sin embargo, esta construcción no es única e inamovible, responde a contextos particulares desde los cuales se construye.

De esta manera, hablar de la pobreza actual no presupone que sus características puedan extrapolarse sin más a épocas pasadas. Sin embargo, resulta útil partir de los debates contemporáneos para obtener nuevas posibilidades de análisis que permitan dimensionar el fenómeno de la pobreza en un contexto que no es el actual sino que posee particularidades propias tanto en lo local como en lo internacional.

En los años cuarenta, la pobreza no era un tema al que se le prestara una central importancia dentro de los discursos gubernamentales, más allá del uso político que se le puede dar a la existencia de numerosas carencias sociales. No existió un dispositivo destinado a conformar un código teórico sobre la pobreza ni a formular acciones específicas para su atención. El problema era visto como un rezago que se subsanaría mediante la inercia del proceso revolucionario y modernizador del país, puesto en marcha por el Estado; la intención era integrar a los grupos desfavorecidos para que depositaran su esperanza de redención en las expectativas generadas por dicho ideal.

Para los fines de esta investigación y como un primer acercamiento, se plantea que la pobreza es una condición que experimentan personas y familias cuyos recursos (sean materiales, culturales, sociales o simbólicos) son insuficientes para desarrollar una vida satisfactoria y, en consecuencia, el hombre pobre será aquel que padece una carencia en dichos recursos.

El propósito del presente capítulo consiste en esbozar una reconstrucción histórica con el fin de analizar las dimensiones de la pobreza en los años cuarenta. Para tal cometido se recrea un panorama general de la enunciación que se ha hecho sobre el tema, hasta llegar a las discusiones contemporáneas, lo cual servirá como punto de partida para un análisis particular de las condiciones políticas, sociales y económicas de México durante los años que comprende la investigación. Finalmente, se rastreará, dentro de los planes

sexenales¹, el tratamiento gubernamental que se dio a la pobreza en el marco de su semántica.

2. Las coordenadas de la pobreza

Se pretende establecer algunas coordenadas puntuales sobre las cuales, consideramos, se ha ido delimitando el debate de la pobreza, evitando adentrarse en el pasado remoto o en un análisis exhaustivo sobre las premisas teóricas. Se ha tomado como punto de partida los planteamientos del liberalismo clásico hasta llegar a los debates contemporáneos sobre la conceptualización y la medición de la pobreza.

2.1 El liberalismo como punto de partida del debate contemporáneo

La influencia de Adam Smith y David Ricardo tiene particular importancia en la configuración de los Estados-Nación modernos. Dichos autores plantearon, *grosso modo*, una intervención mínima del Estado sobre las cuestiones económicas, las cuales tienden a encontrar un equilibrio gracias a la regulación de una *mano invisible*.

Siendo el trabajo la fuente primordial de riqueza se deriva que el cuidado del interés personal, mediante un sistema de división del trabajo que busca intercambios satisfactorios en las transacciones económicas, conduce a un bienestar general. Este sistema parte de la idea de una mutua dependencia y correspondencia entre individuos. Por lo tanto, si yo estoy bien y cumplo con mis obligaciones los demás estarán bien y harán lo propio.

Mediante esta estructuración de lo económico y lo social se pretende evitar la trampa malthusiana², que considera la pobreza como una condición natural de las sociedades y de paso condena al fracaso todo intento por atender las inequidades, posicionando dichos esfuerzos como algo contraproducente. Bajo esta perspectiva, no hay política más apta y responsable que el *laissez-faire*, donde cada nación está obligada a encontrar un

¹ Los planes sexenales, al ser la plataforma política que plasmaba los preceptos bajo los cuales pretendían guiarse los gobiernos en turno, son repositorios que guardan un conjunto de ideas sobre las necesidades nacionales meditadas desde el partido hegemónico. En ellos se especifica la dirección gubernamental que en teoría habría que enmarcar las acciones sobre los sectores agrario, industrial, educativo, laboral y de asistencia social.

² Thomas Malthus propone en 1798 la teoría de un aumento geométrico o exponencial en términos poblacionales, frente a un incremento aritmético en los bienes de consumo. Las consecuencias, según el teórico británico serían una constante pauperización de las sociedades que desembocarían en una catástrofe humana.

equilibrio de acuerdo a sus condiciones que le son propias, de esta manera se evitaría un crecimiento desenfrenado y catastrófico a futuro³.

Frente al liberalismo puesto en práctica existieron numerosos detractores, principalmente desde las teorías de la sociedad sin clases, cuya estructuración más acabada se compila en la doctrina marxista. Desde esta óptica se acusó la acumulación del capital, mediante la apropiación de la plusvalía⁴, como una condena para los obreros a depender exclusivamente de su fuerza de trabajo como medio de subsistencia.

Para Marx la historia está marcada por la explotación humana, encontrada en los diferentes modos de producción como lucha de clases. Cuando las contradicciones de clase (burguesía y proletariado, en el caso del sistema capitalista) son irreconciliables repercuten en un proceso de cambio social, entendido como la transformación del mismo sistema de producción. En este esquema teórico fenómenos como la pauperización y la alienación pueden ser catalizadores de dicho cambio.

Más allá de la carga ideológica que posee el marxismo, habría que destacar la configuración que realiza esta teoría sobre la clase obrera (o proletariado), es decir, aquella población que carece de los medios para producir, fuera de su corporalidad, razón por la cual padecen condiciones de explotación y desigualdad en la distribución de la riqueza.

La constante vinculación que se hacía, desde los ámbitos político y social, entre población pobre con fenómenos como la delincuencia, el vicio y la enfermedad inspiró, de manera gradual, la conformación de sociedades filantrópicas y de asistencia social. El objetivo era actuar como paliativo para evitar conductas anómicas o fuera de la norma, como la indigencia. La asistencia puede ser considerada como un referente inmediato en la conformación del auxilio público a manos de los gobiernos, ella encierra un conjunto diverso de prácticas que se caracterizan por la detección de poblaciones carecientes y la necesidad de hacerse cargo de ellas⁵.

Ya en el ocaso del siglo XIX el filósofo Georg Simmel propone un abordaje específico de la pobreza⁶. Su planteamiento general consiste en que la pobreza se inscribe como una

³ Dieterlen, Paulette, *La pobreza: un estudio filosófico*, UNAM-FCE, México, 2003.

⁴ Entendida como el excedente de trabajo no retribuido que propicia la acumulación de capital en manos de los dueños de medios de producción.

⁵ Castel, Robert, *Las metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del salariado*, Paidós, España, 2006, p. 33.

⁶ Simmel, Georg, *Sociología, estudios sobre la forma de socialización*, Vol. 2, Ed. Alianza, España, 1989, pp. 479-520.

manera de socialización que remite a un asunto de moralidad pública, debido a que históricamente el pobre no ha sido concebido dentro de las leyes como un sujeto al cual exista la obligación de otorgar atención. El apoyo a través de la asistencia social se concibe como un auxilio sin que esto implique situar al pobre como sujeto receptor o titular de un derecho específico.

Lejos de buscar una igualación de condiciones, lo que se intenta a través del socorro al pobre es “mitigar ciertas manifestaciones extremas de la diferencia social, de modo que aquella estructura pueda seguir descansando sobre esta diferencia”⁷. En conclusión la asistencia no pretende terminar con las condiciones de desigualdad existentes, sino evitar el distanciamiento social entre las personas, a la vez que permite la reproducción de un orden social prevaleciente.

De esta manera, la asistencia, ya sea pública o privada, busca mitigar las deficiencias más apremiantes para aquellas personas consideradas pobres. La duda que se presenta es: ¿a quién se le puede considerar como una persona pobre? La propuesta muy general a la que nos invita Simmel es a considerar al pobre como aquel individuo que requiere ser socorrido en un determinado contexto.

Así, la asistencia y la detección de los pobres como estrategia gubernamental responde a una inquietud por mantener la cohesión dentro de una sociedad. El riesgo que implica permitir el crecimiento de la población excluida sin un control puede repercutir en la armonía de la convivencia social. Bajo esta visión es que se construye una convención para atender a los individuos que corren el riesgo de caer en un distanciamiento con sus próximos.

La crisis que sacudió al mundo capitalista en el año de 1929 y que repercutió durante en la década siguiente en los países con dicho modelo económico, principalmente a los Estados Unidos, confrontó las anteriores épocas de crecimiento con el desaliento de un modo de producción que no podía regular las consecuencias de la sobreproducción en el mercado, así como el impacto en sus poblaciones.

Como respuesta a la ausencia de trabajo y la falta de dinamismo en la economía, el presidente estadounidense Franklin D. Roosevelt implementó una política que otorgó una mayor injerencia al Estado en las cuestiones económicas, conocida como *New Deal*.

⁷ *Ibid.*, p. 485.

Entre los objetivos de esta política social se encontraba atender a las poblaciones menos favorecidas. Los resultados fueron más fructíferos en cuestión de aceptación social que de desarrollo económico.

Tras el colapso que significó la crisis de 1929 y la posterior guerra mundial, surgieron nuevos puntos de vista en torno a la manera en que se venía desarrollando el sistema de producción y la fragilidad de éste; durante los años posteriores el mundo conoció una nueva manera de hacer política promoviendo una participación activa del Estado en temas económicos y sociales, en contraste con los postulados del liberalismo clásico de Smith y Ricardo. La influencia del keynesianismo, en consonancia con el llamado Estado benefactor, fue decisiva para mostrar un rostro más humano del capitalismo, que mediante programas de seguridad social fueron una manera efectiva para atender a las poblaciones menos favorecidas, a la vez que se frenaban las aspiraciones socialistas motivadas por el bloque soviético.

2.2 Los debates contemporáneos de la pobreza

Los estudios de la pobreza adquirieron una relevancia mayor a partir de los años sesenta del siglo XX, principalmente en los países denominados del tercer mundo⁸, en América Latina la Comisión Económica para América Latina de las Naciones Unidas (CEPAL) fue la principal promotora de estos análisis. Hasta entonces había venido predominando un tratamiento de la pobreza enmarcado en el legado teórico del funcionalismo anglosajón (el cual se retomará posteriormente), que encontró eco en países como México.

La teoría de la dependencia impulsada por la CEPAL⁹, definió el rumbo de los estudios sobre la pobreza, así como las características que deberían tener los programas de atención a la misma, por lo menos hasta la década de los años ochenta. Como medida constante de estas políticas se atendió principalmente a las diversas regiones que componían el sector agrario.

Posteriormente, y como consecuencia de la reconfiguración del mundo en la década de los ochenta, debido al viraje que implicó la aplicación de un modelo económico de libre

⁸ El término era utilizado para hacer referencia a las naciones que no pertenecían a ninguno de los dos bloques confrontados durante la Guerra Fría, generalmente marcados por condiciones de pobreza y desigualdad. La denominación de dichas naciones se ha ido sustituyendo con otros eufemismos como: países periféricos, países subdesarrollados, o en vías de desarrollo.

⁹ La teoría de la dependencia señala, a grandes rasgos, que la configuración del mundo se sustenta en un diseño desigual que es desfavorable para los países menos desarrollados, principalmente en términos de industria, los cuales se encuentran sujetos a abastecer las necesidades de los países más desarrollados.

mercado y el notorio debilitamiento del bloque socialista, la cuestión de la pobreza tuvo, también, una reformulación paralela a las nuevas atribuciones de los Estados¹⁰. Como resultado, el combate a la pobreza se focalizó; es decir, se dio paso a la atención de las familias en lugar de las regiones como beneficiarios de las políticas sociales¹¹.

Actualmente los estudios de la pobreza ocupan una mayor relevancia para los investigadores. La sofisticación de estos análisis ha derivado en una manera de comprender el tema de manera más diversa, brindando un mosaico amplio de situaciones dada la composición rural o urbana, así como con proponiendo diferenciaciones dentro del mismo fenómeno, como la pobreza extrema y pobreza moderada¹²; pobreza absoluta y pobreza relativa¹³; o la gradación utilizada actualmente por el gobierno que ubica tres diferentes tipos de pobreza: alimentaria, de capacidades y patrimonial¹⁴.

Podemos situar a dos principales teóricos como base del debate que originó esta vastedad de diferenciaciones: John Rawls, con su propuesta de justicia social y Amartya Sen, quien se ha enfocado en debatir la pobreza en torno a las capacidades de las personas.

La obra de Rawls es una propuesta tendiente a lo ético que responde, en cierta medida a la corriente del individualismo metodológico y la teoría de la decisión racional. El autor propone una aceptación social de la justicia, basada en el equilibrio moral de lo que los

¹⁰ Barajas, Gabriela, "Las políticas de atención a la pobreza en México, 1970-2001: de populistas a neoliberales", *Revista Venezolana de Gerencia*, Núm. 20, Año 7, Venezuela, 2002, pp. 553-578.

¹¹ En el caso mexicano las políticas de combate a la pobreza, anteriores al cambio de modelo económico de 1982, se habían enfocado al desarrollo de regiones marginadas, a través de programas como PIDER y Coplamar (1970-1982). Los programas propuestos bajo el modelo de libre mercado plantean un apoyo focalizado, centrándose principalmente en la población que padece pobreza extrema, como son el Progres a y Oportunidades (1994-2006), los cuales retomaron características básicas de un programa que puede denominarse de transición como lo fue el Pronasol (1988-1994).

¹² Dentro de la pobreza extrema encontraría cabida aquella población incapaz de encontrar esperanza de movilidad social, la que es incapaz de cubrir sus necesidades básicas, incluso biológicas y tienen por constante problemas como la desnutrición, debido a su poca capacidad de adquisición de nutrientes; los pobres extremos serían los que no tienen la capacidad de adquirir la denominada canasta básica. Por su parte, los pobres moderados serían aquellos que tienen la capacidad de participar en actividades económicas, sin embargo carecen de oportunidades para conseguirlo. Véase: Dieterlen, Paulette, *op. cit.*, p. 27.

¹³ La pobreza absoluta se vincula con la extrema, marcada por niveles ínfimos de subsistencia en un ambiente de carencias constantes. La pobreza relativa se explica a través de una comparación entre circunstancias; un individuo es relativamente pobre en comparación con algún otro, por ejemplo, un ciudadano de un país medianamente desarrollado pudiera encontrarse en una condición de relativa pobreza en comparación con sus conciudadanos, sin embargo, si se compara con algún habitante de una nación periférica la situación podría variar.

¹⁴ La pobreza alimentaria es la proporción de hogares cuyo ingreso por persona es menor al necesario para cubrir las necesidades de alimentación, correspondientes a los requerimientos establecidos en la canasta básica alimentaria. La pobreza de capacidades es la proporción de hogares cuyo ingreso por persona es menor al necesario para cubrir el patrón de consumo básico de alimentación, salud y educación. Por último, la pobreza patrimonial es la proporción de hogares cuyo ingreso por persona es menor al necesario para cubrir el patrón de consumo básico de alimentación, vestido, calzado, vivienda, salud, transporte público y educación. Véase: Sedesol, *Medición de la pobreza, variantes metodológicas y estimación preliminar, serie Documentos de investigación*, México, 2002, p. 9.

individuos consideran justo. Se especifica que para el buen ordenamiento social es necesario que los individuos posean un conjunto de bienes primarios (libertades básicas, libertad de movimiento y ocupación; los poderes y prerrogativas de cargos y posiciones de responsabilidad; el ingreso y el bienestar; las bases sociales del respeto a uno mismo). Dichos bienes primarios son los insumos básicos que necesita un individuo para alcanzar los demás bienes y promover sus propios fines.

Por otra parte, Sen, critica y complementa la tesis rawlsiana de los bienes primarios. Partiendo de una crítica a la corriente relativista, él propone una dimensión absoluta de la pobreza (basada en la hambruna y la carencia de satisfactores básicos) y cuestiona que la condición de la pobreza sea debatida en términos de bienes, abogando por un enfoque centrado en las capacidades. Según Sen, un bien por sí sólo no es capaz de impactar directamente en el nivel de vida, lo importante serían las capacidades que tienen las personas para hacer un uso racional de estos bienes que poseen dos dimensiones: sus características y su utilidad. “Un enfoque absoluto en la esfera de las capacidades se traduce en un enfoque relativo en el espacio de los bienes, recursos e ingresos”¹⁵. Hablar de bienes y capacidades responde a dos visiones distintas, actualmente en debate, bajo las cuales se desarrollan las estrategias de combate a la pobreza alrededor del mundo.

Lo hasta aquí descrito es un panorama bastante general de la manera como se ha implementado un dispositivo de la pobreza, la forma en que se ha ido configurando un discurso de delimitación y atención de la cuestión. La intención es desprender de él herramientas de análisis que sirvan para adentrarnos en el contexto que comprende la delimitación temporal del presente trabajo.

3. El contexto político y social

Recurrentemente se hace referencia a la década de los años cuarenta como una época de bonanza y auge económico, imagen que necesariamente habría que matizar. Sin embargo, es indudable que durante estos años existieron síntomas de estabilidad y guiños de prosperidad que estuvieron ausentes en décadas pasadas.

Por un lado se da la transición del caudillismo a una etapa civilista e institucional estable, afianzada en un sistema político manejado por un partido de Estado. Se crean las posibilidades para que, por primera vez en la época posrevolucionaria, arribara a la

¹⁵ Sen, Amartya “El enfoque de las capacidades y las realizaciones”, *Comercio Exterior*, Vol 53, Núm. 5, Mayo de 2003.

presidencia un político que no formaba parte de la milicia. El sistema político mexicano gozó durante mucho tiempo de una estabilidad sin necesidad de incorporar el desarrollo de la democracia liberal moderna. Los derechos ciudadanos se dosificaban a través de las corporaciones obrera y campesina que subsistían a la sombra del régimen revolucionario bajo el llamado pacto social posrevolucionario.

La noción de modernidad¹⁶ se consolidó como un discurso enfocado hacia el desarrollo económico, que pretendía englobar los anhelos estatistas de desarrollo a través de los procesos de industrialización y urbanización, más que en el cambio político y cultural. El éxito de este proyecto modernizador se debió, en gran medida, al contexto internacional de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, las promesas modernizadoras no fueron dirigidas al conjunto de la población, sino a un sector social específico que poco a poco ganaba notoriedad: la clase media¹⁷.

La solución a los problemas añejos se vislumbró como el combate a la tradición rural, planteado incluso en la semántica gubernamental como lo “primitivo” o “bárbaro”, para dar paso al advenimiento de la nueva sociedad urbana y cosmopolita que, gracias a las ventajas del capitalismo, por fin tendría la posibilidad de consolidar un México moderno. El fomento a una vida citadina, caracterizada por la incorporación nuevas conductas sociales cotidianas como el uso de aparatos electrodomésticos y consumo de alimentos procesados¹⁸, generó un proceso de migración masiva a la ciudad y una modificación en los códigos culturales prevalecientes. Lo rural y urbano, bajo este esquema, son vistos como dos ideologías contrapuestas donde se refleja la tensión existente entre tradición y modernidad¹⁹.

3.1 Las experiencias presidenciales

Durante el régimen gubernamental del General Lázaro Cárdenas, antecedente inmediato, que abarca de 1934 a 1940, se realizó una institucionalización más acabada de la política

¹⁶ Marshall Berman propone diferenciar entre modernidad, modernización y modernismo. Entendiendo como modernidad el proceso histórico; la modernización como las decisiones que recaen sobre el espectro socio-económico para su construcción y; el modernismo será el proyecto cultural que llevará este proceso. Dicho esquema funciona para desmenuzar el intento de modernidad mexicana. Véase: Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*, Ed. Siglo XXI, México, 2001.

¹⁷ Bertaccini, Tiziana, *El régimen priísta frente a las clases medias 1943-1964*, Ed. Conaculta, México, 2009.

¹⁸ Matute, Álvaro, “De la tecnología al orden doméstico en el México de la posguerra”, en *De los Reyes, Aurelio (Coord), Historia de la vida cotidiana en México. Siglo XX, la imagen ¿espejo de la vida?, Tomo V, Volumen 2*, Ed. FCE/Colmex, México, 2006, pp. 157-176.

¹⁹ Romero, José Luis, “La ciudad latinoamericana: continuidad europea y desarrollo autónomo”; “Campo y ciudad las tensiones entre dos ideologías”; “La ciudad latinoamericana y los movimientos políticos”, en *Situaciones e ideologías en América Latina*, Colombia: Universidad de Antioquia, 2001, pp. 227-277.

mexicana así como de las funciones de intervención estatal en los ámbitos político, social, económico, e incluso cultural²⁰. Sin duda, la visión materialista de la lucha de clases que acompañó la reforma agraria, la expropiación petrolera y la implementación de una educación con tintes socialistas, trajo consigo un nutrido grupo de opositores. Sin embargo, a pesar de las fricciones, durante este sexenio se concretaron las condiciones de posibilidad necesarias para implementar un sistema de partido único, encarnado en el Partido de la Revolución Nacional (PRM) y posteriormente en el Partido Revolucionario Institucional (PRI), que determinó la mayor parte del siglo XX mexicano.

Bajo el sello del autoritarismo se instauraron de procesos, como el clientelismo y corporativismo, que devinieron en insumos de la acción colectiva. No es casual que lo que Lázaro Cárdenas denomina como pacto social posrevolucionario sea el reflejo de una subordinación social ante el cobijo de un estado fuerte que se legitima bajo el mito de la Revolución²¹.

Dicho mito revolucionario se difundió como la conquista de un orden idealizado que vino a sustituir el caos imperante durante la dictadura de Porfirio Díaz, esta construcción emanó de círculos intelectuales, apoyados en un grupo de imágenes que buscaron sustento en anhelos colectivos, y un sistema educativo orientado a la difusión y preservación de las premisas gubernamentales. Así, la justificación de un Estado fuerte como encargado de un orden articulado por el presidencialismo, corporativismo (y consecuentemente clientelismo) y la ausencia de derechos democráticos son reflejo del esfuerzo gubernamental por reconstruir y unificar una nación.

A inicio de los años cuarenta, el arribo del General Manuel Ávila Camacho a la presidencia estuvo enmarcado por el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, coyuntura internacional que promovió un acercamiento con los Estados Unidos resarcando la velada confrontación existente entre las naciones durante el sexenio anterior²². La política de buena vecindad al exterior y de unidad nacional al interior, dibujaron un ambiente

²⁰ Tello, Carlos, *Estado y desarrollo económico: México 1920-2006*, UNAM, México, 2007, pp. 357-449.

²¹ El mito entendido, según Barthes, como una narración destinada a justificar un discurso, valiéndose de nociones compartidas y cumpliendo la función de estructurar los valores generales que necesita un grupo para reproducirse. Véase: Barthes, Roland, *Mitologías, Siglo XXI*, México, 1999.

²² A pesar de existir rispidez diplomática entre las dos naciones, ésta se plasmó más en rumores que en intervención directa en contra de la presidencia de Cárdenas. Alan Knight plantea que, incluso existió un trato cordial durante los últimos años del cardenismo, lo cual no implicó el resentimiento en la economía mexicana por las sanciones plasmadas en el boicot de las compañías petroleras a PEMEX y la disminución del turismo estadounidense. Véase: Knight, Alan, *México y Estados Unidos, 1938-1940: rumor y realidad*, *Secuencia*, Núm. 34, Instituto Mora, México, 1996, pp. 129-153.

propicio para ir desplazando poco a poco el radicalismo político y depurar la terminología gubernamental de la lucha de clases.

Con la guerra el comercio exterior mexicano tuvo un crecimiento acelerado a la vez que la importación de bienes de consumo mostró un decrecimiento. México buscó una consolidación de la industria interna, convirtiéndola en el principal motor de producción²³ e impactando notoriamente en el PIB.

La moderación avilacamachista implicó un viraje de timón que se plasmó en un freno en el ritmo de distribución de tierras, intentos por limitar la acción de sindicatos y obreros²⁴ y un impulso decisivo a la industria nacional²⁵, enfocando el gasto al fomento económico. En el aspecto social destacó la creación de la ley del seguro social en 1943, donde resalta la creación del IMSS, la oferta de jubilaciones y la ampliación de ayuda a grupos menesterosos, concentrándose en un primer momento en las áreas urbanas del país.

El ascenso al poder de Miguel Alemán reconfiguró la imagen de la figura presidencial por ser el primer presidente civil que tenía México después de la Revolución, el carisma que poseía el nuevo presidente contrastaba con la imagen gris de su predecesor, haciendo de éste un personaje que vivía en un halo de idolatría popular²⁶. El régimen de Alemán impulsó una mayor centralización en el ejercicio del poder, consolidando una figura presidencial fuerte, por la cual pasaban prácticamente toda la toma de decisiones, de igual manera, se estrechó aún más el vínculo entre burguesía y clase política²⁷.

Al gobierno alemanista le correspondió la dirección del país durante la época de la posguerra, donde el nivel de vida mostraba signos de encarecimiento. La demanda interna, mediante un proceso de sustitución de importaciones, fue principal motor de la economía durante la posguerra. Sin embargo, las bases sentadas durante la conflagración permitieron orientar el desarrollo económico apostando fuertemente al proceso de industrialización.

En este sexenio se desplazó la reforma agraria a un plano secundario a través de la modificación al artículo 27 que otorga mayores beneficios a pequeños propietarios²⁸, en el

²³ Tello, *Op. Cit.*

²⁴ La necesidad de desplazar el radicalismo político se reflejó claramente con la destitución de Vicente Lombardo Toledano del mando de la CTM en 1941, sustituyéndolo por el sempiterno Fidel Velázquez.

²⁵ Tzvi, Medin, *el sexenio alemanista*, Era, México, 1990.

²⁶ Monsivais, Carlos, "Sociedad y Cultura", en Rafael Loyola (coord), *Entre la guerra y la estabilidad política, el México de los 40*, Grijalbo, México, 1990, pp. 259-280.

²⁷ Tzvin, *Op. Cit.* p.44.

²⁸ Tello, *Op. Cit.*

ámbito obrero se buscó restar fortaleza a los sindicatos y dentro de la administración pública se mostró un notorio crecimiento en la corrupción de las esferas políticas.

3.2 Las condiciones sociales

Mientras que el gobierno, sustentado en cifras macroeconómicas, afirmaba que el rumbo que había tomado la nación era el indicado para mejorar las expectativas sociales, la realidad se aferraba a mostrar un rostro diferente. La falta de empleo y oportunidades, sobre todo en el sector rural, marcaban las condiciones sociales de una población alejada del ingreso suficiente para satisfacer sus necesidades. Si bien los avances en la dotación de servicios aumentaban, éstos se seguían concentrando en el centro del país. El desarrollo no era homogéneo, como nunca lo había sido. Las disparidades regionales seguían marcando pautas de exclusión entre el México indígena y mestizo, el alfabeto y analfabeto, el pobre y el rico.

Las realidades locales en el espacio rural, que para inicios de la década de los cuarenta abarcaba dos terceras partes de los habitantes dependientes en su mayoría de actividades primarias, se enmarcaban en la predominancia de líderes políticos, o caciques, que instauraban auténticas tiranías regionales²⁹. Mientras tanto, la contraparte citadina experimentaba cambios vertiginosos tanto en su fisonomía vial y arquitectónica como en las estructuras sociales y mentales. La creciente clase media comienza a incorporar el cosmopolitismo estadounidense y el *glamour*. La arquitectura modernista, los ritmos afroantillanos, las vitrinas de las cadenas comerciales, las bebidas extranjeras, la comida procesada y la aparición de los electrodomésticos van transformando patrones culturales y de consumo³⁰.

Poblacionalmente México comenzó a vivir uno de los periodos de mayor crecimiento, con un promedio de medio millón de nacimientos por año, reflejado en la notable elevación de la tasa de crecimiento poblacional (cuadro 1), las condiciones económicas y el espíritu desarrollista brindaban la apariencia de contar con las bases para solventar las necesidades de futuras generaciones, auspiciando un crecimiento vertiginoso y desordenado, principalmente de la Ciudad de México.

²⁹ Niblo, Stephen, *Mexico en the 1940s, modernity, politics and corruption*, Scholarly Resources, Estados Unidos, 1999.

³⁰ Matute, *Op. Cit.*

Cuadro 1

Tasa de crecimiento media anual de la población (1930-1970)	
Periodo	%
1930-1940	1.76
1940-1950	2.68
1950-1970	3.18

Cuadro realizado con base en las *Estadísticas Históricas de México*, versión 2009, del INEGI. Consulta electrónica en: www.inegi.org.mx

La distribución poblacional marcada por una predominancia del ámbito rural (cuadro 2) tendió a modificarse para atender las necesidades de una dinámica productiva más enfocada a la industria y la prestación de servicios (cuadro 3). El avance de los niveles de urbanización fue notorio, sobre todo en la capital donde se duplicaron los habitantes durante la década de los años cuarenta. Como nunca en la historia mexicana la migración a la ciudad detonó fenómenos de hacinamiento, conformación de zonas metropolitanas marcadas por el escaso acceso a servicios y aumento de delitos. El crecimiento vertiginoso y descontrolado hizo que en el transcurso de dos décadas la población urbana superara a la rural.

Cuadro 2

Distribución poblacional rural y urbana (1930-1960)					
Año	Población Total	Población Urbana	Porcentaje	Población Rural	Porcentaje
1930	16,552,722	5,540,631	33.5%	11,012,091	66.5%
1940	19,653,552	6,896,111	35.1%	12,757,441	64.9%
1950	25,701,017	10,983,483	42.6%	14,807,534	57.4%
1960	34,923,129	17,705,118	50.7%	17,218,011	49.3%

Estadísticas Históricas de México, *Op. Cit.*

Cuadro 3

Población empleada según sector de actividad económica (1940-1950)									
Año	Total	Primario	%	Secundario	%	Terciario	%	No especificado	%
1940	5 858 116	3 830 871	65.3	746,313	12.7	1,117,274	19.0	163 658	2.79
1950	8 272 093	4 823 901	58.3	1,319,163	15.9	1,774,063	21.4	354 966	4.29

Estadísticas Históricas de México, *Op. Cit.*

La atracción de la zona centro urbana, como la más próspera, ahondaba la tendencia histórica de concentrar la densidad de población en las entidades que circundan el Distrito Federal (Ver Mapa 1), así como la de continuar con una configuración del espacio desigual, construyendo auténticas áreas de exclusión para las clases bajas al interior de las ciudades, como las colonias residenciales³¹.

En el ámbito educativo, La apuesta por elevar los bajos niveles de alfabetismo derivó en un crecimiento exponencial del presupuesto destinado a este rubro (cuadro 4). El número de escuelas primarias se duplicó en comparación con las existentes a inicios de los años treinta. Para 1940 se atendieron cuatro millones de niños en 18,469 escuelas, sin embargo, el 41% de infantes en edad escolar seguían quedando fuera de la cobertura educativa³².

Cuadro 4

Presupuesto en educación (1930-1950)			
Año	Presupuesto Total	Ejercido en educación	Porcentaje
1930	259,995	32,074	12.34
1940	522,335	75,308	14.42
1950	1,853,244	313,994	16.94

Estadísticas Históricas de México, *Op. Cit.*

La alfabetización de los adultos se intentó hacer mediante campañas de alfabetización federales, donde los encargados de la enseñanza eran los mismos ciudadanos. Si bien los resultados no impactaron en los niveles esperados sí posibilitaron la enseñanza a un gran número de personas. La población femenina fue la principal beneficiaria de esta política, elevando considerablemente el porcentaje de mujeres alfabetizadas, que en un periodo relativamente corto de tiempo logró situarse prácticamente a la par respecto al porcentaje de hombres alfabetos (cuadro 5).

Cuadro 5

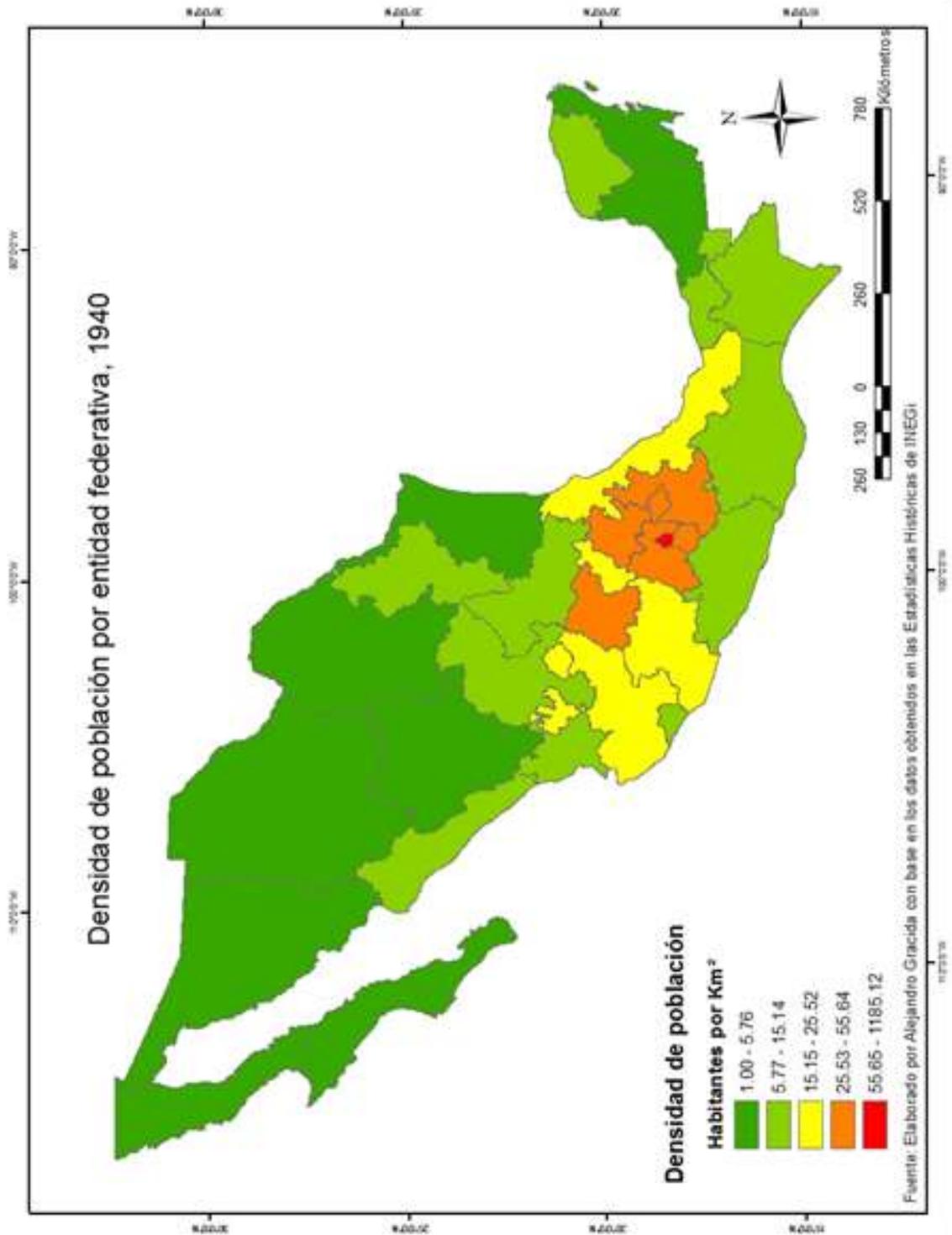
Población alfabetizada en México por sexo, 1940-1950						
	Año	Población	Porcentaje	Año	Población	Porcentaje
Hombres	1940	3,401,089	62.8%	1950	6,123,450	52.0%
Mujeres		2,015,099	37.2%		5,642,808	48.0%

Estadísticas Históricas de México, *Op. Cit.*

³¹ Piccato, Pablo, *Ciudad de sospechosos: crimen en la Ciudad de México, 1900-1931*, Ed. Ciesas, México, 2010.

³² Niblo, *Op. Cit.* p. 36.

Mapa 1



La educación superior poseía en la UNAM su principal baluarte de conocimiento. Con la consolidación de la clase media se posibilitó el aumento de 17 mil estudiantes en 1940 a 25 mil en 1950, un número significativo pensando en el contraste con la cobertura en provincia. La inauguración de la Ciudad Universitaria en 1953 fue uno de los grandes acontecimientos en materia educativa, posicionando a la UNAM como la universidad más grande de América Latina.

El papel de la mujer en la sociedad comenzó a modificarse paulatinamente, en concordancia con los nuevos tiempos de modernidad, que traen consigo cuestionamientos hacia los roles familiares de costumbres rígidas. Si bien el porcentaje de mujeres alfabetizadas, como se mencionó, consiguió cerrar una brecha y la inserción laboral femenina se hizo cada vez más frecuente, los niveles en cuestión de trabajo siguen siendo muy dispares respecto a los hombres. Las condiciones seguían siendo adversas para el género femenino, quienes aún y hasta el año de 1953 no gozaron del derecho a votar y ser votadas, lo cual es un indicador del contexto, donde hay falta de reconocimiento de los derechos políticos de la mujer.

Cuadro 6

Población Económicamente Activa en México por sexo, 1940-1950.				
	Año	Población	Año	Población
Hombres	1940	5,425,659	1950	7,144,827
Mujeres		432,457		1,127,221

Estadísticas Históricas de México, *Op. Cit.*

Finalmente, las tasas de mortalidad infantil seguían siendo un problema severo, las defunciones representaban más del 12% de niños menores de un año y el 20% en niños menores a cinco años. En la mayoría de los hogares hubo la existencia de un “angelito”, que es como se llamaba a los niños fallecidos a edad temprana. Sólo la paulatina ampliación en la cobertura de servicios médicos y la profesionalización de los mismos, a través del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), creado en 1943³³, permitió reducir paulatinamente la situación.

³³ Dion, Michelle, “The political origins of Social Security in Mexico during the Cárdenas and Ávila Camacho Administrations”, *Estudios Mexicanos*, Núm 21, Vol 1, Estados Unidos, 2005, pp. 59-95.

4. Contexto económico y condiciones de pobreza

Con el panorama social descrito se parte hacia un análisis de la pobreza vista desde las condiciones económicas que marcaron los años que comprenden este trabajo. Si bien, en términos macroeconómicos, la situación resultaba alentadora para la salud de las finanzas públicas y los procesos de industrialización y urbanización anunciaron el inicio de lo que hoy se conoce como milagro mexicano, también es cierto que para hablar de este periodo de desarrollo es necesario desmenuzar varios aspectos que llevaron a este resultado, pero que no necesariamente repercutieron en un beneficio en los ingresos de la población.

4.1 El milagro mexicano

El reto económico de un país dependiente por consolidar una economía interna implicó establecer un proteccionismo en la producción nacional. Contrario a lo que regía el mundo ya industrializado, en México se optó por una política de sustitución de importaciones. Dicho modelo representó una volcadura hacia el mercado interno, con lo cual la industria mexicana resintió cada vez menos la competencia de las importaciones. La principal limitación de este modelo económico proteccionista es el bajo ingreso de divisas en materia de exportaciones y el riesgo de volcar la economía al interior de un país es que si el mercado es deficiente, por consiguiente las empresas serán deficientes. Aún así, México tuvo un crecimiento constante del 6% durante los años cuarenta, debido a la Segunda Guerra Mundial y la política de buena vecindad con Estados Unidos. La inercia de crecimiento persistió hasta finales de los años sesenta, es decir, fueron prácticamente tres décadas de desarrollo económico, lo cual llevó a los analistas a comentar sobre un milagro mexicano.

Con la guerra, el capital extranjero arribó a México gracias al aumento sostenido de la demanda externa, principalmente de productos agropecuarios y manufacturados³⁴, impactando tanto positivamente, en el ingreso nacional, como negativamente, contribuyendo al proceso inflacionario. Estados Unidos fue el principal socio, ya que participaba con el 60% del total de inversión extranjera³⁵ y hacia donde se destinó el 90% de las exportaciones³⁶.

Al interior del país, la mayor parte del gasto público ejercido se destinó al fomento económico a través de proyectos de infraestructura (transporte, comunicaciones, energía

³⁴ Cárdenas, Enrique, *la hacienda pública y la política económica 1929-1958*, FCE/ColMex, México, 1994, pp. 90-129.

³⁵ Tello, *Op. Cit.* p.286.

³⁶ Tzvi, *Op. Cit.* p. 17.

eléctrica y obras de irrigación) y proyectos de índole social (educación, salud y dotación de agua)³⁷. En términos reales el notable aumento en el gasto público fue la principal herramienta de apoyo para el desarrollo, ya que durante los años de la guerra no existió una verdadera política proteccionista, más allá de algunos beneficios a la industria, a través de la política fiscal.

Durante los años de la posguerra se mantuvo un alto costo de vida debido a que los ingresos no pudieron transitar paralelamente con el aumento de los precios (que promediaron un 10% anual³⁸), el impacto se manifestó directamente en el poder adquisitivo de la población a pesar de que la economía mantenía su ritmo de crecimiento en cuanto a PIB se refiere. Todo esto evidenciaba la ausencia de un programa claro y específico para encaminar el crecimiento económico.

Cabe preguntar sobre la magnitud de población beneficiada con la estabilidad económica, dado que ésta recaía esencialmente en la clase media urbana del centro del país. Los beneficios en cuanto a desarrollo urbano, dotación de bienes y servicios mostraron un abastecimiento casi exclusivo del centro, continuando con la inercia histórica de crecimiento desigual y la concentración de la Población Económicamente Activa en dicha región (mapa 2).

De ahí que algunos economistas discutan sobre la equivalencia que se hizo de un cúmulo de indicadores positivos con la construcción de una imagen progresista para el país. Lo que conocemos como milagro mexicano comenzó a debatirse, a partir de los años setenta, como una invención hecha por los analistas para brindar una apariencia de estabilidad sustentada en falacias³⁹. El desarrollo sin armonía de las diferentes ramas de la economía y el crecimiento anárquico de una industria poco articulada tuvo que ser sufragada por los consumidores de los bienes producidos⁴⁰.

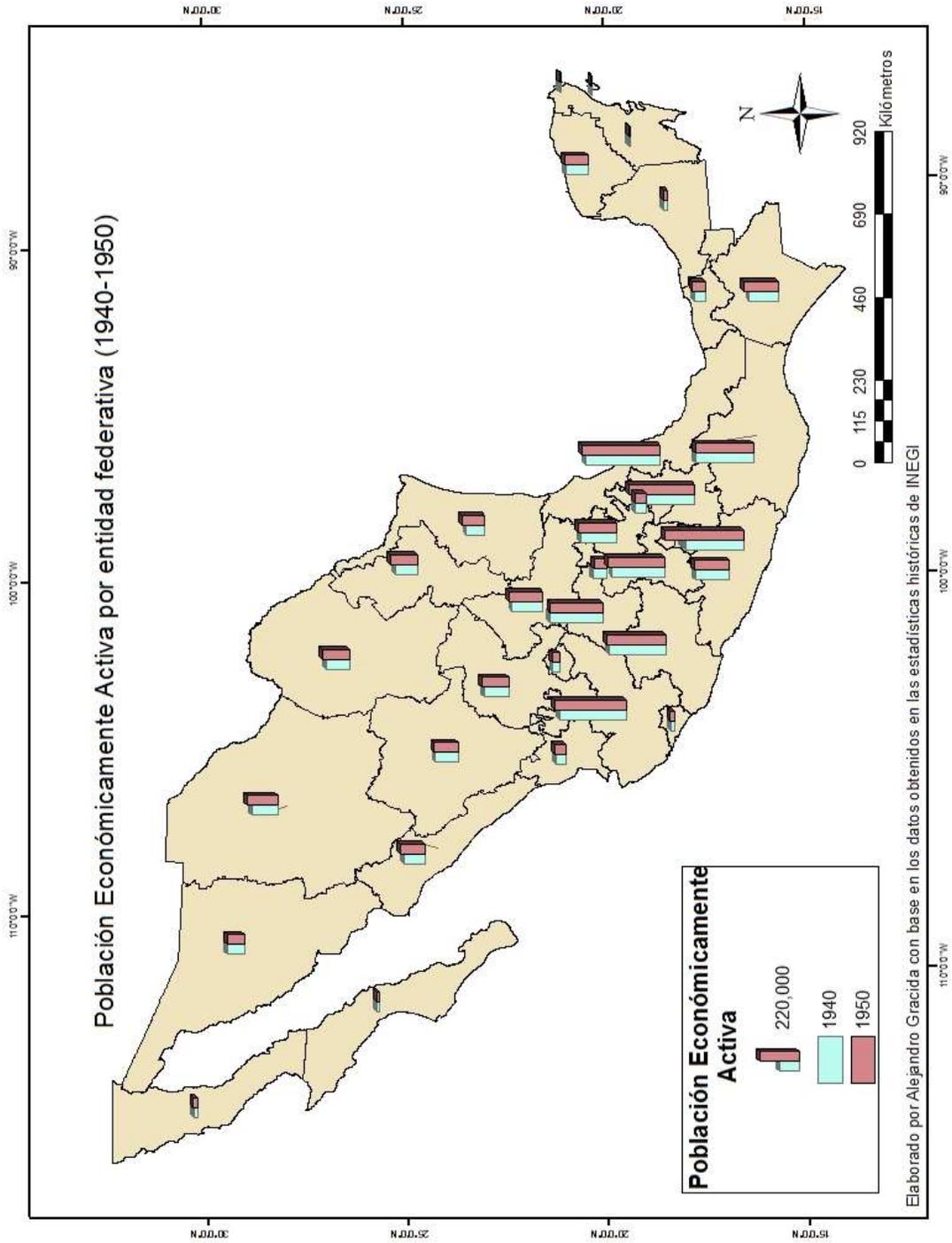
³⁷ Cárdenas, *Op. Cit.* p.102.

³⁸ Tello, *Op. Cit.*

³⁹ Carmona, Fernando, *El milagro mexicano*, Nuestro Tiempo, México, 1970.

⁴⁰ Tello, Carlos, *Estado y desarrollo económico: México 1920-2006*, UNAM, México, 2007, pp. 357-449.

Mapa 2



El deterioro salarial de la mayor parte de familias mexicanas, durante la posguerra hasta inicios de la década de los cincuenta, aunado al crecimiento económico concentrado en pocas manos lleva a cuestionar la supuesta escalada nacional hacia un estado de bienestar. Un botón de muestra de la realidad asoma al conocer que el 80% de la población se ubicaba por debajo de la media nacional, en lo que a PIB per cápita corresponde.

4.2 La pobreza en los años cuarenta

En los años cuarenta la herencia empirista y funcionalista definieron las discusiones respecto a la pobreza. Estas tradiciones no concebían el tema de la pobreza como un asunto al cual se debiera prestar un interés específico. Es decir, no existió una problematización sobre la pobreza en el debate científico. Desde esta óptica, la sociedad fue vista como una composición necesariamente estratificada, que implica una diferenciación sobre la que descansa un equilibrio estructural. El tema de la desigualdad se trató como producto natural de toda sociedad. Dentro de la pirámide poblacional todos tienen una función que desempeñar, incluso quienes se sitúan en los estratos más bajos.

La solución que se veía desde la propuesta funcionalista consistía en la búsqueda de la modernización. La distinción social, desde este punto de vista, no radicaba en la dicotomía ricos-pobres, sino que respondía al arraigo del ámbito rural que se confrontaba con el ámbito moderno. La meta tendió hacia lo moderno, mediante un proyecto nacional de desarrollo que apostó por la urbanización y la industrialización teniendo como eje productivo al centro del país.

Miguel Székely⁴¹ realizó uno de los análisis de mayor cobertura temporal en el estudio de la pobreza y la desigualdad, permitiendo dimensionar la pobreza a mediados del siglo XX bajo los mismos criterios utilizados en las técnicas de medición actuales. Los resultados dejan ver la existencia de una tendencia constante e importante en la reducción de la pobreza para el periodo comprendido entre 1950-1984.

Székely realiza una deflación para conocer los índices de pobreza y desigualdad existentes en 1950. Si bien los datos deben ser tomados con cautela, dado que el

⁴¹ Székely, Miguel, "Pobreza y desigualdad en México entre 1950 y 2004", *El Trimestre Económico*, Vol LXXII (4), núm. 288, Octubre-Diciembre, 2005, pp. 913-931.

ejercicio de la deflación no toma en cuenta la modificación en las pautas de consumo, las preferencias y necesidades individuales que se dan con las variaciones en el tiempo, se trata de una de las aproximaciones más fundamentadas metodológicamente con que se cuenta. Székely llega a las siguientes cifras para el caso de México a mediados del siglo XX:

Cuadro 5

Pobreza en México para 1950 (millones de personas)				
Año	Población Total	Pobres Alimentarios	Pobres de Capacidades	Pobres de Patrimonio
1950	27,038,625	16.7	19.8	23.9

Cuadro 6

Índice de Pobreza y Desigualdad en México para 1950 (Porcentaje)					
Año	Población Total	Pobres Alimentarios	Pobres de Capacidades	Pobres de Patrimonio	Índice de <i>Gini</i>
1950	27,038,625	61.8	73.2	88.4	0.520

Las cifras propuestas contrastan con el tono alentador del discurso promovido desde las esferas gubernamentales. La pobreza, como se puede observar, no es un fenómeno aislado, se trata de una realidad latente en una gran porción de la población, basta analizar que el 88.4% de la población en ese momento se encontraría ubicada en la pobreza patrimonial, y el 61.8% pertenecería a la población con carencias alimentarias. Por lo tanto, hablar de pobreza a finales de la década de los años cuarenta es hablar de una manera de convivencia, de comportamiento y desenvolvimiento social.

El crecimiento económico que se impulsó por la industrialización, con ayuda decisiva del contexto internacional de la primera mitad de los años cuarenta, desplazó en poco tiempo al sector primario como la fuente principal de riqueza nacional (cuadro 7). El reparto agrario continuó, pero de manera menos sustancial que en el régimen cardenista. El promedio de crecimiento de 6% anual generó finanzas sanas, con posibilidades de crédito en el extranjero. Aunque en su composición interna, la inmensa mayoría de la población se encontraba por debajo de la media del PIB per cápita (cuadro 8).

Cuadro 7

Producto Interno Bruto según actividad económica (Millones de pesos) (1950-1952)							
Año	Total	Sector Primario	Minería	Industria Manufacturera	Construcción	Electricidad	Servicios
1950	83,304	15,968	4,206	14,244	3,028	619	45,779
1951	89,746	16,819	4,389	15,746	3,315	688	49,411
1952	93,315	16,344	4,722	16,440	3,736	748	52,031

Estadísticas Históricas de México, *Op. Cit.*

Cuadro 8

Cuadro 5. Indicadores de la distribución del ingreso (1950)	
Año	1950
Coeficiente de Gini	0.52
Ingreso medio familiar mensual (pesos 1958)	645.26
Ingreso per cápita anual (pesos 1958)	1,408
Familias con ingreso inferior al promedio nacional (por ciento) c/	80

Estadísticas Históricas de México, *Op. Cit.*

En perspectiva, el diagnóstico sobre el proceso de desarrollo de los años cuarenta puede ser más preciso en las razones por las cuales, aun bajo una política de crecimiento constante, no se pudo dar solución a una realidad lacerante y permanente como la pobreza. La visión funcionalista adaptada para el caso mexicano hizo su apuesta por el crecimiento, sin embargo, resultó insuficiente por su incapacidad para instaurar una política de redistribución del ingreso menos inequitativa. Por el contrario “el espectacular crecimiento económico –o la explosión productiva, como la llama Hobsbawm- tuvo entre sus resultados una mayor inequidad en la distribución de la riqueza”⁴². La experiencia histórica se ha encargado de demostrar que el crecimiento económico es un requisito, pero no la solución para combatir la pobreza (diagnóstico que no se desconoce, dado que se encuentra presente dentro de la semántica gubernamental). Si no existe una redistribución del ingreso poco beneficio obtendrán las clases pauperizadas con los logros obtenidos en los índices macroeconómicos.

5. La pobreza en el discurso gubernamental

En este último apartado se analiza la semántica emanada de las esferas gubernamentales permitiendo incorporar la enunciación que se hace de la pobreza y de la nación. El discurso lo entenderemos como parte fundamental de una política, sobre el

⁴² Gracida, Elsa (2008), “La distribución del ingreso entre 1940 y 1970), filosofía económica y expresión cuantitativa” en Salazar, Delia y Lilia Venegas (coords), *El XX desde el XXI. Revisando un siglo*, Ed. INAH, México, p. 199.

cual recaerá la posibilidad de implementación de una serie de estrategias durante la práctica del poder. El discurso se analiza como el medio a través del cual el poder va a ser capaz o incapaz de operar⁴³. Así, la concepción de lo que hoy entendemos por pobreza ha sido el resultado de un proceso de legitimación del poder que, mediante un discurso, va a penetrar en el cuerpo social y va a ser convertido en verdad⁴⁴.

Habría que inscribir el análisis del discurso gubernamental dentro de la preocupación por dotar de significado a la nación posrevolucionaria. Bartra⁴⁵ aborda “lo nacional” como una construcción imaginaria que se elabora con la ayuda decisiva de la literatura y las expresiones artísticas en general. Podría resultar aventurado denominar modernista este proyecto cultural que recorrió al país durante la época, sobre todo si se compara con el modernismo europeo del Siglo XIX del cual no necesariamente se nutre. Sin embargo, debe afirmarse que en México existió un esfuerzo intelectual y cultural por definir una identidad nacional. El proceso revolucionario y la reivindicación, por parte de una élite vinculada al poder, de la denominada cultura popular marcaron tendencias artísticas que desde la década de los veinte promovieron una visión sobre lo que tendría que ser lo nacional, el resultado puede ser visto a través del muralismo, las canciones populares y el cine⁴⁶. Aunado a las expresiones artísticas existe una generación de pensadores que construyen, en términos de Roger Bartra⁴⁷ un manojo de estereotipos codificados.

Se propone ver los estudios sobre lo mexicano como una emanación ideológica vinculada a las necesidades del Estado. Para Bartra dichas construcciones, o lugares comunes como denomina a los estereotipos nacionales, buscan imponer una homogeneidad dentro de una nación que por naturaleza son muchas sociedades delimitadas por un territorio.

Dicho cobijo de lo heterogéneo fue uno de los factores que permitieron negar la necesidad de crear estrategias específicas de atención a la pobreza durante varias décadas. Un acercamiento a la semántica gubernamental permite vislumbrar un discurso en el cual, si bien no se niega la pobreza, ésta no es una problemática de atención inmediata. Cabe

⁴³ Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets, España, 1992.

⁴⁴ “la verdad es de este mundo; está producida aquí gracias a múltiples imposiciones. Tiene aquí efectos reglamentados de poder. Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su política general de la verdad: es decir, los tipos de discurso que ella acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar unos y otros; las técnicas y los procedimientos que son valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de aquellos encargados de decir que es lo que funciona como verdadero” Véase: Foucault, *Op. Cit.* p.198)

⁴⁵ Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*, Ed. Grijalbo, México, 1996.

⁴⁶ Pérez Montfort, Ricardo, “Aproximaciones a la Revolución de 1910 y su cultura” en *Especial Revista Proceso Bicentenario*, Núm. 10, Enero, México, 2010.

⁴⁷ Bartra, Roger, *Op. Cit.*

recordar que los parámetros de los discursos gubernamentales forman parte de una cuestión normativa que responde a un contexto y reflejan las necesidades y posibilidades de un Estado para proponer acciones. Por lo tanto, necesitamos circunscribir las transformaciones del tema pobreza ligándolo a las modificaciones del mismo Estado mexicano en el tiempo.

En el México posrevolucionario las estrategias por atender lo social y evitar la disolución grupal no se prevén bajo una tecnificación de lo asistencial como una búsqueda de equilibrio que garantice la cohesión. La solución es entendida como un proceso continuador de los ideales de la Revolución que auguraba el escenario de un México más justo y equitativo, al menos en el discurso.

Durante los años cuarenta hay en México una comunión entre el anhelo cardenista por trazar el rumbo del país a través de un partido de Estado, propio de regímenes socialistas, y la adecuación y perfeccionamiento de un sistema de desarrollo capitalista. El discurso de la Revolución y la consolidación del Partido de la Revolución Mexicana (PRM), presentada como el fruto lógico de dicha revuelta, se convertirá en el eje discursivo de legitimación de un régimen que ve como un proceso puesto en marcha la conquista de derechos de acceso a la riqueza nacional.

Bajo un esquema materialista, plasmado en los escritos de la época cardenista, se sitúa a la Revolución Mexicana como redentora de la explotación del hombre por el hombre, se difunde como un proceso tendiente a desterrar las condiciones infrahumanas de un pueblo oprimido. Es decir, se trata de una política emanada desde el gobierno cuya intención es que el pueblo (entendido como el conglomerado de personas pertenecientes a las grandes corporaciones obreras y campesinas) vea en él la opción única de desarrollo, dejando pocas posibilidades a todo lo que escape a este discurso. Si bien se plantea que la Revolución es un proceso único, en la práctica la maleabilidad de dicho esquema ideológico fue evidente, teniendo cada presidente la posibilidad de imponer su visión de política nacional acorde a sus intereses, los del partido y del contexto histórico.

Los regímenes de Ávila Camacho y Miguel Alemán protestan hacer respetar esta estructura de partido corporativo que enarbola la revolución y hacen un balance de la historia con tintes épicos de sufrimiento redimido por el esfuerzo institucional que tiene por objetivo:

Crear por todos los medios compatibles con la justicia económica, un régimen de abundancia, desarrollando la riqueza potencial de nuestro país. La redención de nuestras clases trabajadoras y la prosperidad general necesitan urgentemente la contribución de las conquistas de la civilización⁴⁸.

El análisis de los planes sexenales ofrece un balance gubernamental sobre las causas de la miseria generalizada, causada por la explotación humana, salarios ruines, analfabetismo, opresión de las masas, desorganización de clases trabajadoras, oligarquías atrincheradas en el poder público. La solución propuesta por dichos gobiernos consiste en Producir, industrializar, aprovechar recursos, economía agrícola del ejido, explotación de la pequeña propiedad, crédito abundante, mecanización de la civilización, producción creciente⁴⁹. Todo bajo las normas de una justicia distributiva que tiene dificultades en su aterrizaje.

Los estudios recientes que han analizado el tema de las inequidades para el México de los años cuarenta y principios de la década del cincuenta no parecen estar alejados de dicho balance, aunque no debemos olvidar que lo que aquí se analiza es únicamente el discurso político. En términos reales, lo que se hace es partir de una concepción que supone que el crecimiento industrial por sí mismo habría de conducir a los niveles óptimos de productividad, empleo y distribución del ingreso. En esta visión subyace una filosofía económica que excluye desde el principio una política explícita de distribución del ingreso que no sea el crecimiento como tal.

La configuración discursiva del pobre oscila dentro una dialéctica que va de lo torcido, lo anómico, lo viciado, aquello que se expone como un problema capaz de atentar contra la salud social, a una épica de las carencias como cristalización del sufrimiento histórico que ha padecido el pueblo mexicano, con quien se tiene una deuda y por cuya solución se trabaja.

La recurrencia de referir la vida de los marginados y débiles económicos como un estado de naturaleza o salvajismo hace que su corrección se plantee mediante el proceso de modernización que lucha contra la costumbre. La ciencia aplicada, industrialización, urbanización y educación serán los pilares para sacar de la postración a quienes no han podido ser insertados en la nueva época nacional que incorpora sin mayor

⁴⁸ PRM, *Segundo Plan Sexenal*, Ed. Partido de la Revolución Mexicana, México, 1946.

⁴⁹ *Ídem*. p. 11

cuestionamiento una política propia de países desarrollados⁵⁰, principalmente los Estados Unidos. El asunto de la asistencia pública se plantea en los siguientes términos:

Contribución complementaria al sistema de defensa de los débiles económicos (constituido en el régimen revolucionario por las organizaciones de defensa de campesinos y obreros, la redistribución agraria, las leyes del trabajo, la acción gubernativa de defensa económica del salario real, los seguros sociales y la educación pública) mediante los actos directos de aportación y ayuda a los débiles económicos y sociales, y de profilaxis (o prevención) no comprendidos en las actividades propias de los otros elementos del sistema no mencionado⁵¹.

Si bien la pobreza parece ser atendida bajo un esquema gubernamental amplio, la asistencia pública es planteada como medida de contención de los grupos más pauperizados. Su implementación pareciera responder más a una lógica populista de atención que a una política tangible con visión a superar las condiciones de miseria existentes. La puesta en marcha de políticas de asistencia ha sido una considerable fuente de legitimación del régimen en turno, así como de su óptica particular hacia la que encamina la apuesta por el desarrollo nacional, a la vez que han sido permeados por los intereses particulares de funcionarios. El auxilio no implica la inserción a una colectividad donde se garantice la existencia de derechos equitativos.

6. Conclusiones

La pobreza tiene múltiples rostros. Más allá de lo económico, los planos social y cultural han configurado ideas sobre las carencias que las convierten en una manera de ser y convivir socialmente. Abordarlas implica un esfuerzo multifactorial. En el presente trabajo busca introducir su configuración discursiva y compararla con su espectro económico.

Discursivamente, los regímenes de Ávila Camacho y Miguel Alemán generaron un balance de la pobreza cuya solución se intentó incorporar en de un proceso amplio de la Revolución institucional que encumbró el Partido hegemónico en el poder durante varias décadas. La pobreza se visualizó como instrumento legitimador del rumbo que decidió el Partido de la Revolución Mexicana, posteriormente Partido Revolucionario Institucional.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ PRM, *Op. Cit.* p. 123

La historia mítica que se configuró en el periodo posrevolucionario puso énfasis en el dolor del pueblo mexicano que padeció de constantes y múltiples carencias. Detrás de la sacralización de la pobreza habita una lógica de la exclusión que intenta buscar un equilibrio para sostener una estructura de distribución inequitativa. La visión funcionalista, donde las inequidades son producto natural de la convivencia social, plantea una apuesta prácticamente única donde el crecimiento será el motor de desarrollo y bienestar que puede llegar a incorporar a buena parte de la población rezagada, sin que este cobijo llegue a ser universal. La pobreza, por lo tanto, no tiene que ser atendida de manera específica más allá de sus expresiones más drásticas como la indigencia o la clase identificada como menesterosa.

Las tres décadas de crecimiento macroeconómico inusitado que vivió el país durante los años de 1940-1970, que hoy conocemos como milagro mexicano, permitieron abogar por un proceso modernizador como panacea para las carencias. La lógica era generar la riqueza para después distribuirla. Sin embargo, dichos beneficios distributivos nunca fueron tangibles dada la ausencia de una estrategia específica que permitiera el acceso a las riquezas por parte de las clases menos favorecidas, es bajo esta conclusión que nos disponemos a analizar otro rostro de la pobreza, una imagen construida dentro de un espacio de propagación de ideas como lo es el cine.

CAPÍTULO 2

EL DESARROLLO DE LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO

1. Introducción

El panorama contextual, desarrollado en el anterior capítulo, ayuda a distinguir características o condiciones que enmarcaron las posibilidades de que la cinematografía mexicana se convirtiera en una industria de largo alcance. En el presente capítulo se busca vincular el contexto general de México con el auge y ocaso de esta industria que originó lo que hoy se conoce como *época de oro*.

Primeramente, se hará un recorrido por este periodo, partiendo de algunos antecedentes generales sobre la historia del cine en México. Los años cuarenta fueron la época en la cual se consiguió la mayor solidez para la industria fílmica, llegando a cobrar una importancia decisiva en cuestión de ingresos para el país, y posicionándose como la más trascendente en iberoamérica. Su florecimiento es multifactorial, en un primer momento explicado como una industria creciente que durante el contexto de la Segunda Guerra Mundial, encontró con el favorecimiento de los Estados Unidos el impulso necesario dada la necesidad de fomentar medios de propaganda, así como por factores propios del mercado interno.

Al situar a la cinematografía una industria, es necesario conocer cuáles son sus soportes. Las etapas que atraviesa una película (producción, distribución, exhibición y consumo) forman aspectos esenciales para el estudio, se planteará un escenario general que distinga a los actores que intervienen y la manera como éstos plasman los relatos fílmicos.

Por último, a manera de puente, se abordan los tópicos que con mayor regularidad se desarrollaron en las películas. Al ser éstos una narración, se profundizará sobre las características que poseen los géneros predominantes: la comedia y el melodrama, para dar paso a la presentación de las cintas utilizadas para el análisis de las representaciones de la pobreza.

2. Los antecedentes

El día 6 de agosto de 1896 Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard, representantes de los hermanos Lumiere, proyectaron en el castillo de Chapultepec la primera función de cine en México¹. El evento estaba dirigido a los representantes de la clase política quienes, admirados por lo que veían, cobijaron el arribo del cinematógrafo y buscaron ser objeto de filmación. El mismo presidente Porfirio Díaz fue una de las figuras preferidas de la lente, haciéndose acompañar por camarógrafos en varios de sus viajes por el país, siendo siempre retratado como un personaje “magnánimo, abnegado, responsable y superdotado”².

Inmediatamente las proyecciones comenzaron a hacerse públicas. Las funciones combinaban las vistas traídas del exterior con las filmaciones que poco a poco se iban realizando en el país. Durante sus inicios, el cine fue un espectáculo predominantemente ambulante que en ocasiones alternaba cartel con algún otro tipo de espectáculo. El asombro generalizado, junto con la reducción paulatina de los costos en la exhibición y el creciente número de sitios de exhibición³, garantizó la difusión y el gusto de la población por la nueva tecnología.

¹ Véase la detallada descripción que se hace sobre el acontecimiento en: De los Reyes, Aurelio, *Cine y Sociedad en México (1896-1920)*, *Vivir de sueños*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1996.

² *Idem*, p. 55.

³ Para el año de 1900 existen en la capital 22 salas que cobraban entre 3 y 10 centavos, contrastando con las primeras funciones cuyo costo oscilaba entre 50 centavos y un peso. La democratización del acceso a las salas fue una de las principales razones por las cuales, en el ocaso del porfiriato, se comenzó a ver al cine como un espectáculo vulgar. Véase: García Riera, Emilio, *Breve Historia del cine mexicano, primer siglo, 1897-1997*, Ed. Conaculta, México, 1998, pp. 28-29.

La producción de cine silente en México comprende de 1896 a 1930. Una primera etapa este cine se caracterizó por tener un carácter documental⁴. La influencia del positivismo porfiriano hizo que el cinematógrafo fuera concebido como un instrumento científico capaz de “captar la realidad”, y así lo asumían personas como el Ingeniero Salvador Toscano⁵ quien pretendía mostrar una realidad objetiva. La intención con que se proyectaba durante el porfiriato no sólo era el entretenimiento, también poseía intenciones didácticas, científicas y pedagógicas. De igual manera, en el cine silente se puede detectar una cercanía con las temáticas y los parámetros estéticos del siglo XIX, principalmente por el costumbrismo y el paisajismo que se desarrollaron en la pintura y la fotografía, capturando escenas “típicas” cargadas de folklorismo.

Tras la irrupción de la Revolución Mexicana los camarógrafos, lejos de interrumpir su actividad, tomaron un papel activo en la captura de imágenes. La filmación de los eventos revolucionarios se llevó a cabo principalmente por Salvador Toscano, los hermanos Guillermo, Eduardo, Salvador y Carlos Alva, Jesús H. Abitia, Enrique Rosas, Guillermo Becerril y José Cava. Se prestó especial interés a las celebraciones y manifestaciones de apoyo popular, incluso logrando algunas tomas desde las batallas. La figura de Francisco I. Madero cobró mucha importancia para los cinematografistas⁶. Sin embargo, ante la inestabilidad política tras el golpe de Estado de Victoriano Huerta y la incertidumbre del futuro, los documentalistas se alejaron de la apología rutinaria al gobierno en turno⁷.

El legado fílmico sobre la revolución constituye un material sumamente atractivo para el estudio de esta etapa coyuntural en la vida del país; aun con el paso del tiempo y el natural deterioro de los negativos, la existencia de rollos perdidos y la mutilación que se hizo de largos planos con el fin de dar forma a la obra *Memorias de un mexicano*, el acervo ha brindado la posibilidad de que surjan cada vez más investigaciones al respecto.

Una segunda etapa del cine silente se da a partir de la aparición del cine argumental, desarrollado a partir de la segunda mitad de los años diez. De manera más precisa podría

⁴ La conceptualización del género documental se ha nutrido de una buena cantidad de debates, principalmente cuestionando el carácter de objetividad y veracidad que se le atribuía. Al ser todo filme el resultado de una representación elaborada en un momento específico y con una intencionalidad o punto de vista particular, entonces la división entre ficción y documental se vuelve endeble. Se ha decidido mantener lo documental simplemente como una manera de advertir la ausencia de argumentación propia de la ficción. Véase: Niney, Francois, *La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad documental*, Ed. UNAM, México, 2009; y Paranaguá, Paulo Antonio, *Cine documental en América Latina*, Ed. Cátedra, España, 2003.

⁵ Miquel, Ángel, *Salvador Toscano*, UdG, México, 1990.

⁶ Martínez Assad, Carlos, “La Revolución en el cine mexicano”, *Relatos e Historias en México*, Año 11, Núm. 24, México, Agosto de 2010.

⁷ García Riera, *Op. Cit.* p. 25.

situarse el triunfo del constitucionalismo como la condición para que se generaran negocios culturales tales como las productoras de cine de argumento⁸. En 1917 comienza la existencia de una industria modesta, que sólo pudo filmar un centenar de películas hasta el arribo del cine sonoro⁹.

Los argumentos de este tipo de películas buscaron mostrar las costumbres de las clases altas ciudadanas, o bien, eran historias locales con los primeros charros y chinas poblanas en el cine, buscando adaptarse al modelo del *western* estadounidense. En la época se fueron incorporando nuevas técnicas de filmación y movimientos de cámara con un mayor nivel de sofisticación.

Cabe resaltar, en esta segunda etapa de cine silente, la ausencia de temas revolucionarios que respondió a la búsqueda de un alejamiento con el género documental. Además, el control gubernamental comenzaba a tener más presencia, por medio del departamento de censura, desde donde se busca evitar las imágenes denigrantes del mexicano, las cuales se difundían principalmente desde hollywood¹⁰. Bajo la idea de generar imágenes propias para eliminar lo negativo se intentó poner en marcha un programa cinematográfico desde el gobierno, a cargo de Vasconcelos, el cual fue poco claro y sin presupuesto.

Si bien no se puede afirmar de manera contundente que el Estado tuvo una influencia directa en el contenido de las producciones fílmicas nacionales (como ocurrió en el caso de la cinematografía soviética que, a partir de la revolución, fue destinada a convertirse en un cine de Estado con tendencia a la pedagogía social), sí es notable la intervención gubernamental, mostradas en diversas medidas realizadas desde las primeras exhibiciones en nuestro país, las cuales van desde la deliberada promoción de la imagen de Porfirio Díaz hasta la prohibición de imágenes impactantes filmadas durante la Revolución.

El Estado fue comprendiendo que el cine, como espectáculo de masas, se convertía en un instrumento peligroso si no se regulaban ciertas temáticas como aquellas que

⁸ Miquel, Ángel, *Acercamiento al cine silente mexicano*, Ed. UAEM, México, 2005.

⁹ El total de películas de argumento mexicanas filmadas durante la década de los años veinte alcanzaba apenas el 1% con respecto al total de películas estrenadas en los cines de la Ciudad de México. Dato calculado con base en las estadísticas presentadas en: Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica, 1920-1929*, UNAM, México, 1999.

¹⁰ A partir del asalto villista a la ciudad de Columbus, Nuevo México, los *westerns* estadounidenses se valían frecuentemente de la imagen del mexicano *greaser* (grasoso), un estereotipo "violento, sucio, taimado, lujurioso, holgazán, siempre ataviado con un sarape y un enorme sombrero": Miquel, *Op. Cit.* p. 93.

motivaran a alterar el orden público o a la rebelión, de esta manera se legislaría en 1913¹¹ un reglamento de cinematógrafos.

La preocupación por resanar una imagen lastimada de México llevó al gobierno, vinculado con los cinematografistas, a promover una imagen de unidad entre los mexicanos y elevar el sentimiento nacionalista. En el año de 1919¹², con esta idea maquillista, fueron promulgados los decretos de censura, en los cuales se especificaba la instalación de laboratorios cinematográficos dependientes de la Secretaría de Gobernación para hacer películas educativas, mediante la Secretaría de Guerra y la Secretaría de Agricultura, material que se ha perdido casi en su totalidad.

La censura tenía carácter federal y, además de ser nacionalista, era moralista, pues se ordenó prohibir las películas que ofendían a la moral pública en su contenido y en sus leyendas. Fue también política, aunque el texto no lo precisaba. Se da por descontado que los censores permitieron exhibir solamente aquellas películas que no molestaran al Estado¹³.

Pero la censura no sólo debe ser pensada con base en la estructura gubernamental, la autocensura, así como los filtros morales de los directores y productores, determinaron gran parte de las temáticas prohibidas.

La década de los años veinte, caracterizada por el esplendor de la cinematografía norteamericana, careció de estímulos para la industria local que no tuvo posibilidad de competencia ante el avasallante cine de Hollywood. La producción disminuyó al grado de que a finales de la década eran contadas las películas realizadas. Hubo esfuerzos por crear producciones exitosas pero la mayoría terminaron en fracasos económicos.

Para 1927 el cine sufre tal vez su mayor transformación tecnológica con la incorporación del sonido¹⁴. El suceso implicó una nueva concepción sobre la manera de contar historias,

¹¹ “En el articulado prohibía las vistas de escenas en las que se cometían delitos y los culpables no tenían castigo, es decir, que el hecho condicionante de la transgresión de la ley debería ir aparejado con la pena impuesta por su comisión [...] contiene sobresalientes atribuciones al gobernador del Distrito Federal para suspender la exhibición de cintas que contengan ataques a las autoridades, a terceros, a la moral, las buenas costumbres, la paz y al orden públicos. Finalmente, se sujetaba a los exhibidores a la autorización, previa censura, de los filmes por exhibirse”: Anduiza Valdelamar, Virgilio, *Legislatura cinematográfica*, Ed. FCE, México, 1984, pp. 16-17.

¹² De los Reyes, Aurelio, *El Cine en México 1896-1920*, Tesis doctoral, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, México, 1978.

¹³ *Idem.* p. 75.

¹⁴ Se considera a *The Jazz Singer* (1927), del director Alan Crosland, como la primer película sonora, sin embargo el consenso no es absoluto, ya que a partir de 1926 se proyectaban películas musicalizadas por medio del vitáfono, el cual sincronizaba la proyección con discos.

pero también propició la aceleración de una lucha tecnológica, donde las compañías involucradas buscaron posicionarse a la vanguardia en la calidad de imagen y sonido¹⁵.

La batalla por el desarrollo tecnológico fue dominada por las empresas estadounidenses, que rezagaron a sus competidores más cercanos: Francia y Alemania. Sin embargo, esto sólo era el inicio de una disputa más importante, la competencia en un campo de lucha ideológica a través del cine¹⁶.

Los adelantos sonoros implicaron también una problemática con los mercados de habla no inglesa, no habituados a leer subtítulos o donde, como fue el caso mexicano, gran parte de los posibles espectadores eran analfabetos. Hollywood, ante el peligro de perder su posición hegemónica en el mundo, y particularmente en el continente americano, adecuó la producción para que se filmaran réplicas de sus películas en castellano, los resultados fueron un rotundo fracaso, en gran parte por la nula identificación existente entre actores y espectadores, los cuales no mantenían un tono uniforme en su expresión. Lo mismo hablaban españoles con argentinos que con mexicanos o venezolanos, produciendo un extraño espectáculo de pastiche para argumentos norteamericanos, lo que terminó alejando a los espectadores.

Frente a las condiciones poco óptimas de competencia de la cinematografía mexicana a finales de la década de los años veinte, la llegada del sonido otorgó a México la posibilidad de consolidar una industria productora de cine y de buscar la anhelada expresión propia por medio de sus argumentos. Hasta antes de la introducción del sonido el cine mexicano se había ido en picada y estaba en franca crisis. Así, industrias como la radiofónica, discográfica y cinematográfica trabajaron en conjunto para generar productos que irían ganando el gusto y aceptación por parte del público.

La película *Santa*, estrenada el en año de 1931, marcó el inicio del cine sonoro mexicano y de una década en la que sucederán acontecimientos importantes para el desarrollo posterior de la industria cinematográfica mexicana. Ante el fracaso del cine hispano estadounidense, los empresarios mexicanos elevaron las producciones nacionales que

¹⁵ En un breve periodo de tiempo se innovaron múltiples sistemas y procedimientos de sonorización, los cuales son la culminación de los esfuerzos desarrollados desde finales del siglo XIX con invenciones como el kinesiógrafo, kinetófono, cronófono y phonofilm, que abrirían el camino al vitáfono, patentado por la *Warner Brothers*. De manera prácticamente simultánea la Fox lanza su sistema de sonorización conocido como *movietone*, marcando el inicio de una nueva etapa en la historia del cine.

¹⁶ Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.

pasaron de seis en 1932 a un promedio superior a las veinte producciones en los años sucesivos, con un costo que oscilaba entre los veinte y treinta mil pesos¹⁷.

La presencia de Eisenstein en México, patrocinada por el escritor estadounidense Upton Sinclair, dejó una profunda herencia estética. A través de su proyecto inconcluso *¡Que viva México!*¹⁸, se marcó la pauta para los cánones de la óptica cinematográfica venidera, en su trabajo se maneja un retrato cuasianropológico del buen salvaje visto por el ojo extranjero, pero que, a la vez, retoma el interés nacionalista y paisajista de las expresiones artísticas en boga, principalmente del muralismo.

Con Cárdenas, la corriente nacionalista del cine aspiró a una producción bajo el amparo del Estado. Con películas como *El compadre Mendoza* (1934), *Janitzio* (1935) y *Redes* (1936) el gobierno cardenista propició un fomento al cine. El Estado participó en el financiamiento de unos nuevos estudios llamados Cinematográfica Latinoamericana S.A (CLASA), los cuales estarían dotados de equipos comparables a los de los estudios de Hollywood. La primera película filmada con financiamiento y apoyo oficial fue *Vámonos con Pancho Villa* (1936), de Fernando de Fuentes¹⁹.

Sin embargo, hasta el momento la aceptación por parte del público hacia el cine nacional no era todavía la esperada. En 1936, bajo un escenario agónico para la naciente industria cinematográfica, una película del mismo Fernando de Fuentes, *Allá en el rancho grande*, alcanzó un éxito masivo²⁰. Esta película se convirtió en una fórmula narrativa de gran aceptación que conformaría lo que conocemos como el melodrama ranchero. Surgió el mito del hacendado feliz, rodeado de un mundo idílico. La burguesía urbana abrazó esta nueva tendencia fílmica de legitimación de la hacienda que incluía el rostro de una armoniosa mansedumbre, salpicada de alusiones en contra de la política cardenista. La proliferación de películas de este tipo confirma que los filtros de censura no dependían exclusivamente del gobierno; y más aún, se puede ver en ello un reflejo de la de la postura de los grupos contrarios a Cárdenas respecto a la reforma agraria. Contrastará posteriormente la prácticamente nula crítica al gobierno que se hará desde el cine durante los regímenes de Ávila Camacho y Miguel Alemán.

¹⁷ García Riera, *Op. Cit.* p. 79.

¹⁸ Véase: De los Reyes, Aurelio, *El nacimiento de ¡Que viva México!*, UNAM, México, 2006.

¹⁹ Soto, *Op. Cit.*

²⁰ De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo...*, *Op. Cit.*

3. La emergencia del cine mexicano

Para los años cuarenta el cine mexicano tendrá la característica de ser predominantemente argumental, o deliberado en su construcción; se trata de un cine que ha superado completamente las transformaciones implicadas por la introducción del sonido²¹, pero se trata de una industria que depende por completo del abastecimiento extranjero de la materia prima como es la película virgen, los ingredientes químicos para revelar y los aparatos de filmación y exhibición.

Sin embargo, a pesar de la dependencia, durante esta década el cine nacional representó una de las industrias fílmicas más importantes del mundo. Para 1945, su aportación la posicionaba como una de las principales fuentes de ingreso, dotando de trabajo a 32,000 personas²². México era el principal productor de películas de habla hispana, razón por la cual se situó como símbolo de prestigio y orgullo de la incipiente modernidad mexicana. El Estado le otorgó un lugar privilegiado, concibiéndola como un medio útil para fomentar la identidad nacionalista característica de aquel momento histórico, utilizando las películas como un medio de centralización política y de propagación ideológica²³. La intervención gubernamental se dio de manera informal, aunque no por ello dejó de ser decisiva. Sin embargo, no correspondió al Estado mexicano ser el principal motor de crecimiento de esta industria.

3.1. El crecimiento auspiciado

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, América Latina se convirtió en un territorio disputado, si bien no en términos bélicos sí de manera política, económica e ideológica, por los actores involucrados directamente en la conflagración.

En el caso del cine, al ser un espectáculo dirigido a las masas, se le vio como un elemento que podía servir de medio de difusión de ideas propagandísticas en favor de algún bando. Ya anteriormente el cine mexicano, con alguna influencia del gobierno y empresarios, había recurrido a este medio privilegiado para intentar fomentar un patriotismo defensivo y un nacionalismo cohesionador.

²¹ Altman, Rick "Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis", *Archivos de la Filmoteca* No. 22, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, España, 1996, pp. 7-19..

²² Fein, Seth, "La diplomacia del celuloide: Hollywood y la edad de oro del cine mexicano", *Historia y Grafía*, Número 4, México, Universidad Iberoamericana, 1995, pp. 137-176.

²³ Idem. p. 140.

A veces en su origen fueron (las películas) manifestaciones de una cultura popular impulsada desde el poder, desde el Estado en cualquiera de sus formas, para acabar por constituirse en representaciones del imaginario colectivo de un momento, pero también en manifestación de las relaciones de poder, de las luchas humanas, de la historia²⁴.

Ante esta coyuntura, se pactó un convenio de apoyo mutuo entre los gobiernos de México y Estados Unidos, promoviendo una política de buena convivencia. Por un lado, la parte mexicana tenía la necesidad de consolidar una industria que generara divisas y a la vez promoviera el nacionalismo; mientras que la contraparte norteamericana, buscaba evitar la difusión de la propaganda del Eje en los países de habla hispana. El acuerdo por fomentar el desarrollo del cine mexicano fue protagonizado por la estadounidense Oficina del Coordinador para Asuntos Interamericanos (OCAIA), dirigida por Nelson Rockefeller, el gobierno mexicano y la industria del cine nacional. Gracias a ello, la industria mexicana obtendría financiamiento por un millón de dólares mientras se aseguraba la exclusión de la propaganda fascista²⁵.

Desde este punto de vista, el auge del cine mexicano no puede comprenderse sin el apoyo recibido por Estados Unidos, aunque tampoco tendría que verse como la única causa de su esplendor. Durante los años de apoyo estadounidense, el cine mexicano tuvo su producción más elevada, colocándose sólo por debajo de Hollywood, dentro de América Latina. La producción nacional exhibió claros avances técnicos y artísticos que se reflejaban en productos de mayor calidad que eran bien recibidos en países de habla hispana.

Sin embargo, la dependencia generada provocó que, al término de la Segunda Guerra Mundial, la situación de la industria se volviera precaria. La época de posguerra implicó un giro en la manera como se venía desarrollando el fenómeno. Los productores estadounidenses se quejaron del apoyo oficial que se otorgaba a México y presionaron a su gobierno para acabar con este respaldo, de manera que la cinematografía quedó en desventaja ante un competidor inmensamente superior.

El gobierno de Estados Unidos comprendió que la calidad de su cultura de masas estaría determinada por la capacidad de Hollywood para penetrar en los mercados extranjeros²⁶, razón por la cual debía obstaculizar los intentos de otras naciones por competir con ésta. Estados Unidos comenzó a organizarse para dominar las pantallas de cine

²⁴ Peredo Castro, *Op. Cit.* p. 20

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.* p. 145

latinoamericanas y la industria fílmica mexicana representaba el principal rival en sus intenciones hegemónicas. Consecuentemente la dotación de materias primas a México fue interrumpida.

Resulta paradójico que aquel país que otrora promovió el desarrollo del cine mexicano, para la época de la posguerra se concentrara en reducirlo a condiciones de competitividad muy limitadas. Consecuencia de esta política, se presentaron varios intentos, por ambas partes, por limitar la introducción de películas producidas desde el exterior, lo cual sólo demostró la compleja interrelación existente entre las dos industrias fílmicas.

El Estado mexicano tuvo la intención de desarrollar una intervención directa sobre la industria fílmica nacional, con el fin de apoyarla ante el embate de Hollywood, dicho esfuerzo se vio truncado debido a la presión del gobierno estadounidense de interrumpir el arribo de la producción mexicana a su país. Dadas tales condiciones, el declive del cine mexicano era inminente. En algún momento se pensó que podría ser capaz de generar las condiciones necesarias para la autonomía y formar parte ejemplar de la política de sustitución de importaciones, incluso de conquistar grandes mercados exteriores. Si bien es cierto que la poca adaptabilidad mostrada para liberarse de la dependencia estadounidense implicó paulatinamente la opacidad en su esplendor, todavía la inercia permitió al cine mexicano mantener altos niveles de producción hasta mediados de la década de los cincuenta.

4. Características de la industria

Desde el punto de vista económico la industria cinematográfica puede ser vista como un conjunto de organizaciones (empresas productoras, distribuidoras y exhibidoras de películas). Como toda industria, su finalidad es la búsqueda de una ganancia económica a través del intercambio de productos, que en este caso serán las mismas películas. La óptica que aquí se propone es que en la industria cinematográfica mexicana de la época existió un vínculo estrecho entre los ámbitos económico y político, donde se combinó la búsqueda de un mercado de espectadores con una intención propagandística, condicionada por el contexto nacional e internacional.

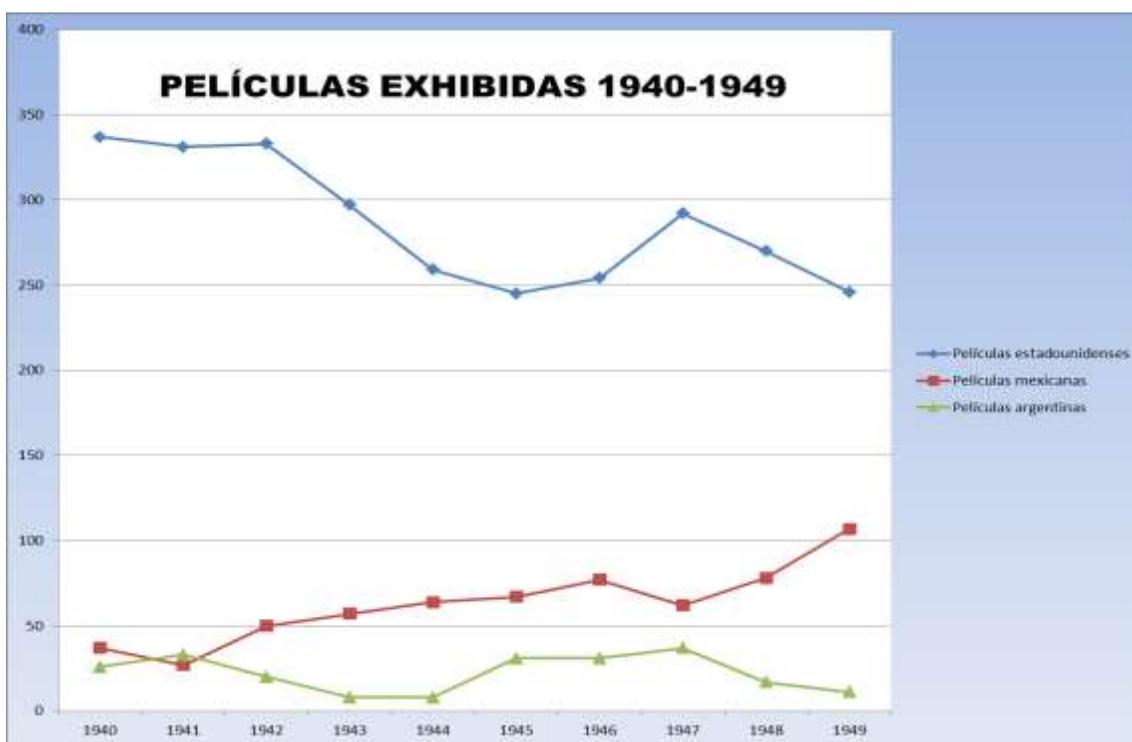
La industria del cine mexicano se convirtió en una de las más importantes del país. Las estimaciones varían. Algunos, como Emilio García Riera la posiciona como la quinta industria más importante, para Renato Leduc es la segunda, Seth Fein dice que es la

tercera y Fernando Peredo Castro, aproximación que pareciera ser más documentada, la sitúa sólo debajo de la industria petrolera y la minera. La cuestión es que, indudablemente, el cine se consolidó como un negocio rentable que generaba una buena cantidad de divisas para el país.

Como se puede ver en la Gráfica 1, el crecimiento de la industria nacional fue notorio durante los años que duró la Segunda Guerra Mundial. Crecimiento que se da en contrasentido de lo ocurrido con la industria fílmica argentina, la cual ve reducida su producción dada la falta de materia prima y el cierre de posibilidades en los mercados extranjeros, en los que México se vio bastante beneficiado.

Gráfica 1

Películas Exhibidas en México, 1940-1949.



Gráfica realizada con base en los datos de: Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica*, Ed. UNAM, México, 1982.

Si bien la gráfica no muestra la producción total de las tres industrias cinematográficas, sí plasma la lógica que predominó en el contexto. Por una parte una industria estadounidense que disminuyó su producción por la baja de espectadores y la especialización que tuvo como industria bélica, por otro lado, la industria argentina que padece una profunda crisis producida por la existencia de un boicot hacia su producción,

esto debido a las sospechas que existen de ser simpatizantes del Eje²⁷. Las compañías hollywoodenses recibieron la prohibición de entablar cualquier clase de negocios con productores, distribuidores y exhibidores argentinos. De esta manera, la que era la industria más importante del cine en habla hispana tuvo un dramático estancamiento.

Por su parte, la cinematografía mexicana fue la única en el mundo que pudo obtener niveles de crecimiento acelerado en la época de la conflagración, razón por la cual algunos autores han denominado como “corporación” a dicha industria. Tal concepción es errónea, ya que no se trata de una comunidad homogénea y unificada, sino de una multiplicidad de organizaciones. Sin embargo, sí podemos afirmar que para estos momentos el cine mexicano es una industria transnacional, dada su producción masiva que traspasa las fronteras del mercado iberoamericano, llegando a contar con un público posible de más de 100 millones de espectadores.

En el tema de los costos de producción (cuadro 1), podemos analizar que el apoyo que recibió la industria desde el extranjero fue notorio, incluso determinante. La inyección de capital a la industria sumado a la garantía de abastecimiento de materia prima y equipo técnico, permitió hacer productos de mayor calidad, al menos técnica. Hay una diferencia abismal en el costo promedio de las películas en un transcurso de tan sólo cinco años (los de la guerra), tras los cuales comienza a decrecer. Tal vez valga la pena destacar la estabilidad en el tipo de cambio de 1940 a 1945. ¿Por qué es importante plantearlo en dólares? Porque la industria mexicana nunca logró independencia de abastecimiento en materia prima e instrumentos fílmicos.

Si bien a partir del año de 1947 y 1948 la producción mexicana vuelve a elevarse llegando a conseguir una inercia de más de 100 películas por año durante el siguiente lustro, podemos apreciar que en términos reales el costo de producción disminuyó a menos de la mitad por película. Abaratar los costos implicó adoptar posturas como el constante recicle de fórmulas gastadas, prescindir de los elementos técnicos óptimos así como dejar de invertir tanto en la profesionalización de actores como irse rezagando tecnología. Tales fueron algunas de las circunstancias que fueron condenando al cine mexicano, aunadas a las corruptelas, monopolios y arribo de la televisión que vino a mermar el alcance de masas que poseía el cine.

²⁷ Cabe recordar que Argentina fue el único país latinoamericano que no rompió relaciones con Alemania.

Cuadro 1
Costo de producción por película (1940-1949)

Año	Costo en pesos	Tipo de cambio	Costo en dólares
1940	75,000	5.50	13,636
1941	156,000	4.85	32,165
1942	278,000	4.85	57,319
1943	350,000	4.85	72,164
1944	580,000	4.85	119,587
1945	648,000	4.85	133,608
1946	579,000	4.86	119,136
1947	450,000	4.86	92,592
1948	400,000	6.81	58,737
1949	450,000	8.64	52,083

Cuadro obtenido de: Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.

Por último, resulta necesario destacar que el cine como industria no sólo se resume a lo económico. Como menciona Ana María Rosas Mantecón²⁸, ir al cine es una práctica cultural en donde las películas son únicamente un fragmento de un fenómeno más amplio. En este proceso el individuo genera una serie de interacciones sociales tanto con la película, los demás espectadores, así como con un espacio público.

A través de la proliferación de salas cinematográficas (Cuadro 2) la experiencia del cine promueve una masificación de la vida cultural, principalmente en las ciudades, gracias al fácil acceso a las salas, las cuales diferencian su costo de acuerdo a las instalaciones, ubicación y el público a quien se dirigen. Hay diferentes categorías. Las salas de categoría A (Metropolitan, Palacio Chino, Chapultepec, Alameda), cines con capacidad de hasta 5,000 espectadores, llegaban a costar más que el salario mínimo de la época, que para 1945 era de aproximadamente tres pesos. Así sucesivamente iban disminuyendo, en

²⁸ Rosas Mantecón, Ana María, *Ir al cine en la Ciudad de México, Historia de una práctica de consumo cultural*, Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas, UAM-I, México, 2009.

infraestructura y lujo hasta llegar a las “salas piojo” o de Jerarquía D (como el El Imperial), más cercanos a los barrios populares.

Cuadro 2

Número de salas en la ciudad de México y su costo promedio (1940-1949).

Año	Número de salas	Costo
1940	42	0.50c - \$1.50
1945	62	0.70c - \$4.00
1949	87	\$1.00 - \$4.00

Peredo Castro, *Op. Cit.*

Es en estos espacios donde la gente forma parte de un proceso cultural de convivencia social y apropiación de espacios públicos. Los espectadores aprovechan de la oscuridad de la sala para increpar al cácaro (como se conocía al operador del proyector), dar paso a las expresiones amorosas, contestar a los diálogos de los actores con chistes tal y como se hacía en el ambiente de las carpas. Durante la década de los años cuarenta y hasta inicios de los setenta existe una “amplia oferta de ámbitos de exhibición para todos los sectores sociales, que convirtió a las salas de cine en un espacio representativo de la modernidad”²⁹.

5. Los agentes de la industria

Álvaro Vázquez Mantecón se propuso investigar la manera en que los productores y directores buscaron, mediante sus obras, emitir mensajes morales a los espectadores³⁰. Para el autor existió, en la década de los cuarenta, una generación de cineastas que concibió y plasmo al país mediante imágenes míticas que se distribuyeron en un amplio mercado. El cine, como todo negocio, busca la obtención de ganancias, en este caso por medio del espectáculo y el entretenimiento. Sin embargo, es imposible separar al cine tanto de las ideologías de sus realizadores, como de las preocupaciones que conciernen a la sociedad entera.

La historia de la industria cinematográfica es también la historia de los hombres que la conforman. Dicha historia se construye a través de interrelaciones, acuerdos, complicidades y no escapa a los intereses particulares y corruptelas, o búsqueda de

²⁹ Rosas Mantecón, Ana María, Ir al cine en la Ciudad de México, *Historia de una práctica de consumo cultural*, Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas, UAM-I, México, 2009.

³⁰ Vázquez Mantecón, Álvaro, *Espacio y moral en el cine mexicano de los años cuarenta*, Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, México, 1997.

rentas, como lo denomina Susan Rose Ackerman³¹. La vitalidad que gozó el cine mexicano tiene mucho que ver con el apoyo otorgado desde las esferas políticas³². Hay conciencia de una mutua dependencia entre políticos y empresarios del cine para cumplir con objetivos tanto lucrativos como de contenido.

Al existir la necesidad de consolidar organizaciones de trabajadores y empresas para mantener la industria cinematográfica, se generaron incentivos para la corrupción como el cobro que hacía la CTM por el préstamo de unidades y equipos de trabajo, documentado por Alfonso Pulido³³, o bien, la aceleración de procesos burocráticos como la aprobación de guiones. El caso más extremo fue la consolidación del monopolio en la exhibición por William O. Jenkins, excónsul de Estados Unidos, amparado por Maximino Ávila Camacho, hermano del presidente de la república. Sin embargo, Jenkins, no fue el primero en detentar el monopolio en la exhibición; él adquirió el negocio que antes pertenecía como concesión al expresidente Abelardo Rodríguez y a Emilio Azcárraga, en aquel entonces dueño de la XEW. Jenkins se adueñó, a través de negociaciones con Fidel Velázquez, de puestos estratégicos en el sindicato de trabajadores de la producción cinematográfica y fue eliminando productores *non gratos*, negando la exhibición de sus películas. Todo esto, elevando los costos de transacción de los productores y generando jugosas ganancias para Jenkins y actuando en detrimento de la misma industria.

Por otro lado, un acercamiento al ámbito de los directores y artistas permite distinguir una composición de personajes políticos y empresariales con vínculos estrechos. Retomando a Álvaro Vázquez Mantecón, si desde este grupo reducido de personas se consolidan y transmiten mensajes morales a los espectadores, no es casual que los productos fílmicos guarden sintonía con el discurso gubernamental, ya que en buena medida forman parte de la misma elite. Si bien no es posible una generalización sí pueden ponerse bastantes ejemplos, como el director Miguel Contreras Torres, militar del ejército constitucionalista, de familia perteneciente a la clase política de Michoacán; Roberto Gavaldón, hijo de terratenientes coahuilenses, amigos de Porfirio Díaz y Diputado Federal en el periodo de López Mateos; Julio Bracho, procedente de una familia de terratenientes del norte dedicados a la industria textil; Miguel Zacarías, de una casta de importantes empresarios libaneses, y un largo etcétera.

³¹ Rose Ackerman, Susan, *Corruption and Government, Causes, Consequences, and Reform*, Ed. Cambridge University Press, Inglaterra, 1999.

³² Vidal Bonifaz, Rosario, *Surgimiento de la Industria Cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940): La formación de un nuevo sector empresarial*, Ed. Miguel Ángel Porrúa, México, 2010.

³³ Pulido Islas, Alfonso, *La industria cinematográfica en México*, Ed. México Nuevo, 1936.

En lo que se refiere a las entidades productoras, el mercado primero se repartió en seis empresas principalmente: CLASA y GROVAS quienes encabezaban las productoras más poderosas junto con FILMEX, de Gregorio Wallerstein y Simón Wishnack; FILMS MUNDIALES, De Agustín J. Fink; POSA FILMS, de Mario Moreno Cantinflas y asociados; y, RODRÍGUEZ HERMANOS (Roberto, Joselito e Ismael).

En el sexenio de Ávila Camacho otros se fueron haciendo medianamente poderosos, lanzando al mercado éxitos populares, entre los que figuran la FILMADORA MEXICANA S.A., de Salvador Elizondo; ASTRO FILMS, de la familia Sotomayor; ARTISTAS ASOCIADOS, de Gonzalo Elvira y Socios; los HERMANOS CALDERÓN (Pedro y José Luis), así como Raúl de Anda y Miguel Contreras Torres (en rigor habían comenzado en los años treinta) y los muy independientes Ramón Pereda (PEREDA FILMS) y Juan Orol, quien crea una nueva empresa con el rimbombante nombre de España Sono Films de México³⁴.

En el plano artístico existieron personajes legados por la *época de oro*, en algunos casos excepcionales. como Alejandro Galindo y su toque social, la intelectualidad de Julio Bracho³⁵, el nacionalismo de Emilio “el Indio” Fernández, el surrealismo de Luis Buñuel, el cine polifacético de Roberto Gavaldón, la frivolidad de Miguel Zacarías, la obsesión por la Historia de Contreras Torres, las excentricidades de Juan Orol, etc.

En el caso de los actores es preciso mencionar a Pedro Infante, Jorge Negrete, Dolores del Río, María Félix, Pedro Armendariz, quienes constituían la alineación titular del *Star System* mexicano, llegando a cobrar más de 50 mil pesos por película. Completan el cuadro de estrellas Arturo de Córdoba, Joaquín Pardavé, Sara García, David Silva, Carlos López Moctezuma, Fernando Soler, así como los cómicos Germán Valdez “Tin Tan”, y Mario Moreno “Cantinflas”.

En el cuidado de la imagen y fotografía destacan Gabriel Figueroa, Alex Phillips y Raúl Martínez Solares, quienes son grandes responsables de la creación de una propuesta estética de gran interiorización en la gente y el imaginario colectivo. Por último destacar los argumentos de escritores como Mauricio Magdaleno, Xavier Villaurrutia, Renato Leduc, Luis Spota, Pedro de Urdimalas y Luis G. Basurto. La lista de personajes es

³⁴ Soto, Antonio, *La época de oro del cine mexicano en Maracaibo*, Ed. Universidad del Zulia/Editorial Kuruvinda/Conac, Venezuela, 2005.

³⁵ Ibarra, Jesús, *Los Bracho, Tres generaciones de cine mexicano*, Ed. UNAM, México, 2006.

inacabada dada la inmensidad de ésta, tan grande como la industria misma que, sin duda, vivió sus mayores momentos de esplendor.

6. Los géneros cinematográficos

Partimos de que las películas son construcciones narrativas que responden primordialmente a códigos morales y éticos por parte de los creadores y realizadores³⁶; sin embargo, al ser producidas con una intención de lucro, la demanda también decide sobre el tipo de historias que quiere ver, mediante el consumo. De esta manera, acercarnos a los géneros que tuvieron mayor difusión da pistas sobre el consumo, así como de las estructuras morales de las sociedades. En el caso de México los géneros que alcanzaron mayor nivel de audiencia y, por tanto, un mayor número de producciones, fue la comedia y el melodrama.

En estos recursos narrativos dominantes, la comedia y el melodrama, existen subgéneros que permiten múltiples posibilidades temáticas, tramas, escenarios y personajes. Hay cabida para los charros y la exaltación machista, para la ambigua reivindicación de grupos indígenas, existe además la ciudad oscura de los *gangsters* americanizados, los submundos de prostitución y, a la vez, dramas familiares donde se sufre la desintegración de esquemas tradicionales.

6.1 El melodrama

El melodrama ha sido muchas veces denostado como un género inferior por la crítica culta, que lo ha adjudicado a la cultura popular; se enfatiza sobre su proclividad al exceso, que es elemental y predecible, abundante en la exageración de elementos dramáticos y cae con facilidad en el estereotipo.

Sin embargo, el desprecio por el melodrama pierde validez si lo situamos como el género por excelencia de las industrias fílmicas latinoamericanas, principalmente la argentina y mexicana. La circulación abrumadora del cine melodramático habla también de estructuras culturales, configuraciones y construcciones que se realizan de manera colectiva. Los elementos que construyen el melodrama asoman los hilos con los que se

³⁶ Vázquez Mantecón, Álvaro, *Espacio y moral en el cine mexicano de los años cuarenta*, Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, México, 1997.

construye la moral latinoamericana, por ello resulta importante conocer las características del género, que resulta en sí mismo una ideología.

Como elemento fundamental de este género se sitúa el sufrimiento, que puede implicar la autoanulación de las expectativas individuales. El sentido trágico de la pena lleva implícita la imagen del héroe³⁷, el mito del sacrificio, el bien de los otros a costa de la agonía propia.

Estos filmes recuerdan al espectador la fugacidad de la vida, la presencia constante del dolor físico y emocional, la amenaza permanente de la muerte, la imposibilidad de satisfacer los deseos y de dar rienda suelta a las pasiones individuales más ocultas, las penurias que reportan la inútil búsqueda de la felicidad y la lucha por huir de los designios del destino³⁸.

Ese destino marcado de sufrimiento tiene la carga de un designio divino. En sociedades mayoritariamente católicas, incluso en su composición política y gubernamental, no se puede obviar la liturgia religiosa como abrevadero de referentes culturales. Recordemos la parábola bíblica donde la expulsión de los primeros hombres del paraíso significa el sufrimiento terrenal como expiación de sus pecados.

Hay que subrayar que el melodrama pone en escena una representación virtuosa del bien contra el mal, donde ambos bandos tienen que ser deslindados el uno del otro, sin espacios para la ambigüedad. Bien y mal pertenecen a ámbitos separados sin posibilidad de conjunción (la virtud y el vicio, lo sagrado y lo profano). Ahora bien, lo que hace el melodrama es llevar al espectador, mediante estrategias discursivas y técnicas visuales, hacia una lógica de aceptación del camino del bien, se logra compartir el punto de vista del hombre bueno, el que sufre, la víctima, el que es lastimado por su contraparte que encarna la maldad.

Existe como trasfondo un discurso religioso del sufrimiento redentor, el sacrificio como prueba fehaciente de bondad. A través de la adversidad es como las personas consiguen su purificación y logran méritos para llegar a un desenlace en el cual cada quien recibe su recompensa o castigo (alegoría del juicio final); en este caso se muestra como el recurrente final feliz, convertido en la única salida posible al dolor, un elemento forzoso en el que se materializa la justificación del sufrimiento. El héroe melodramático latinoamericano se perfila como “un hombre socialmente inocente, aunque en él pese la

³⁷ Monsivais, Carlos, “Pero ¿hubo alguna vez once mil héroes”, en *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Ed. Anagrama, España, 2006, pp. 79-111.

³⁸ Pérez Rubio, Pablo, *El cine melodramático*, Ed. Paidós, España, 2004, p. 43.

noción de culpa asociada al pecado original de la tradición judeocristiana, caído en el infortunio”³⁹.

La tarea consiste en ver la manera como la estructura melodramática puede traducirse en prácticas sociales. La resignación al sufrimiento y su transformación en virtud por la moral cristiana, revelan una compatibilidad con la normatividad del desarrollo capitalista. Mediante la aceptación de las inequidades sociales, que son vistas como un destino dadas las pocas o nulas posibilidades de modificar una vida trazada, la única esperanza se deposita en obtener una recompensa final, la cual no toma la forma de justicia social sino de vida después de la vida.

El melodrama es también una forma de encontrarnos a nosotros con las pasiones humanas exaltadas, desarrollando tramas que comúnmente no podríamos o no seríamos capaces de desarrollar en nuestra vida cotidiana. Es en el contacto personal con las historias como se hace mayormente posible su permeabilidad en la conducta humana y social.

6.2 La comedia

La comedia, al igual que el melodrama, es un género que ha sido vinculado principalmente con la cultura popular. Sus orígenes se pueden rastrear desde la antigua Grecia donde, según Aristóteles, comienza en forma de manifestaciones artísticas desbordadas de naturaleza en honor a Dioniso, el dios de la embriaguez, la pasión y el éxtasis⁴⁰. Quizás rastrear genealógicamente, o al menos acercarnos a esta postal griega, nos pudiera ser útil para comprender el tono sarcástico e irreverente que es propio de la comedia, donde las conductas sociales son arrebatadas de su actuar ceremonioso para dar paso a una sátira de la realidad.

Desde sus inicios, en la comedia se encuentra presente el tema de la política como uno de los más recurrentes, la crítica del poder, de los políticos y, en términos generales, la crítica social⁴¹. El potencial crítico de la comedia es temido porque se basa en una

³⁹ *Idem*, p. 53.

⁴⁰ Para un acercamiento de carácter filosófico sobre la concepción de lo dionisiaco y su interpretación moderna véase El origen de la tragedia de Friedrich Nietzsche o, la propuesta contemporánea que Michel Maffesoli realiza en buena parte de su obra.

⁴¹ Robles, Xavier, *La oruga y la mariposa, los géneros dramáticos en el cine*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México, 2010, p. 81.

sencillez de argumentación e ironía que desnuda conductas ubicadas fuera del esquema ético de una sociedad, para ser castigadas con el ridículo.

Las posibilidades que posee la comedia son numerosas, una de ellas es hacer reír por medio de la desgracia, su intención es llegar al espectador para que, a través de la jovial incomodidad que provoca un chiste se genere una concientización, o moralización, sobre lo que se está ridiculizando y, por lo tanto, criticando. Este género en el cine puede clasificarse en comedias de enredos, de situaciones, románticas, deportivas, picarescas, fársicas satíricas y paródicas, fabuladas, de aventura y musicales⁴², cada una con características propias.

Regularmente el personaje principal de la comedia es una imagen de héroe *sui generis*, el cual puede adoptar la forma de un pícaro o truhan que actúa con malicia, o bien, de un personaje endeble que es arrastrado por una serie de acontecimientos sin que éste pueda hacer algo para contrarrestar su infortunio. El clímax narrativo generalmente tiene que ver con la complicación o alteración de la cotidianidad, un incidente cualquiera repercute en acontecimientos desproporcionados e hilarantes que en ocasiones pueden llegar al absurdo. Otra característica de la comedia es la relajación y broma que hace del dolor y el sufrimiento transformado en júbilo.

Durante la década de los años cuarenta en México tuvo mucho éxito la comedia picaresca que parte de personajes populares, un tanto lumpen un tanto cínicos, que hacen un retrato divertido de la sociedad en la que se desenvuelven. Esta rama de la comedia que se desarrolló en el cine es derivación de la literatura picaresca española y se encarnó principalmente en personajes como Cantinflas y Tin Tán. De igual manera, cabe destacar la presencia de Pito Pérez dentro de esta picaresca, un personaje literario que encontró constantes adaptaciones cinematográficas y del cual se tratará posteriormente. Conforme pasaron las décadas, el cine picaresco tuvo una deformación que le llevó al abuso del sketch abaratado sustentado en los albures y la denigración sexual de la mujer, lo que conocemos como el cine de ficheras.

En términos generales, la comedia es uno de los géneros predominantes en el gusto y la moral latinoamericana, sirve para reírnos de nosotros mismos, encontrar una catarsis a nuestras desgracias e incluso para reconfortar o aligerar nuestras propias conductas arbitrarias y atentatorias del orden social.

⁴² Robles, Xavier, *Op. Cit.*, p. 86.

7. Las películas a analizar

Mediante los criterios de selección mencionados en la introducción se ha elegido una serie de películas sobre las cuales se busca proponer un análisis estructurado en cuatro tipologías, que son: a) Pobreza urbana; b) Pobreza rural; c) Pobreza y exclusión y; d) Pobreza y género. La intención es emparentarlas en grupos de dos, atendiendo a las necesidades detectadas en la conformación de las tipologías sobre la pobreza, más que en una historia general del cine nacional. Lo que se buscó es mostrar diferentes representaciones de la pobreza, debido a lo cual lo contrastante de cada una de las películas elegidas respecto a las otras posibilita una gama más amplia de imágenes y discursos narrativos. A continuación se hace una presentación de las películas que conformarán el análisis.

7.1. *Nosotros los Pobres*

Nosotros los Pobres es considerada como uno de los más grandes referentes de la cinematografía nacional. Para algunos escritores, como Carlos Monsiváis, se trata de la película más vista en México, colocada en la cúspide del género melodramático por la manera en que logra ritualizar la ternura, la devoción doméstica, el sufrimiento y el humor fácil⁴³.

Con un argumento de Pedro de Urdimalas, la dirección corrió a cargo de Ismael Rodríguez; quien además de director fungió en muchas ocasiones de productor y guionista. Sus tempranos inicios en el cine ocurrieron cuando, desde niño, apoyó a sus hermanos Joselito y Roberto en la sonorización de películas en California. De hecho los miembros de la familia Rodríguez fueron los encargados de sonorizar *Santa*, en el año de 1931.

La película se estrenó en el año de 1947, con un elenco estelar encabezado por Pedro Infante, quien se acompañaba de Evita Muñoz, Blanca Estela Pavón, Miguel Inclán y Katy Jurado. La aceptación inmediata fue bastante positiva. Sin embargo, fue el transcurso de los años lo que llevó a encumbrar a *Nosotros los Pobres* como un producto cultural imprescindible.

La abundancia de sufrimiento como medio para dignificar la pobreza y la rigidez con que los personajes responden a un estereotipo, hacen de la película un manojo de clichés en

⁴³ Monsiváis, Carlos, *Pedro Infante, Las leyes del querer*, Ed. Aguilar, México, 2008, p. 27.

el cual es posible reconocer una concepción del arrabal que trascendió la sala de cine para ubicarse dentro del imaginario colectivo.

7.2. Los Olvidados

El director español Luis Buñuel, perteneciente a la corriente artística del surrealismo, desarrolló buena parte de su obra en México, tras ser exiliado de España durante el régimen franquista. El trabajo de Buñuel en México fue de altibajos, pero prolífico. Su película *Los Olvidados* es considerada como su producción de mayor trascendencia en territorio americano⁴⁴.

En el trabajo intervinieron actores de la talla de Estela Inda y Miguel Inclán, así como una serie de jóvenes actores hasta el momento desconocidos, entre los que destacan Roberto Cobo y Alfonso Mejía. Gabriel Figueroa se encargó de la fotografía y Pedro de Urdimalas de la adaptación, aunque éste último decidió de último momento no aparecer en los créditos. Para la filmación se hizo uso de los estudios Tepeyac, aunque gran parte de los acontecimientos mostrados en la historia fueron grabados en locaciones reales, principalmente en la zona de Nonoalco y el barrio de la Romita.

Con una propuesta estética más cercana al neorrealismo italiano, alejada de la complacencia humorística de la pobreza que caracterizaba a muchas producciones mexicanas, la película muestra imágenes emparentadas a lo grotesco, a la miseria humana y el instinto criminal, con un sentido de ambivalencia entre la perversión y ternura. Se trata de una película de la cual surgen múltiples lecturas, donde cada personaje encarna una historia particular de la cual sobra tela por cortar.

Los Olvidados se estrenó en 1950, en medio de un ambiente de revuelo, amenazas de censura y amagues de prohibir su exhibición. La controvertida película encontró en la crítica periodística un rechazo por mostrar un rostro tan descarnado que, se decía, atentaba contra la imagen del país. La película duró únicamente cuatro días en cartelera y no sería hasta que le fue otorgado el premio un premio en el festival de Cannes cuando se volvió a exhibir en el país.

⁴⁴ Acevedo-Muñoz, Ernesto, *Buñuel and Mexico, the crisis of national cinema*, Ed. University of California Press, EU, 2003.

Actualmente la película posee el honor de ser considerada patrimonio histórico documental y Memoria del mundo, por la UNESCO, condecoración que sólo poseen otros dos filmes: *Metrópolis*, de Fritz Lang y *El Mago de Oz*, de Victor Fleming.

7.3. *Río Escondido*

Emilio “el Indio” Fernández, con su particular manera de dirigir, propone en *Río Escondido*, como en muchas otras de sus producciones, una visión de progreso nacional sustentado en la educación. Aunque en ocasiones ambiguo, el discurso de su obra ha llegado a ser considerado como un correlato de la unidad posrevolucionaria propugnada en el discurso gubernamental. La convicción del director por crear un cine militante, de función social, le llevará a consolidar una fórmula reproducida constantemente durante su carrera⁴⁵.

La participación de Fernández en la dirección, Gabriel Figueroa en la fotografía y María Félix como personaje principal, conforman una apuesta al “Star System” mexicano. Existe el objetivo de garantizar, además del éxito taquillero, una difusión masiva entre la población, prueba de ello es la inversión de un millón y medio de pesos para la producción, cifra que rebasa notablemente la media de gastos en las películas de ese contexto.

Entre la gran cantidad de películas de la época se ha elegido ésta por considerarse que en este melodrama nacionalista se muestra una intención por difundir un deber ser del mexicano, así como los anhelos por conseguir una sociedad letrada, alejada de la corrupción y se hace notar el paternalismo con que se maneja a los grupos marginados, muy acorde al discurso gubernamental modernizador de Miguel Alemán.

7.4. *El Rebozo de Soledad*

En el año de 1952 el director coahuilense Roberto Gavaldón, quien fuera un pilar importante en la consolidación del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica en 1945 y posteriormente se desempeñara como cabeza de la sección de directores del mismo, estrenó en el cine Chapultepec su película *El Rebozo de Soledad*.

⁴⁵ Tuñón, Julia, “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio “indio” Fernández o la obsesión por la educación”, *Historia Mexicana*, El Colegio de México, Vol. 48, No.2, México, 1998, pp. 437-470.

Basada en la novela del Dr. Xavier López Ferrer, el mismo Roberto Gavaldón y el José Revueltas, quien posteriormente se convertiría en un emblema de la lucha socialista en México, adaptaron la versión cinematográfica de la obra. La película fue protagonizada por un elenco de gran reconocimiento nacional como Arturo de Córdova, Estela Inda y Pedro Armendáriz, que hicieron mancuerna con Domingo Soler y Carlos López Moctezuma. La fotografía estuvo a cargo de Gabriel Figueroa, que en espacios rurales mostraba una notoria influencia del trabajo de Eisenstein en México, con paisajes amplios, la inmensidad de las nubes y los magueyes.

La película gozó de una excelente aceptación por parte del público que la mantuvo en cartelera durante seis semanas consecutivas y fue merecedora de ocho premios Ariel, en el año de 1953. El argumento se centra en las carencias tan apremiantes que padecen en una comunidad indígena del país, para terminar mostrando una hipocresía por parte de quienes ejercen la medicina moderna, sobre todo en el ámbito urbano, alejados del compromiso con la sociedad que alguna ocasión juraron.

7.5. *La vida inútil de Pito Pérez*

Pito Pérez es un personaje literario que surge de la pluma del michoacano José Rubén Romero, en el año de 1938. En él se aprecia la representación del pícaro errante, dotado de heroicidad por salir airoso en su condena de deambular buscando la subsistencia y por hacer del nomadismo la única experiencia posible de conocimiento del mundo y sus misterios humanos. José Rubén Romero retoma deliberadamente el género de la picaresca, heredado de la tradición hispana, como una fórmula que apela a la sencillez narrativa y a referentes cotidianos, para pretender fines educativos y de crítica social en un contexto posrevolucionario.

La adaptación al cine de Pito Pérez representó el mayor éxito del también michoacano Miguel Contreras Torres, uno de los primeros directores del cine mexicano y el único que mantuvo una producción constante tanto en el cine mudo como en el sonoro. Su carrera multifacética en el medio de la cinematografía nacional abarcó de 1920 hasta 1967. Perteneciente a una familia de hacendados, militares y políticos, Contreras Torres tuvo la oportunidad de apostarle al riesgoso negocio del cine en la década de los años veinte. No obstante, su experiencia comenzó desde su experiencia militar con el ejército carrancista, para el que realizó grabaciones de enaltecimiento al constitucionalismo y al ejército. La

vehemencia nacionalista impregna sus obras, que versan principalmente sobre temas históricos y religiosos, las cuales tuvieron un éxito menor en el público.

La actuación de Manuel Medel fue cobijada por los críticos que le atribuían grandes dotes en las carpas pero le reprochaban una deuda como actor en la pantalla grande, esta película significó su mayor éxito comercial en el cine. Complementan el equipo de actores Manuel Arvide, como el poeta y biógrafo de Pito Pérez, Elvia Salcedo y Katy Jurado interpretando amores fallidos del personaje.

7.6. *El Vagabundo*

A mediados del año 1953 se estrena en el Cine Olimpia la película *El Vagabundo*, grabada en los estudios Churubusco y protagonizada por el ya consagrado Germán Valdés "Tin Tan", quien había conseguido una buena aceptación por parte del público con películas como *El Rey del Barrio* (1950). "Tin Tan" es considerado uno de los actores icónicos de la *época de oro* del cine mexicano, principalmente por la personificación que hace de la figura del pachuco, un hombre que llega de la frontera entre México y Estados Unidos con vestimenta estafalaria y una extraña mezcla en el lenguaje, que gusta del baile y el cortejo, muy asemejado a la figura del lépero ciudadano. Complementan el equipo de actores su inseparable carnal Marcelo Chávez, el eterno luchador y villano Wolf Rubinskys y la actriz debutante Leonor Llausas. La música corre a cargo de Manuel Esperón y Ernesto Cortázar.

La dirección de la película estuvo a cargo del regiomontano Rogelio A. González, quien comenzó como guionista y adaptador de películas exitosas en taquilla, principalmente aquellas protagonizadas por Pedro Infante, como: *Los tres García* (1947), *Vuelven los García* (1947), *Los tres Huastecos* (1948), *Ustedes los ricos* (1948) y *La Oveja Negra* (1949). Posteriormente, ya como director, mantiene esa mancuerna con el ídolo sinaloense en quien encuentra la imagen idónea para representar las posibilidades o impedimentos del ascenso social, plasmado en las películas *Un rincón cerca del cielo* (1952) y *Ahora soy rico* (1952). Su carrera como director comenzó en 1950, año en que fue aceptado para formar parte del hermético círculo de directores de la STPC, gremio del cual fue líder sindical en repetidas ocasiones.

En *El Vagabundo*, Rogelio A. González trata de incorporar secuencias e imágenes probadas en la producción de Hollywood. Principalmente posee la pretensión de ser una

adaptación del famoso personaje “Charlot”, figura a quien dio vida Charles Chaplin. La película muestra bastantes similitudes en las incidencias que pasa el vagabundo mexicano junto a la figura internacional, la gran cantidad de gags que componen parte de la historia recuerda la fórmula del humor en que basaba la comedia la industria hollywoodense, y principalmente el mencionado Chaplin. Asimismo se adapta la secuencia de su contemporánea Bailando bajo la lluvia, pero en este caso en vez de cantarle al amor se le canta a la vagancia.

7.7. *Distinto Amanecer*

Distinto amanecer es una película mexicana que intencionalmente buscó una propuesta estética poco convencional. Se trata de una apuesta por incorporar a la cinematografía nacional el género negro o *Film Noir*, vinculada con el expresionismo alemán y estadounidense que, en su técnica, ofrece un manejo de contrastantes claroscuros.

Julio Bracho, un intelectual cosmopolita perteneciente a una familia venida a menos por la Revolución, fue el encargado de dirigir la producción. Sin embargo *Distinto Amanecer* es una película que involucra las mentes de artistas pertenecientes al círculo intelectual de Los Contemporáneos.

El guión de Xavier Villaurrutia, un hombre prolífico que se enfocó en diferentes ramas de la cultura, aderezó de elementos narrativos bien estructurados una película que en su momento causó poco impacto, pero que ha sido revalorada con el transcurso de los años.

Tanto Villaurrutia como Bracho compartían un gran interés por el teatro en general y el experimental en particular. Ambos tuvieron la oportunidad de estudiar arte dramático en el extranjero (el mismo guión surge de algunas ideas de una pieza teatral, inédita hasta el momento, de Max Aub). Los personajes principales son interpretados por Andrea Palma (hermana de Julio Bracho), Pedro Armendáriz y Alberto Galán.

En *Distinto Amanecer* se enmarca el drama de la mujer que, por las condiciones de pobreza, es orillada al cabaret. Su tratamiento se distancia de la mayoría de las películas sobre dicha temática, dado que el elemento de tensión es el cuestionamiento del rol impuesto del deber ser femenino, llevándola al dilema moral de tener que elegir entre el deber y el deseo.

7.8. Necesito Dinero

En el año de 1951 el productor y director Miguel Zacarías estrena su película *Necesito Dinero*, comedia de un amor que se ve constreñido a los avatares que ocurren alrededor de la búsqueda de dinero y una buena posición social, que llevan a la protagonista María Teresa a tener que decidir entre el amor bienintencionado de un mecánico o la elección de un futuro opulento al lado de un millonario.

Miguel Zacarías, hijo de padres libaneses y poseedor de un basto currículum de estudios en el extranjero, tiene una visión del cine como espectáculo orientado al entretenimiento de las personas que sea capaz de rendir dividendos, más que como una propuesta artística. En su trayectoria dentro del cine mexicano se destaca como promotor de las compañías productoras Cinematográfica Miguel Zacarías S.A. y Grovas S.A., en sociedad con Jesús Grovas.

La película obtiene una notable aceptación entre el público, debido en gran parte a la participación del ya consagrado Pedro Infante y la belleza de Sara Montiel, que generaron un atractivo ingreso en taquilla. Complementan el equipo de trabajo Irma Dorantes, Elda Peralta y las esporádicas apariciones de Eulalio González "Piporro". El trabajo de fotografía corrió a cargo de Jorge Sthal Jr. y los arreglos musicales por Manuel Esperón.

8. Conclusiones

La aparición del cinematógrafo a finales del siglo XIX trajo consigo un entusiasmo inmediato por la nueva tecnología capaz de proyectar imágenes en movimiento. Con el éxito de las proyecciones la necesidad de regular, por parte del gobierno, los contenidos y las respuestas en las exhibiciones públicas no se hicieron esperar. Corrían los años de la Revolución cuando se estableció la primera legislación al respecto, la vigilancia parecía excesiva ante la producción de cine silente que no podía considerarse todavía como un negocio lucrativo.

No sería sino hasta la incorporación del sonido sincronizado a la película cuando la industria fílmica mexicana encontró la oportunidad de competencia en el mercado nacional e internacional. Gracias a las tramas el público fue identificándose gradualmente con las historias contadas en la pantalla, fue también éste el momento en el que se pudo consolidar el ideal de generar películas que fomentaran una identidad nacionalista y alejaran las imágenes denigrantes de los mexicanos producidas en Hollywood.

La década de los años cuarenta enmarca primordialmente lo que hoy conocemos como cine mexicano de la *época de oro* del cine mexicano, entendiendo ésta como la consolidación de la industria, que vivió un auge en la producción aportando una gran derrama económica y generando una buena cantidad de empleos.

Con el apoyo obtenido por los Estados Unidos mediante la Oficina del Coordinador para Asuntos Interamericanos (OCAIA), acordado con el gobierno mexicano y los empresarios de la industria, se inyectaron recursos decisivos para dotar del abastecimiento básico a la industria cinematográfica durante los años de la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente el cine mexicano encontraría condiciones de supervivencia para mantener altos niveles de producción aunque con un paulatino decrecimiento en los costos por película que a la larga iría menguando su esplendor.

La difusión de las películas realizadas durante el periodo apoyó a la construcción de un imaginario social que junto con el muralismo y las canciones populares se convertirían en abrevadero de referencias culturales para el país, de ahí la importancia de estudiar los discursos narrativos ofrecidos por la cinematografía.

A través de las ocho películas presentadas se busca hacer un análisis particular de la visibilidad que tiene la pobreza en sus tramas, la intención consiste en emparentarlas para dar paso a un análisis estructurado en cuatro tipologías que responden a indicadores relacionados con la pobreza, para abarcar el mayor número posible de representaciones.

CAPÍTULO 3.

LAS REPRESENTACIONES DE LA POBREZA URBANA Y RURAL.

1. Introducción

En el presente capítulo se abordan las representaciones de la pobreza en las películas tomando en consideración el entorno en el que se desenvuelven las tramas, ya sea urbano o rural. Se considera pertinente realizar un análisis diferenciado de los escenarios debido a que las ideas de lo urbano y lo rural parecieran ser tratados como dos realidades diferentes, incluso ajenas, dentro de un mismo país.

Ambos rostros nacionales son distinguidos explícitamente dentro del discurso gubernamental, uno como ideal y el otro como lastre. La ruralidad, como se menciona en el primer capítulo, es considerada en los planes sexenales como una de las causas del rezago en las poblaciones, mientras que la ciudad es emparentada con un hábitat propio del desarrollo capitalista.

El rumbo elegido por los gobiernos de Ávila Camacho y principalmente de Miguel Alemán optó por una urbanización como sinónimo de progreso y bienestar social. Cabría mencionar la dinámica poblacional que durante la época de los años cuarenta cambió su fisonomía predominantemente rural para incorporar a más de la mitad de la población nacional en las ciudades.

Tanto la pobreza urbana como la pobreza rural son propuestas en este trabajo como tipologías debido a que conllevan en su discusión las premisas de dos ideologías que, más en apariencia que en la práctica, buscan imponerse la una sobre la otra; todo esto acompañado de un debate en el que existe una aparente confrontación entre la tradición y la modernidad, lo que subyace es la búsqueda de legitimidad a un proyecto de modernización que cambió el programa de la reforma agraria por el fomento de la economía a través de la industrialización.

2. LA POBREZA URBANA

2.1 La ciudad como ideología moderna

El término modernidad es un concepto que ayuda a dar coherencia a una experiencia histórica como unidad significativa, aun cuando su conceptualización tenga espacios difusos al intentar abarcar procesos temporales y espaciales muy diversos. Es decir, hay que andar con tientos al especificar cuáles son las características que definen la modernidad a la que nos referimos. Sin duda, no apelamos a lo mismo cuando adaptamos el término a paisajes decimonónicos o si lo ubicamos a los tiempos en curso. Necesitamos situarlo en sus particularidades espacio-temporales para que el término no se nos diluya entre las manos¹.

Con todo, sí podemos encontrar rasgos generales como que la modernidad, en su ámbito social, tiene que ver con la autoconciencia de un proceso puesto en marcha; una aspiración que va anexando a su paso nuevas necesidades y, por lo tanto, nunca termina por concluir; es la conciencia de vivir dentro de una “nueva época”, conciencia de lo nuevo, lo futuro y la búsqueda de adaptación constante a referentes y costumbres cambiantes con una intención de progreso. En este sentido, la ciudad es una de las constantes que acarrea consigo el concepto de modernidad. Es, por decirlo de alguna manera, el hábitat natural de la modernidad, un ecosistema plagado de promesas e ideales de bienestar, incluso confort, y prosperidad.

La ciudad a la que nos referimos es producto de un proceso de modernidad y modernización² del México posrevolucionario e institucionalizado, una ciudad que proyecta rostros de la diferenciación que encuna. La modernidad de los años cuarenta se bifurca, por una parte, en aquella que busca el camino dirigido al desarrollo capitalista,

¹ Bauman, Zigmunt, *Modernidad Líquida*, Ed. FCE, México, 2003.

² Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*, Ed. Siglo XXI, México, 2001.

que posee promesas para la creciente clase media como el *glamour*, el cosmopolitismo, el consumo de productos extranjeros, las medias de nylon, los anuncios de neón, los grandes aparadores, electrodomésticos y el arribo de las tiendas departamentales³; por otra parte, el traspatio de esos esplendores, donde caben los cinturones de miseria, la urbanización caótica y excluyente, los barrios populares y el hacinamiento de pobres, convertido en el correlato de la aspiración progresista.

En la *época de oro*, la Ciudad de México es la ciudad moderna por antonomasia. Un espacio que alberga una heterogeneidad de sectores sociales, pero que apuesta por la predominancia de un esquema de comportamiento específico: el moderno. En este escenario se desarrollan historias contrapuestas a la ruralidad, o al menos eso denotan las representaciones que de ella se hacen: Las nuevas familias que chocan y de cierta manera se confrontan con un sistema patriarcal de gran arraigo⁴, los dramas de la desintegración familiar causada por la partida de los hijos que buscan en la ciudad mejores expectativas de vida⁵, la ruptura de las familias citadinas con los nuevos patrones sociales, o bien, la ingratitud de los hijos que en el proceso de adaptación a los supuestos modernos se diferencian de los padres de tradición humilde y su rígido esquema de valores⁶. Es en la ciudad, por lo tanto donde primordialmente se discute el *deber ser* y el actuar propio de lo moderno.

Hablamos de una ciudad con fenómenos que permitieron potenciar el poblamiento nacional junto con proyectos de urbanización e industrialización. Caracterizada por las grandes avenidas, anuncios luminosos de marcas transnacionales y la multiplicidad de luminarias. El auge de productos milagro: curas para la disfunción eréctil, estimulantes sexuales, lociones eróticas, intervenciones de reducción y distribución de la grasa corporal, que más simbolizan la introducción de un estilo de vida que en su aparente frivolidad rinde culto al cuerpo erótico, la estética importada y la necesidad de trascender un pasado que lleva fecha de caducidad. La ciudad moderna como vertedero de la tradición, que oculta en sus apariencias cosméticas las líneas de expresión producto de las inequidades. En esta ciudad, consolidada como el eje de una república federal que históricamente ha actuado desde el centro, es donde se desarrollan nuestras representaciones de la pobreza hechas celuloide.

³ Moreno, Julio, *Yankee Don't go Home, Mexican Nationalism, American Business Culture, and the Shaping of Modern Mexico, 1920-1950*, Ed. The University of North Carolina Press, 2007, pp. 172-206.

⁴ Galindo, Alejandro, *Una Familia de tantas*, 1948.

⁵ Bustillo Oro, Juan, *Cuando los hijos se van*, 1941.

⁶ Bustillo Oro, Juan, *Acá las tortas*, 1951.

2.2 Las advertencias sobre la ciudad moderna

Para abordar la presente tipología de pobreza urbana se centrará la atención en un par de películas representativas de la cinematografía nacional: *Nosotros los pobres*, de Ismael Rodríguez y *Los Olvidados*, de Luis Buñuel, estrenadas en 1947 y 1950, respectivamente.

En un inicio, ambas producciones se presentan al público con advertencias significativas. Primeramente, *Nosotros los Pobres*, acota el tratamiento de una realidad terrible que, como dice Carlos Monsivais⁷, nunca aparece en pantalla:

En esta historia ustedes encontrarán frases crudas, expresiones descarnadas, situaciones audaces... pero me acojo al amplio criterio de ustedes, pues mi intención ha sido presentar una fiel estampa de estos personajes de nuestros barrios pobres –existentes en toda gran urbe- en donde, al lado de los siete pecados capitales, florecen todas las virtudes y noblezas y el más grande de los heroísmos: ¡el de la pobreza! HABITANTES del arrabal... en constante lucha con su destino que hacen del retruécano, el apodo y la frase oportuna, la sal que muchas veces falta a su mesa. A todas estas gentes sencillas y buenas, cuyo único pecado es el haber nacido pobres... va mi esfuerzo. Ismael Rodríguez⁸.

Por su parte, *Los Olvidados* de Buñuel comienza con una acotación que anuncia que la película “está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos”. A lo cual continúa una *Voz en Off* alternada con una edición que muestra imágenes de diferentes metrópolis:

Las grandes ciudades modernas: Nueva York, París, Londres; esconden, tras sus magníficos edificios, hogares de miseria que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente, para que sean útiles a la sociedad. México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta verdad universal. Por eso, esta película, basada en hechos de la vida real, no es optimista, y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad⁹.

Estas anotaciones iniciales deben ser consideradas como una toma de postura por parte de los autores. Poseen la coincidencia de especificar que la pobreza no es algo ajeno a ninguna sociedad urbana, sino un fenómeno propio y hasta cierto punto lógico de toda ciudad que se encuentra inmersa en el constante proceso del desarrollo. Ambas advertencias pueden ser vistas como una justificación de la transgresión cometida al

⁷ Monsivais, *Pedro Infante, Las leyes del querer*, Ed. Aguilar, México, 2008.

⁸ Rodríguez, Ismael, *Nosotros los pobres*, 1947.

⁹ Buñuel, Luis, *Los Olvidados*, 1950.

mostrar una realidad que no es armónica con el discurso gubernamental, a la vez que pretenden ser una declaración de principios.

Se alcanza a distinguir un matiz diferenciado en el tono y la puntualización que se hace sobre las causas y consecuencias de la pobreza en estas películas. Ismael Rodríguez propone un retrato de la pobreza como principio de virtud y heroicidad, mientras que Luis Buñuel la sitúa como detonante de la desintegración humana y social. No deja de ser significativo el alejamiento que ambos hacen de la suposición de representar un atentado contra los estatutos políticos de la nación.

2.3 Las tramas

2.3.1 *Nosotros los Pobres*

¿Por qué diosito nos ha abandonado?,
¿qué los pobres no somos también sus hijos?,
¿qué sólo hay Dios pa' los ricos?¹⁰

En *Nosotros los Pobres* hay un planteamiento inicial donde se insinúa que la historia a desarrollarse se trata de una narración épica. Es decir, que cuenta la heroicidad del guerrero que confronta la adversidad, en este caso, de la pobreza. En palabras de Xavier Robles la épica es “el camino glorioso de los héroes; el conjunto de las sagas, colectivas y también individuales, que cantan la gloria de los pueblos”¹¹. Esto se hace manifiesto cuando un par de niños barnizados en mugre encuentran en el bote de basura un libro acerca de la tragedia que acontece en una vecindad. En ella se cuenta la vida del carpintero “Pepe el Toro”, cabeza de una familia compuesta por su sobrina y su madre parálitica.

En medio de un ambiente teatralizado de convivencia idílica, rodeado de canto y fuertes lazos de solidaridad, la multitud de personas que coinciden en la vecindad cumple con un rol que otorga equilibrio y funcionalidad a sus vidas.

Un cúmulo de desventuras aparece cuando el ocultamiento de un pasado de abandono lleva a Pepe al debilitamiento de sus vínculos con su sobrina-hija “Chachita” y su enamorada, la “Chorreada”. La situación se agudiza cuando Pepe recibe el adelanto de 400 pesos para realizar un trabajo, dinero que es robado por Don Pilar, un personaje

¹⁰ Rodríguez, Ismael, *Nosotros los pobres*, 1947.

¹¹ Robles, Xavier, *La oruga y la mariposa, los géneros dramáticos en el cine*, Ed. UNAM, México, 2010, p. 54.

siniestro que funge como portero de la vecindad y padrastro de la “Chorreada”; la dimensión malévolos con que se pinta al personaje aumenta con su adicción a la mariguana. Al tratar de conseguir una suma de dinero similar a la robada surge una confusión en la que el carpintero es culpado del asesinato de una prestamista y enviado a prisión injustificadamente.

La ausencia de “Pepe el Toro” dificulta la subsistencia de sus personas allegadas. “Chachita” y la madre paralítica son despojadas de todas sus pertenencias para saldar la deuda. Son llevadas a casa de la “Chorreada” donde Don Pilar les da un trato de servidumbre y, en un ataque de delirio provocado por la mariguana, termina por golpear a la paralítica quien es la única que conoce su culpabilidad del hurto, enviándola al hospital herida de muerte.

Pepe escapa de prisión para ir a despedirse de su madre al hospital. Al lugar llega la policía quien lo devuelve a prisión para dar paso a la confrontación con el culpable del crimen. La confesión arrancada tras una golpiza hace que “Pepe el Toro” consiga su libertad con la ya legendaria frase de “Pepe el Toro es inocente” y al fin pueda recuperar su vida al lado de “Chachita” y la “Chorreada”, dejando en el espectador una sensación de ser el inicio de un mejor porvenir.

2.3.2 Los Olvidados

Hay mucha miseria y las bocas estorban¹².

La historia de *Los Olvidados* gira en torno a la juventud, principalmente. Una juventud marginal que padece dramas de desintegración familiar, analfabetismo, condición de calle y donde las circunstancias de una modernidad urbana poco optimista los orilla a cometer delitos ante los ojos de una sociedad que no ofrece alternativa.

Con el retorno al barrio de “El Jaibo”, recién fugado de la correccional para menores, comienza una serie de hurtos cometidos por la palomilla que encabeza este personaje. Las artimañas aprendidas durante el encierro le llevan a asumir una postura donde la subsistencia se logra con la violación de la ley y el abuso. En busca de venganza, “El Jaibo” asesina a Julián, personaje de quien sospecha que lo entregó a las autoridades.

¹² Buñuel, Luis, *Los Olvidados*, 1950.

Pedro, personaje allegado a “El Jaibo” y convertido en cómplice del asesinato, busca mientras tanto sobrellevar el trauma que este acontecimiento le produjo e intenta reinstaurarse en su seno familiar, donde le es negado el afecto e incluso la comida. Busca emplearse en lo que puede, pero el destino le lleva a ser culpado de un robo que él no cometió y a terminar recluido en una escuela-granja, sitio donde la desesperación lo impulsa al extremo de abandonar su condición humana para manifestar pulsiones de muerte y resentimiento hacia una sociedad que le ha negado cobijo.

Sin embargo, en la rehabilitación ofrecida por la granja Pedro encuentra la confianza del director y una oportunidad de redención social. Al permitírsele salir a realizar un encargo se encuentra con “El Jaibo”, quien le roba el dinero que el director le había dado y lo golpea. Al tratar de recuperarlo comienza una pelea, en donde termina acusando al joven infractor de la muerte acontecida.

El desenlace es trágico, Pedro es muerto a manos de “El Jaibo”, que a su vez es tiroteado por la policía. Ante la posible censura, el productor Oscar Dancigers pide a Luis Buñuel filmar un final alternativo (sacado a la luz en 2001), donde Pedro logra matar a “El Jaibo”, recupera el dinero y retorna a la escuela-granja.

2.4 Los personajes de la ciudad

La ciudad implica más que un continuo urbano conformado por edificios, construcciones habitacionales, colonias y avenidas. Va más allá del Símil organicista, en el que la ciudad aparenta cobrar vida autónoma sobre sus habitantes, como si se tratara de un organismo dotado de arterias y de un ciclo vital de nacimiento, esplendor y decadencia. La ciudad, si bien posee atributos y dinámicas propias, no puede dibujarse sin las personas que la habitan, las costumbres e interacciones sociales que en ella se desarrollan.

Las personas que componen la sociedad urbana son una conjugación de diversos sectores y, en el caso de la capital mexicana, se trata del punto en el que confluyen y conviven una notable proporción de habitantes¹³, razón por la cual resulta un mosaico amplísimo de contrastes. En ella coincide desde la riqueza más ostentosa hasta la

¹³ Para el año de 1940 el país estaba habitado por 19,653,552 personas, de las cuales un porcentaje del 35.1% habitaba en una zona urbana, cifra que para el año de 1950 llegó a ser del 42.6, con un saldo neto migratorio de 604,797 personas recién llegadas, tan solo en el Distrito Federal, durante dicha década. Cifras tomadas de las Estadísticas Históricas del INEGI, Versión 2009. Consulta electrónica en: http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/historicas10/Tema1_Poblacion.pdf

pobreza más carente, como extremos de un universo tan heterogéneo que tiene que recurrir a la creación de estereotipos para fijar referentes de una realidad común.

En la *época de oro* hubo personajes considerados representativos de la pobreza urbana. Nos referimos particularmente a “El pachuco” y “El peladito”. El Pachuco es el símbolo del barrio, conteniendo en su composición morfológica la imagen del mexicano que ha radicado en los Estados Unidos¹⁴ y que, en México, fue encarnado por Germán Valdés “Tin Tan”. El *Peladito* es una adjetivación que en diminutivo prácticamente está despojada del carácter despectivo con que se hacía alusión a los léperos ciudadanos durante el porfiriato, se transfigura en una mitología casi heroica del que antes era considerado como un “mestizo vulgar”¹⁵, sus atributos son más bien chuscos y desenfadados. Dicha imagen encontró su figura más representativa en el personaje de Cantinflas, a quien Jeffrey M. Pilcher designa como una metáfora del caos de la modernidad mexicana¹⁶.

En ambas figuras se reivindican signos de identidad y pertenencia, a la vez que buscan el distanciamiento con la manera ceremoniosa de comportamiento, difundida sobre todo con el nuevo gobierno civil del alemanismo y su cultura de los licenciados. Además de contar con estas figuras tipo, el cine mexicano ofrece una multiplicidad de personajes que diversifican los rostros, roles y niveles de la pobreza en las historias que cuenta.

Preguntar quiénes son los personajes que pueblan estos escenarios de celuloide nos lleva a contemplar una pasarela de andrajosos, alcohólicos, voceadores, ladrones, prostitutas, secretarias, artesanos y carpinteros, entre un vasto número de oficios y aficiones. Más importante que enunciar o adjetivar a los participantes de las tramas sería prestar atención a la propuesta de disección del hombre pobre que se realiza en las películas. Ver cuáles son sus semblantes permitidos, a qué se dedican, cuáles son sus problemáticas sociales que los llevan a ser exhibidos como una representación de su contexto.

En *Nosotros los pobres*, los personajes se distinguen por una construcción narrativa más convencional del género melodramático, los hay de vocación noble o perversa. Es decir, la historia se desenvuelve conjugando elementos que separan claramente a los buenos de los malos. Mientras que en *Los Olvidados* la realidad se torna difusa. Los pobres son ambivalentes, pueden ser los mismos que sustentan a la vez que atentan contra su

¹⁴ La cinta que mejor conjuga la imagen del pachuco es *El Rey del Barrio*, de Gilberto Martínez Solares, del año 1950.

¹⁵ Bartra, *La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*, Ed. Grijalbo, México, 1996. pp. 107-112.

¹⁶ Pilcher, Jeffrey M., *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*, Ed. Rowman & Littlefield, Estados Unidos, 2001.

núcleo, sin estar encasillados en parámetros de comportamiento estrictos, una exposición más propia de la humanidad contenida en los personajes.

En ambas cintas, el tema de la familia es central en las maneras que se conducen los personajes de estos dramas. Al contraponer los parámetros bajo los cuales se rigen las familias en las películas podemos comprender mejor la moralidad que se plantea en cada una de las producciones. La comparación se concreta al afirmar que, por una parte encontramos una historia donde se apuesta a la unión familiar sobre todas las cosas, mientras que en el caso opuesto la desintegración es el origen de las desventuras. Se trata de dos caras de la misma moneda, que ponen a la institución familiar como factor determinante en las posibilidades sociales de sus integrantes.

La dicotomía entre unión familiar y desintegración se puede llevar a una esfera más elevada para sugerir que se muestran dos maneras opuestas de hacer sociedad: la familia que se cuida y posee fuertes lazos de solidaridad hacia el interior y el exterior, es la familia funcional, la que sorteada las más grandes adversidades y sale victoriosa porque existe unión. Es decir, se proyecta una familia que es base de un tejido social sano y propicio para una vida nacional de unidad y encaminada hacia un objetivo común, el pacto social posrevolucionario es con ellos porque engendran el ideal de lo que una familia debe ser.

A la contraparte le corresponde el papel de la familia anómica, que enfrenta las adversidades sin vínculos cercanos, que expone a los hijos a la intemperie de la delincuencia. Se trata de una estructura social corrupta y disfuncional, que atenta contra el orden y tranquilidad de un colectivo social. El pacto social actúa contra ellos porque atentan contra la norma y son señalados como objetos de intervención. Para los miembros de esta clase de familia el destino cinematográfico es regularmente la hofandad, el encierro, la enfermedad o la muerte, con estrechas oportunidades de reinserción.

La reclusión se encuentra presente en ambas películas aunque las maneras en que se vive son diferenciadas, sobre todo en los merecimientos que cada personaje hace para caer en ella. Mientras que "Pepe el Toro" es apresado de manera infundada, en la historia del "Jaibo" y del mismo Pedro, de *Los Olvidados*, hay una justificación para la intervención particular sobre ellos, donde se pretende corregir el sendero desviado por el cual transitan sus vidas. En este caso, el encierro es visto por Buñuel incluso como una posibilidad de

rectificación. La manera en que Pedro encuentra instrucción básica y conciencia de colectividad resulta ser el único medio por el que se accede a una educación, prácticamente ausente en ambas producciones. Al respecto, “Pepe el Toro” se esculpe una condena emparentada cuando ante la carencia de sus las condiciones expresa “eso me pasa por no estudiar”.

Derivado de la ausencia de instrucción, las posibilidades de empleo también son escasas y se traducen en una carestía de alimento que, en *Los Olvidados*, hace que no alcance para pensar en la ingesta de carne a menos que llegue por vía de la caridad. Como bola de nieve, el entorno hace que la falta de capacidades se refleje en un sistema de miseria que se autoreproduce y vaya dejando como cicatrices la mugre acumulada en las vestimentas de los personajes. Es esta mugre una de las características por la cual se puede identificar el grado de pobreza que padecen los personajes, a más capas de mugre en las vestimentas mayor es la pobreza.

En el caso de los personajes con algún tipo de discapacidad, regularmente se presentan como humanos que han desarrollado mayor sensibilidad y visión; como es el caso de los invidentes que logran identificar de manera más clara el panorama, ante la incapacidad que tiene el ojo humano de leer el conjunto de cosas. Los mudos frecuentemente son poseedores de secretos que, al no poder confesarlos, se convierten en elementos de tensión. Tal es el caso de “la paralítica”, madre de “Pepe el Toro” y abuela de “Chachita”, quien es testigo del hurto de dinero por parte del “marigüano”, principal causa de los problemas familiares. Las condiciones de la madre paralítica se agudizan en su precariedad, está sujeta a vejaciones, a vivir en las sombras, como un mueble más de la escenografía, al ser despojada de su voz de madre la historia atraviesa por momentos quizás innecesarios de dolencia.

En contraparte, el ciego de *Los Olvidados* no es necesariamente la figura vulnerable que de antemano supondría la cinematografía de la época. En él se hace notar una añoranza del orden porfiriano, con todas las cargas que eso supone dentro del discurso revolucionario del alemanismo; sufre abusos y a la vez sabe maltratar; posee visos de pederastia y un singular desprecio hacia las generaciones adolescentes a quienes condena con la sepulcral frase: “deberían de colgar por las patas a todos esos criminales”. El ciego se hace cargo de un niño abandonado que funge como su lazarillo, manipulándolo de manera autoritaria.

El personaje principal de la historia contada en *Nosotros los pobres* es “Pepe el Toro”, figura que forma parte indiscutible del imaginario construido por el cine sobre el hombre pobre. En el carpintero de overol y playera de rayas horizontales, se encarna la figura del hombre proveedor, galante y macho que es asediado por las mujeres. Su bondad, nobleza y solidaridad le hacen distinguirse como toda una alegoría de los valores sociales, conservando una masculinidad dominante. Es enérgico en las aclaraciones, “Pepe el Toro” detenta el monopolio legítimo de la verdad y lo ejerce sin posibilidad de réplica. Asume el derecho a imponerse ante cualquiera, como si se tratara de un merecido resultado por sus sacrificios.

A los ojos de los demás es visto como un hombre que inspira respeto, incluso sumisión, en él se deposita la guía de toda la comunidad cerrada que es la vecindad. La denominada palomilla actúa como una gran familia con intereses comunes bajo la guía de este hombre encumbrado como héroe.

En *Los Olvidados* se dificulta más detectar quién es el personaje principal. La confluencia de historias que nada tienen que ver con la épica hace que el peso de los acontecimientos recaiga sobre varios involucrados a la vez. Es quizás la juventud marginal el personaje principal. Una juventud que enfrenta la desintegración familiar en un entorno muy alejado del cosmopolitismo de la urbe. “El Jaibo” nunca conoce a sus padres; Pedro es producto de una violación y sufre el rechazo tajante de su madre; *Ojitos* es un niño abandonado por su padre en un mercado de la ciudad y; Julián es el sostén de una familia cuyo jefe de familia es alcohólico.

En el transcurso de los acontecimientos la camarilla de adolescentes, vestidos de overol, son descritos por sus semejantes exclusivamente en su condición de delincuentes, regularmente se escuchan sentencias condenatorias con la utilización de adjetivos como truhanes, holgazanes y buenos para nada.

Ninguno de los personajes adolescentes asiste a la escuela, carecen de la instrucción básica al igual que los padres. Es un mundo donde las bondades de la alfabetización no tienen eco. Pedro, como se ha mencionado, es el único que logra acceder a un mundo de enseñanza a través de la escuela-granja, donde se le promete aprender a leer, escribir y la enseñanza de un oficio, camino que se ve truncado por la desventura de su condición.

En lo que respecta al empleo las posibilidades son escasas. Sin embargo, el trabajo infantil resulta necesario para el sostén familiar. Así, todos tienen una obligación, ya sea en la crianza de animales domésticos o en oficios como zapatero, afilador, ayudante en ferias de barrio o bien, la caridad. La madre de Pedro, a su vez, se desempeña como empleada doméstica que es como consigue llevar alimento a la casa, principalmente de lo que le regala su patrona.

La referencia a las autoridades es casi nula y el papel de los funcionarios en la película (particularmente el director del tutelar de menores y de la escuela-granja) adquiere una voz de conciencia, dotada de humanismo, que sirve como guía de comportamiento adecuado y promulga la idea del amor hogareño como la única posibilidad de esperanza para la juventud. En ello hay una denuncia moral hacia los padres que se han desentendido de su papel de educadores.

2.5 Los escenarios urbanos

Un punto clave en los esfuerzos por hacer de la ciudad de México un espacio moderno y cosmopolita se encuentra en la traza de lo que hoy conocemos como el Paseo de la Reforma, ordenada por el emperador Maximiliano de Habsburgo, imagen de esplendor que intentaba emular el estilo europeo, en particular de Los Campos Elíseos. A través de esta gran avenida que conectaba el Castillo de Chapultepec con Palacio Nacional se fue construyendo una capital que sintetizaría el posterior ideal positivista del porfiriato. El remozamiento del que fue objeto como preparativo para los festejos del centenario de la independencia modeló una franja de la capital que proyectaba una imagen de estabilidad política y prosperidad económica. Las colonias de clase media y alta como la Juárez, Cuauhtémoc, Roma y Condesa estaban beneficiadas con el abasto de los servicios y comodidades existentes¹⁷.

En un circuito opuesto de crecimiento ciudadano, la realidad mostraba el otro rostro de la urbanización. Una ciudad tejida con los hilos de la segregación. Los asentamientos que ocuparían las clases bajas eran premeditadamente situados lejos de esa ciudad de tintes modernos. Los intentos por contener la invasión de menesterosos hacia los puntos de tránsito de la clase política y comerciante pronto demostrarían ser infructuosos, sobre todo en el centro de la ciudad. Un espectáculo común era ver el hacinamiento de

¹⁷ Piccato, Pablo, *Ciudad de sospechosos, Crimen en la ciudad de México 1900-1931*, Ed. CIESAS, México, 2010.

vendedores ambulantes, carteristas, limosneros y borrachos asistentes a las pulquerías que operaban sin el permiso gubernamental¹⁸.

Para ubicar, la teoría de los círculos concéntricos¹⁹ nos permitiría, el día de hoy, afirmar que es en el segundo círculo de las ciudad de México donde se desarrollan las tramas de la pobreza y la delincuencia, tanto en la realidad como en el cine, colonias populares que circundan el centro como La Lagunilla, Tepito, La Merced y Nonoalco (Tlatelolco), por mencionar algunas. La promesa urbana no alcanzaba para satisfacer la necesidad de servicios de manera equitativa, situación que, además, nunca se planteó como prioridad. Un ejemplo es la escasez de agua que atraía problemáticas prioritarias en medio de una ciudad cada vez mejor alumbrada y comunicada por la creciente introducción de transporte público.

Con la migración masiva que vive la Ciudad de México durante los años cuarenta el hacinamiento empeoró. Ahora no sólo era insuficiente la infraestructura, también la ciudad se desbordó con un crecimiento acelerado y sin planeación. Cabe apuntar que es en este momento, el inicio del posteriormente llamado milagro mexicano, cuando surgen también los cinturones de miseria metropolitanos.

La cuestión de la vivienda se agudizó, la falta de espacio difícilmente se podía subsanar y la única opción fue llevar a extremos insospechados el hacinamiento en las vecindades. Estas vecindades se encuentran presentes en la mayor parte de la cinematografía de los años cuarenta. Se trata de estructuras descuidadas por falta de mantenimiento que albergan un número insospechado de humanos e historias. La vecindad se vuelve un ecosistema cerrado y toda una cosmovisión, como la cataloga Monsiváis²⁰. En las películas que giran en torno a la pobreza los escenarios suelen ser regularmente una triada conformada por el barrio, la vecindad y la habitación comunitaria como delimitaciones de un mismo espacio, convertidos incluso en divisiones de gobierno local.

¹⁸ Piccato, *Op. Cit.* pp. 63-64.

¹⁹ La teoría de los círculos concéntricos, en los estudios urbanos, fue propuesta por Ernest W. Burgess, miembro de la Escuela de Chicago. Plantea que a partir de un centro, sector de concentración de los poderes y de principal actividad comercial, se extienden las ciudades en círculos de composición diferenciada. En un segundo círculo, descrito como una zona de transición que “se caracteriza por resentir el proceso de expansión o presión del primer círculo. La restricción en el nicho central por sobresaturación, obliga a que formas intermedias de comercio invadan el nicho o segundo círculo. También es el lugar donde florece el bajo mundo, los barrios peligrosos, la prostitución y el tráfico de drogas. Representa el índice más alto de criminalidad”. Cajas, Juan “La escuela de Chicago, la ciudad como objeto de estudio” en Páez Díaz de León, Laura, *La sociología estadounidense*, Ed. UNAM, México, 2003, pp.63-88, p. 85. Habría que especificar que las investigaciones de la escuela de Chicago, y de Burgess en particular, fueron realizadas en la década de los años veinte y treinta en los Estados Unidos, cuando los estudios urbanos no tenían el reto de analizar espacios de grandes dimensiones que hoy son conocidos como megalópolis.

²⁰ Monsiváis, *Op. Cit.* p. 34.

En el caso de *Nosotros los Pobres*, la vecindad se muestra como esta vivienda común, donde la privacidad no existe, donde un cuarto basta para el amontonamiento de tres generaciones sin dar sospecha de relaciones incestuosas, naturales en otro contexto fuera de la ficción. Las puertas se desconocen, generando un ambiente propicio para los rumores, el chisme y la difamación, sin que esto implique una alteración en el orden natural de la convivencia grupal. La intimidad alcanza hasta donde puedan cubrir las cortinas. Todos los habitantes lavan en el mismo espacio, un patio común, con pileta en el centro, que también funciona como lugar de encuentro e interacción.

Pero habría que decir que no se trata de las vecindades que tienen un referente en la realidad, en lugares como Tepito o La Lagunilla. Lo que se muestra en la película de Ismael Rodríguez es una vecindad construida *ex profeso*, dentro de un set de grabación. Así las calles de la ciudad de México apenas son mostradas cuando la historia requiere introducir espacios para dar vida al argumento, del mismo modo que otros lugares incidentales como puede ser la cantina, la casa de la prestamista, la oficina de algún licenciado, la prisión, el hospital y el cementerio.

En el caso de *Los Olvidados*, las locaciones reales muestran de manera visceral una realidad innegable, aunque muchas veces opacada por las demás películas del momento. En ella se captan condiciones de pobreza extrema que padecen personas de carne y hueso, aquellas que trascienden la pantalla y se desenvuelven en medio de las carencias más apremiantes. Las viviendas mostradas son, en la mayoría de los casos, chozas compuestas por un espacio común donde se conjugan todos los sectores del hogar, con techos de madera y paredes de adobe. En otros casos los personajes se ven obligados a dormir en establos o en medio de deshechos.

El espacio más recurrente en esta película es la calle, mostrada como un lugar propicio para la ociosidad, los vicios y el delito. La calle es el espacio del afuera, quien la ocupan está expuestos a sus peligros cotidianos. En ella, los jóvenes de *Los Olvidados* encuentran su espacio, porque no tienen la posibilidad de encontrar un adentro, un hogar, dado que sus condiciones familiares están desintegradas. En las esquinas la gente se corrompe y se colectivizan mañas. La imagen que presenta Buñuel implica una calle que no está poblada por buenas personas, donde se abandona a los niños a la intemperie.

3. LA POBREZA RURAL

3.1 La ruralidad como edén subvertido

El campo es el otro gran escenario de las películas mexicanas. Un espacio igual de amplio en representaciones que la urbe. Sin embargo, situado como un espacio ajeno a su contraparte citadina. Existen dos Méxicos en la pantalla, distintos en sus problemáticas y vida cotidiana. Si la ciudad conlleva una ideología moderna y progresista, la ruralidad es un espacio detenido en el tiempo que, con todo y su rezago y carencias, se pinta como un abrevadero cultural de características míticas.

Las dimensiones imaginarias que dotaron de características al campo en la época posrevolucionaria fueron en su mayoría invenciones de una realidad que claramente se alejaban de los usos y costumbres locales, las cuales a costa de repetición se fueron incorporando dentro del imaginario colectivo al punto de configurar identidades auténticas y popularizadas²¹. Este fenómeno de apropiación de lo localmente ajeno, por medio de la repetición, fomentó una folclorización de la cultura mexicana al servicio de la unidad nacional y en negación de las particularidades regionales.

En el cine, al igual que en muchas otras representaciones artísticas y culturales, la ruralidad mexicana se percibe bajo la idea romántica de que todo pasado fue mejor. Ante la vorágine de las transformaciones modernas, lo rural es el reducto de la costumbre y la tradición. Como dice Bartra, se trata de la invención de un paraíso perdido²² en medio de la sociedad industrial capitalista; un espacio idealizado como milenario, immaculado y ajeno a la perversión del espacio moderno (del cual es un correlato necesario). La construcción de este espacio idílico no dejó de nutrirse bajo una mirada de la mexicanidad que buscaba expiar las culpas generadas por las contradicciones culturales de la modernidad capitalista.

Hay, principalmente, dos maneras a través de las cuales se representó al campo mexicano en el cine: la tragicomedia ranchera y el melodrama indígena. La primera, corresponde a la fórmula que popularizó la película de Fernando de Fuentes, *Allá en el rancho grande*. El éxito de dicha película, y de las posteriores en el género, radicó en mostrar un folclor campirano aderezado con la saturación de canciones y situaciones tragicómicas que regularmente giraban sobre la temática del amor. La aceptación de este

²¹ Pérez Montfort, Ricardo, "Los estudios folclóricos y la forja de estereotipos nacionales en América Latina, 1920-1970. Cuatro aproximaciones" en Pérez Martínez, Herón y Raúl Eduardo González (editores), *El Folclor literario en México*, Ed. El Colegio de Michoacán/Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, 2003, pp. 283-304.

²² Bartra, Roger, *Op. Cit.*

tipo de cintas abrió posibilidades comerciales al cine mexicano tanto en el mercado interno como de los países latinoamericanos, su demanda hizo que existiera una vasta producción de ellas.

Las condiciones de pobreza que se mostraban en las películas rancheras no representaban una problemática significativa para el desarrollo de las historias. En ellas persiste una armonía de clases que se desarrolla en un escenario ideal, por el que no había ocurrido la Revolución ni la reforma agraria, y que conservaban su estructuración a la manera de la hacienda porfiriana²³. Estas películas que en un inicio estructuraron sus escenarios como una indirecta al rumbo que estaba tomando el gobierno de Lázaro Cárdenas, lo mantuvieron así como una cómoda manera de ocultar las condiciones de pobreza, pensando en la proyección al exterior que tenían las películas.

Por su parte, el melodrama indígena mantiene un tratamiento de la cuestión étnica y rural como el hábitat del México profundo. Un sitio que es abrevadero de identidad, exaltada con la intención de promover un orgullo primordial sin que sobrepase los principios de la ideología moderna. La representación del indio posee la contradicción de ser “la raíz y la conexión con la profundidad del ser nacional”²⁴ a la vez que es mayoritariamente mostrado como un ser dócil y sumiso, carente de iniciativa e incapaz de ejercer derechos ciudadanos.

La idealización de la ruralidad encontró sus más grandes representaciones con la presencia del prolífico director Emilio “el Indio” Fernández, un hombre de nacionalismo desbordado que hacía cine con intenciones pedagógicas. Creía firmemente en la pureza del campo amenazada por el progreso²⁵, a la vez que sus historias promovían una intervención educativa como solución a los problemas de las clases desfavorecidas.

En el contexto histórico es prudente recordar que estas representaciones surgen en un momento en donde el campo ha pasado por grandes procesos que van de la difícil reconstrucción del proceso revolucionario a la guerra cristera, durante la segunda mitad de los años veinte y; el reparto agrario, en la segunda mitad de los años treinta. Su realidad es la de un medio expulsor, la carente oferta laboral hace que buena parte de su

²³ García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano, primer siglo, 1897-1997*, Ed. Conaculta/Universidad de Guadalajara, 1998, p. 83.

²⁴ Vázquez Mantecón, Álvaro, *Espacio y moral en el cine mexicano de los años cuarenta*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1997

²⁵ Franco, Jean, “La Revolución domesticada: Flor Silvestre y Enamorada de Emilio el Indio Fernández”, en Fabio Sánchez, Fernando y Gerardo García Muñoz (coords.), *La luz y la guerra, el cine de la Revolución Mexicana*, Ed. Conaculta, pp. 365-390.

mano de obra se dirija a las ciudades. Es en estas comunidades migrantes donde se nutre la idea de la patria chica, el terruño como añoranza, y precisamente son estos exiliados que siempre regresan en quien el campo y las comunidades encontraron persistencia de costumbres locales y fiestas patronales.

3.2 Las advertencias de lo rural

Las películas seleccionadas para analizar la tipología de pobreza rural e indígena son: *Río Escondido*, de Emilio Fernández y, *El Rebozo de Soledad*, de Roberto Gavaldón. La primera fue estrenada el año de 1947 y la segunda en 1952; los adaptadores fueron Mauricio Magdaleno y José Revueltas, respectivamente. Ambos, escritores que acompañaron su trabajo cinematográfico al lado de los directores con quienes realizaron estas producciones.

En lo concerniente a las aclaraciones preliminares de los filmes elegidos resalta el caso de la película *Río Escondido*, que es introducida con la siguiente leyenda:

Esta historia no se refiere precisamente al México de hoy, ni ha sido nuestra intención situarla dentro de él. Aspira a simbolizar el drama de un pueblo que, como todos los grandes pueblos del mundo, ha surgido de un destino de sangre y está en marcha hacia superiores y gloriosas realizaciones²⁶.

Es evidente que el mensaje tiene como fin postular un futuro más promisorio después de las gestas heroicas que han terminado en su etapa armada, pero que continúan como proceso político y administrativo para consolidar esas gloriosas realizaciones a las que se refiere. Con todo y que manifiesta que se mostrarán situaciones dramáticas persistentes, hay un viso de esperanza que reposa en consonancia con la imagen del gobierno de Miguel Alemán, quien se vuelve un personaje central de la película.

El inicio de la película *Río Escondido* es constante en su cometido de exaltación nacionalista. En un principio es la Patria quien tiene la palabra por medio de una voz *en off* que adoctrina sobre la historia mexicana. La Patria habla, por medio de la arquitectura del Palacio Nacional, directamente con la maestra que está citada para entrevistarse con el presidente. Sus interlocutores son la campana de Dolores, el Patio Mayor del Palacio, así como el mural de Diego Rivera. Es por medio de este último que se hace un breve recorrido histórico de los grandes procesos que marcaron el destino del país, desde el

²⁶ Fernández, Emilio, *Río Escondido*, 1947.

choque cultural de la conquista hasta el proceso revolucionario de 1910. Hay un amplio reconocimiento de los héroes patrios excluyendo, no de manera casual, las figuras de Emiliano Zapata y Francisco Villa. La Patria concluye su intervención dejando ver que al llevar la educación a la población mexicana los profesores se convierten en nuevos héroes nacionales.

Cuando la maestra se encuentra con la figura presidencial, en la célebre escena donde exhibe un perfil muy parecido al de Miguel Alemán, interpretado por Manuel Dondé, se hace un encargo que vale la pena mencionar debido a que es un elemento crucial que delinea el corpus fílmico de principio a fin. El presidente exclama el siguiente discurso con un tono sincopado, ceremonioso y oficialista:

He convocado a todos los mexicanos, sin diferencias de partidos ni banderías para que me presten su ayuda. Nuestros campos, que deberían producir lo que el país consume, están improductivos. El terror implantado en muchas partes de la república por políticos inmorales es una de las causas del abatimiento de nuestra economía. Por otra parte, mientras los grandes núcleos humanos no salgan de las tinieblas del analfabetismo, no podremos levantarnos de este letargo de siglos. Tenemos que llevar a nuestras costas y a nuestros pueblos de la meseta la salubridad. México carece de agua, carreteras, caminos vecinales, alfabeto y moralidad oficial. Esos son los primeros apremios de la empresa que me he propuesto acometer, contando, como sé que cuento, con el concurso fervoroso de los buenos mexicanos... la invito a que hagamos juntos un esfuerzo para salvar a nuestro pueblo, se espera tanto de nosotros y tenemos tanto que hacer que solamente haciéndonos la decisión de ir hasta el sacrificio podremos cumplir con México y con nuestro corazón...²⁷

De esta manera, el cometido es doble. La maestra tiene la obligación de cumplir con una encomienda de la Patria, cumpliendo con la voluntad expresada en voz del gobierno en turno, el del régimen alemanista.

Río Escondido fue una película muy bien cuidada por los censores, recordemos que se trató de una producción que triplica en costo al promedio de las producciones de aquel momento. La atención que se le brindó a la película recaía en el especial interés de que se emitiera un contenido acorde a determinadas premisas en su desarrollo. La revista *Cinema Reporter* daba cuenta antes de su estreno: "Atendiendo a la solicitud de un grupo de la Asociación Católica Mexicana, algunas escenas de la película *Río Escondido* serán

²⁷ Fernández, Emilio, *Río Escondido*, 1947.

suprimidas, ya que según decían éstos, como no se explican por sí solas, podrían prestarse a malas interpretaciones por parte de cierto público”²⁸.

En el caso de la película *El Rebozo de Soledad* está ausente alguna declaratoria inicial por parte de los realizadores acerca del contenido y el uso al que se pretende encaminar al espectador. Sin embargo, su inicio se concentra en las cavilaciones de un médico que, al igual que la maestra Rosaura, tiene una cita con su futuro. La misión del médico será distinguir entre ofrecer sus servicios en un espacio frívolo donde su labor sería ofrecer placebos y concentrarse en las necesidades estéticas emergentes de la ciudad; o bien, dirigir su esfuerzo hacia las regiones del país donde hace más falta acercar los avances médicos. Ante los tonos a ratos cuestionadores que poseen sus argumentos se incluye una advertencia final, en donde se deslinda de haber señalado problemas sociales como el abuso de los cacicazgos y la marginación que padecen las comunidades indígenas. Así, la película culmina con un: “cualquier parecido entre los personajes de esta obra y personajes de la vida real es mera coincidencia”.

Ambas películas pueden verse también como un llamado ético hacia los nuevos profesionistas del país, para que acepten en su labor la obligación de corresponder con su esfuerzo a la consolidación del país.

3.3 Las tramas

3.3.1 *Río Escondido*

Este niño es México y tengo que salvarlo²⁹.

La maestra rural Rosaura es citada en el Palacio Nacional en donde recibe una misión de parte del presidente de la República. Su tarea es llevar el alfabeto y la moralidad oficial a la comunidad de Río Escondido. La maestra acepta la oportunidad de servir a su patria y se adentra en la desolada comunidad del norte donde deberá luchar contra los males del país como el cacicazgo, la ignorancia y la precariedad.

Al llegar a Río Escondido, la maestra se encuentra con que la comunidad vive a merced de los caprichos del cacique, quien además funge como presidente municipal. Sus labores educativas están impedidas y no cuenta siquiera con un espacio físico para

²⁸ Revista Cinema Reporter, Noviembre 29, 1947. El estreno de la película se realizó un par de meses después, el día 12 febrero de 1948.

²⁹ Fernández, Emilio, *Río Escondido*, 1948.

realizar su trabajo, dado que la escuela la habían convertido en caballeriza. Tras el azote de una epidemia de viruela, la maestra y el médico de una comunidad vecina hacen frente al riesgo sanitario y, de paso, logran reinstaurar la educación en la comunidad tras curar de la enfermedad a Don Regino, el cacique. En el proceso encuentran en el párroco a un aliado dispuesto a ayudarlos en su cometido.

Ante un pueblo rehén de autoridades corruptas, su trabajo se enfoca en buscar una instrucción con principios de justicia social, entre sus pupilos. Bajo la imagen del presidente Juárez, reivindicada en su condición indígena, la maestra se encarga de enfatizar que se está ante el cumplimiento del deber de instruirse, siendo ella el medio para facilitar que el día de mañana sean hombres útiles, que luchen por México.

La escasez de agua en la comunidad, provocada por la sequía, se hace aguda con el control de los recursos naturales que posee Don Regino. Cuando el agua se agota las circunstancias llegan a extremos trágicos, como la muerte de un niño que pretendía robar el líquido de los pozos del cacique. Aunada toda esta tragedia, el enfurecimiento de Don Regino por no poder conquistar a la nueva maestra, de quien se ha enamorado, lo llevan a asumir una postura de gobernador déspota.

Al perder completamente los estribos Regino intenta destruir la escuela. En un enfrentamiento entre el cacique y la maestra, ésta no duda en matar al representante de la autoridad corrupta. Inmediatamente después, Rosaura cae víctima de una enfermedad que padecía desde antes de llegar a Río Escondido. En su proceso de agonía la maestra escribe una misiva al presidente de la República en la que da cuentas de la misión que fue a cumplir. En su lecho de muerte, recibe la respuesta por parte del gobierno, en donde se le agradece el esfuerzo puesto en el cumplimiento de su misión. La carta, leída al final, es una invitación a la ciudadanía a creer en la honestidad del gobierno, asomando en su discurso la promesa de construir tiempos mejores.

Puede afirmarse que en la película *Río Escondido* existe una coincidencia con el rumbo del gobierno y sus intereses en la construcción de una identidad nacional.

3.3.2 *El Rebozo de Soledad*

En este pueblo ya no queda sino desgracia³⁰.

Un médico radicado en una localidad de la provincia mexicana regresa a la capital, acudiendo a un ofrecimiento para incorporarse a un hospital dotado de las mejores condiciones para ejercer su profesión. Durante la espera para ser atendido en su reunión, realiza la lectura de un pequeño libro que le han enviado, el cual narra las historias acontecidas durante el tiempo que duró su estancia en la comunidad indígena de Santa Cruz. Así comienza la historia.

A su llegada a Santa Cruz la concepción que tiene el médico sobre la medicina moderna se confronta con una realidad distinta, la rural, en donde persisten prácticas que dificultan su labor como la superstición de la gente o trabas de las autoridades.

Poco a poco va descubriendo su auténtica vocación de médico, al dimensionar el impacto que tiene dicha profesión en el auxilio al prójimo. Su instinto humanitario lo hace quedarse a ayudar a la comunidad, pese a anteriores ofertas laborales en la capital. Durante su permanencia se vuelve un actor fundamental en la comunidad, confrontándose al cacique de la región, principal culpable de la pobreza generalizada.

Al salvar a un hombre de la muerte, el médico conoce a Soledad, mujer de la cual terminará enamorado, aunque el destino le alejará de ella. Producto de una violación Soledad queda embarazada y es condenada a permanecer unida a Roque Suazo, quien después de violarla le dota de un rebozo como símbolo de posesión de la mujer. Cuando el médico le ofrece matrimonio a Soledad ella se ve orillada a permanecer al lado de su raptor.

Roque Suazo es un personaje que, tras la muerte de su madre, había abandonado sus tierras pero que regresó a pelear por ellas, arrebatándolas de las manos del cacique, para ponerlas a trabajar bajo una distribución más justa. Su enemistad con el cacique genera un enfrentamiento donde lo hiere de bala y tiene que salir huyendo de la comunidad con Soledad a su lado. El cacique se recupera milagrosamente y, de igual manera que en *Río Escondido*, instaura un gobierno local con tintes autoritarios.

Durante un tiempo no se sabe nada de ellos, hasta que Roque regresa buscando al médico para auxiliar durante el parto a Soledad. En el trayecto Roque es visto y

³⁰ Gavaldón, Roberto, *El Rebozo de Soledad*, 1952.

emboscado por los hombres del cacique, quienes lo asesinan. El médico llega ya tarde para rescatar a Soledad, quien muere en labor de parto, pero consigue salvar la vida del niño.

Debido al trauma que ocasionó en el médico la muerte de Soledad, decide regresar a la ciudad con la sensación de haber fracasado. Ya en la capital, la lectura de sus aventuras acontecidas en Santa Cruz reafirma su compromiso de ayuda ante quienes más lo necesitan, ya en la reunión confronta a sus colegas ciudadanos por su frivolidad y falta de respeto a su profesión. Hastiado de la hipocresía decide regresar a Santa Cruz a continuar con su labor altruista.

La respuesta última del médico ante sus colegas, es también una denuncia hacia la falta de compromiso de algunos profesionistas que en su afán de satisfacer necesidades personales han olvidado el juramento de velar por el bien de las personas y de su sociedad. Es también entonces, como con los maestros, un llamamiento a los médicos para convertirse en nuevos héroes nacionales.

3.4 Los personajes rurales

Las representaciones del sector rural evocan sociedades pequeñas, dedicadas primordialmente a las actividades primarias, caracterizadas por una mayor cohesión social entre sus pobladores a quienes se les atribuye una ilusoria pureza o inocencia, lejos de la malicia y perversión de los habitantes de la ciudad. De igual manera, el campo no se caracteriza en sus representaciones por una amplia diversidad de sus habitantes, persiste un costumbrismo heredado de generaciones anteriores que encamina y homogeneiza las conductas. Sin embargo, no por eso las sociedades rurales compuestas por el celuloide dejan de poseer también una numerosa cantidad de personajes, algunos muy representativos e identificables.

Entre los personajes principales de las películas desarrolladas en el medio rural destacan, primeramente, los charros y las chinas poblanas como referente de un campo que, en su atemporalidad, suprime todo choque de intereses entre clases. El charro es un personaje más criollo que mestizo³¹ que intentó convertirse en un emblema del nacionalismo, su origen no es necesariamente fomentado desde el cine, pero sí encontró en éste un

³¹ Vázquez Mantecón, *Op. Cit.*

escaparate de difusión bastante poderoso. Ricardo Pérez Montfort describe la figura del charro de la siguiente manera:

lleno de machismo y fanfarronería, más conforme a la imagen del terrateniente o del caporal que del trabajador de la tierra. De ahí también que el charro estuviera muy marcado por una ideología profundamente conservadora³².

Las dos películas analizadas en la presente tipología pertenecen a una vertiente en la cual el campo es un escenario no necesariamente idealizado ni centrado en ser el lugar donde se desenvuelven los enredos amorosos protagonizados por los charros. En las producciones elegidas persiste la pobreza y la explotación sobre la población indígena. La constancia del indígena como el personaje más carente en estos melodramas sociales, incluso lleva a pensar en una condición de explotación como si fuera una condena heredada, y sólo quizás con la llegada de los tiempos de modernidad pueden encontrar una posible salida a sus condiciones de rezago.

No es casual que en muchas de las películas que plasman la temática de la pobreza rural los personajes principales no son quienes la padecen, sino quienes intervienen en su solución. A pesar de que la pobreza recae sobre las poblaciones indígenas, no es el indio el personaje principal. Al indio se le negó ser el héroe de su historia. En ambos rodajes su desenvolvimiento principal fue el de una escenografía expectante de los acontecimientos. Se encuentran despojados de voz, de acción independiente e, incluso, de expresión; sus movimientos automatizados los convierten en un grupo de peregrinos con comportamiento más semejante a un rebaño que a una población humana. Su deber es padecer; ya sea enfermedades, sequías o hambre.

Ante un México que posee una composición étnica diversa, existió un proceso que intentó aglomerar la heterogeneidad cultural dentro de la abstracción que implica el concepto de *lo indio*. Justo como ocurrió con lo mexicano, lo indio busca unificar criterios de pertenencia a un grupo o estatus. Pensando en la abstracción más amplia que es lo nacional, no se permite en este momento histórico el reconocimiento multicultural por contravenir a la prioridad de la unificación. El resultado fue un pastiche étnico que conglomeró lo que debía ser identificado como indio. Así, sin que importara si se trata de etnias del norte, centro o sur del país, las vidas, costumbres y circunstancias cinematográficas eran similares para todos.

³² Pérez Montfort, *Op. Cit.* p. 300.

Hay una disección del indio en la fotografía de las películas que asoma una perspectiva mestiza, planteando una separación entre los personajes sobre los que se desea prestar atención (regularmente los no nativos) y los indios camuflados con el paisaje como simple recordatorio de que hay personas con usos y lenguas que desconocemos. De esta manera, ante la falta de una instrucción del indio que le permita una inclusión dentro de los estatutos modernistas, es el deber del mestizo intervenir su espacio con un ojo paternalista y protector, como si estuvieran ante humanos incapaces para bastarse por sí mismos. Resulta interesante plantear el resultado de esta disección del indio, sobre todo en lo referente a su incapacidad para ejercer derechos ciudadanos con que se le dibuja.

Se proponen, entonces, tres personajes fundamentales para comprender la estructuración de las películas seleccionadas y de muchas otras que tratan la cuestión rural y étnica en particular: El Maestro, El Médico y El Párroco. La primera característica que resalta de los tres, como se ha mencionado anteriormente, es su falta de adscripción original al entorno. Su constante participación en las películas revela una fórmula con la que se plantea una alternativa para combatir el rezago de este entorno. La significación de esta triada puede traducirse en la promoción simbólica de la educación, la ciencia y la fe como los elementos necesarios para que paulatinamente el campo y las comunidades indígenas puedan tener cabida dentro del plan revolucionario y modernista.

En la película *Río Escondido*, la maestra Rosaura con su perpetuo semblante lacrimoso, funge como defensora de los desfavorecidos y portavoz de los intereses nacionales. En realidad se trata de una imagen que mediante el símbolo de la maestra encarna a la patria misma³³, guiada por el estandarte de Benito Juárez y la convicción de hacer cumplir el encargo gubernamental. La batalla que libra implica el sacrificio de confrontarse con los demonios del México posrevolucionario. La principal función del personaje de la maestra es ser la guía cívica de los pupilos, a través de ella se pretende subsanar el flagelo del analfabetismo y la ignorancia que, como se menciona en el monólogo del presidente, hace que persista el letargo de siglos.

El sistema educativo en México había pasado por procesos importantes como el intento de educación socialista durante el gobierno cardenista y las campañas de alfabetización de Manuel Ávila Camacho. El encargo de la maestra Rosaura no se contrapone a estos

³³ García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 4., Ed. Conaculta/Imcine, México, 1993, p. 146.

métodos de alfabetización, sin embargo está más emparentado con las misiones culturales propuestas por José Vasconcelos, con un fuerte empuje nacionalista.

El personaje del médico es el encargado de llevar la higiene y la salubridad a las comunidades. Fruto de los avances científicos de la modernidad, está destinado a combatir la persistencia de costumbres e ideas de superstición. La imagen del galeno, obligado a respetar el juramento hipocrático, implica un compromiso especial hacia sus congéneres en el cuidado de la vida de manera justa y para todos. En este sentido el médico de *Río Escondido* también ha llegado por mandato presidencial, como representante de una política de salud promovida por el gobierno. En el caso particular de este médico se trata de un alarde de la política social puesta en marcha con la reciente creación del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS)³⁴.

En el caso del médico de *El Rebozo de Soledad*, se trata de una representación que apela a la conciencia humana como promotora de un deber social. Si bien no hay una indicación directa por parte de autoridad alguna para que vaya a cumplir su labor al lado de las comunidades más necesitadas, sí existe una motivación profesional por ejercer el cargo de manera adecuada y con un alto sentido de responsabilidad civil.

La iglesia, por su parte, obtiene un papel de gran importancia en las dos películas analizadas. Es representada como una institución capaz de congrega a las personas en torno a ella, así como de influir en las acciones que se llevan a cabo en la comunidad. Sin embargo, esta acumulación de atribuciones es respetada porque es encauzada mediante una alianza con las políticas gubernamentales. La iglesia se muestra como un personaje activo en el desarrollo rural. No se debe olvidar que la iglesia a la que se hace referencia es aquella que también resintió la reconfiguración nacional del proceso revolucionario y, aún más, la que se vio involucrada en una cruenta confrontación con el Estado durante la Guerra Cristera. Durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho se da una reconciliación, limando toda aspereza, y para estos momentos la iglesia se representa marchando acorde con el gobierno. En la Película de *Río Escondido*, por ejemplo, es el mismo cura quien promueve entre sus feligreses que no bastan los rezos y las procesiones para terminar con la sequía, sino que es necesario reclamar lo que por derecho les pertenece.

³⁴ Dion, Michelle, "The Political Origins of Social Security in Mexico during the Cárdenas and Ávila Camacho Administration", *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, Vol. 21. No. 1, 2005, pp. 59-95.

Al ser, estos melodramas sociales, obras que buscan emitir un mensaje moral hacia el espectador, las tramas se apoyan en el mismo esquema de personajes que necesitan ser distinguidos como buenos o malos. En el caso de las películas del medio rural que se analizan, como en la inmensa mayoría de éstas, quien encarnaría el papel de “malo” es el cacique, figura que no sólo es el motivo de tensión para el desarrollo de las historias sino que es visto como la ejemplificación de lo que está mal en México, de lo que mantiene al campo en el rezago y la ignorancia.

En *Río Escondido*, Regino Sandoval, el cacique, representa esta imagen de los malos mexicanos (descripción que se le da con estas palabras en más de un par de ocasiones). El mensaje nacionalista de la película lo vuelve el emblema de quienes han querido lastimar al país, contra los que luchó Benito Juárez. La intención del texto fílmico, en un primer momento, es invitar a esos malos mexicanos a reconocer sus errores y promover su incorporación en el proceso progresista del gobierno; de lo contrario no habría más solución que su erradicación. Con un tono particularmente amenazante, la maestra Rosaura se hace vocera de un discurso que denota claramente una intención de propaganda política:

Se equivocaron esta vez (...) su hora ha terminado. Ha terminado porque tenemos al frente del gobierno de México un presidente que está resuelto a que su pueblo se regenere, un presidente que aspira a acabar con el terror implantado por gentes como ésta [el cacique] y quiere que los mexicanos ayuden a construir una patria grande y limpia, que sea orgullo de todos y sacramento gozoso de todos³⁵.

La moraleja promete un castigo para el mal comportamiento de estos malos mexicanos. La etapa de violación sistemática de la ley, abuso de poder y asesinatos termina con la llegada de los catequistas del nuevo gobierno nacional. Para *El Rebozo de Soledad*, la figura del cacique igualmente actúa de manera arbitraria, vende productos que enferman a la población, despoja a los campesinos de sus tierras y detenta el control del agua de riego. Se puede afirmar que la característica principal en la representación de estos caciques consiste en ser los poseedores de los recursos naturales y medios de producción (agua, tierra, cosechas, ganado, etc.), haciéndose de estos mediante el despojo y la opresión de las comunidades indígenas.

La referencia a las autoridades gubernamentales tendrían que separarse en dos ámbitos: uno local y el otro nacional. La autoridad local estaría atada a los caprichos del cacique o

³⁵ Fernández, Emilio, *Río Escondido*, 1947.

en su caso, como en *Río Escondido* conjugarse en la misma persona el desempeño del cargo de presidente municipal y cacique. Mientras tanto, en *El Rebozo de Soledad*, el presidente municipal es un simple espectador de los problemas de la población. No menciona palabra alguna, simplemente se concentra en comer infatigablemente desde su escritorio, su perfil obeso y aspecto descuidado hacen un cuadro grotesco del desempeño de las autoridades locales que despachan bajo un cuadro con el emblema nacional, al cual no sirven. Mientras tanto, los nuevos servidores públicos (los médicos y los maestros) vienen a dar un mensaje de esperanza y combate a los vicios de antaño que tendrán que irse extinguiendo.

3.5 Los escenarios rurales

La ruralidad la situamos como la contraparte de la urbanidad, es decir el pueblo que se distingue de la ciudad por un menor número de habitantes y cuya actividad comercial se basa en las actividades primarias. Actualmente, los criterios para designar a las poblaciones como rurales, según el INEGI, son: demográficamente, que cuenten con una población menor a 250,000 habitantes; la existencia de un decreto político-administrativo que la denomine como rural; económicamente, que no cuente con actividad industrial significativa; además de tomar en cuenta indicadores como infraestructura, equipamiento de servicios y situación geográfica³⁶.

Necesitaríamos reconocer que, dadas las diversas condiciones geográficas de México, existirían muchos escenarios rurales que abarcan desde los desiertos del noroeste hasta las zonas selváticas y tropicales del sureste. Sin embargo, las comunidades rurales del celuloide constantemente parecieran tratar de homogeneizarse en algunas localidades de provincia ubicadas en el centro del país. Aunque no por eso dejaron de aparecer ocasionalmente las tierras tropicales, dibujadas como sitios exóticos, llenos de recursos naturales, en las cuales resultan propicias las historias de aventura. El trópico aparece como un mundo un tanto ajeno a la realidad, en donde sus personajes están marcados por una lascivia animal, son “lugares de la sensualidad y pasiones desbordadas”³⁷.

³⁶ INEGI, *Población rural y rural ampliada en México, 2000*, Ed. Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, México, 2005, p. 10-11.

³⁷ Vazquez Mantecón, Álvaro, *Op. Cit.* p. 91.

Mayoritariamente, el campo es un escenario atemporal y descontextualizado. Hay la añoranza por el pasado, mediante un espacio mítico más que real³⁸. Al ser éste un terreno mítico, originario de la auténtica mexicanidad, se buscó cuidar su composición alejándola completamente de los fetiches modernistas. Así, es común la falta de aparatos como teléfonos, fonógrafos o automóviles.

Existe una notoria ausencia en la configuración territorial y social de estas ruralidades: el reparto agrario. Como se ha mencionado, durante los inicios del auge del cine nacional las producciones habían omitido el tema como una manera de mostrar el desacuerdo con las políticas cardenistas, la posterior omisión durante el sexenio alemanista (en el cual salen a la luz ambas películas), podría deberse quizás a una continuación en la fórmula. Con todo, sigue pareciendo sospechoso que en ambas producciones el reparto agrario nunca existió. En los trabajadores de la tierra persiste una condición de peones que labran los terrenos de grandes terratenientes y, tal vez, algunos cuantos que son pequeños propietarios, herederos de un pedazo de tierra.

La temporalidad en la que se ubican la mayoría de las producciones rurales es ambigua, los argumentos son regularmente ahistóricos. Hay una exaltación de la tierra como una imagen femenina y materna, cuya obligación de cuidado y preservación se inculca entre sus moradores. A pesar de la falta de servicios y deficientes condiciones de higiene, los pueblos mexicanos se llenan de una luminosidad bondadosa.

En *El Rebozo de Soledad*, la trama se desarrolla en el pueblo de Santa Cruz, una localidad a la cual se hace referencia por el sacerdote como:

Un pueblo empobrecido, víctima de periódicas sequías y de un sinfín de calamidades. Uno se pregunta por qué sus gentes no la abandonan de una vez, pero lo cierto es que se aferran a la tierra animados por una especie de terca esperanza y oscura fatalidad. Aman esa tierra avara, miserable; aman a sus muertos y por eso se quedan aquí³⁹.

Por su parte, *Río Escondido* es el nombre de la localidad que da nombre a la película. Se trata de una población ubicada en el norte del país, incomunicada por su ubicación en medio del desierto. Los paisajes son áridos, semidesértico, de tierras magras, pintados con algunas cactáceas y la sensación de inmensidad que provoca la gramática visual de Gabriel Figueroa. “No eche raíces en Río Escondido para que mañana no tenga que

³⁸ *Ídem*, p. 76.

³⁹ Gavaldón, Roberto, *El Rebozo de Soledad*, 1952.

llorar”, advierte un poblador a la maestra Rosaura a su llegada. Las marcas de bala en la fachada de la escuela advierten sobre una comunidad que resintió el combate revolucionario sin que haya solventado de sus carencias.

El papel de los recursos naturales es crucial en las películas desarrolladas en el campo, el poder del cacique recae predominantemente en el control de éstos. Mientras que en El Rebozo de Soledad David detenta las tierras, en Río Escondido nunca llueve y la poca agua existente se encuentra en manos de Regino.

Las viviendas mostradas son construcciones precarias de ladrillo sobrepuesto, sin pegar, chozas, en ocasiones de palma, muy ventiladas por la escasez de materiales de construcción, piso de tierra, paredes de madera, con apenas algunos muros inacabados de adobe. Hay un solo espacio continuo, sin divisiones, donde convive la cocina, los trastes, las pertenencias personales, alguna mesa y algún catre, se caracterizan por la falta de servicios básicos como el agua y la electricidad. Por último, los espacios recurrentes en donde se desenvuelven los dramas son la escuela, la iglesia, los consultorios, el palacio municipal y algunos paisajes yermos.

4. Conclusiones

En el plano de las representaciones fílmicas de la pobreza existe una diferenciación en el tratamiento que se hace dependiendo del entorno en el cual se desenvuelvan las tramas. Las dos grandes realidades del país mostradas en el cine, que son el campo y la ciudad, surgen de una realidad que contrapone dichos sectores como ideologías contrarias.

Campo y ciudad, son mostradas de una manera confrontada pero ambivalente. Las tramas y los argumentos de las películas comparten sintonía con el ideal gubernamental de apostar por el desarrollo urbano e industrial. Sin embargo, si bien la modernidad nunca deja de ser la solución, también se representa con un sentimiento de culpabilidad por parte de quienes se ven en la necesidad de desprenderse de una porción de los valores arraigados, supuestamente desde un pasado inmemorial, como si la tradición no fuese también mutable o inventada. La tradición se maneja como un conjunto de estereotipos que vislumbran en el campo un México puro, que aún no ha sido corrompido por el vicio de la modernidad, pero el cual es necesario modificar.

Las causas y soluciones de la pobreza que se detectan a través de las películas son diferentes para cada sector. En los filmes que componen el análisis de la pobreza urbana se otorga un peso fundamental a la familia. Una de las características que determinan la

pobreza urbana es que los protagonistas no están insertos dentro de una estructura de familia nuclear, así la moraleja en *Nosotros los Pobres* consiste en que una familia unida es la base para alimentar las esperanzas de un futuro mejor; por su parte, en *Los Olvidados*, el abandono y la orfandad de los personajes los condena a un panorama desolador del cual no hay más salida que la erradicación de la humanidad.

Resulta interesante destacar que en las producciones que desarrollan la pobreza urbana no existe una señalización del entorno como promotor de la pobreza, como sí sucede con la contraparte rural. Ambas películas asumen que se trata de un fenómeno inevitable en cualquier ciudad del mundo, aunque también es necesario remarcar que la obra de Buñuel sí retrata esos claroscuros que surgieron al amparo de crecimiento citadino desordenado y sin posibilidades de inclusión para todos mientras que Ismael Rodríguez elige conformar sus barrios y vecindades desde los estudios cinematográficos.

La pobreza rural, por su parte, se representó principalmente en las poblaciones indígenas, dado a que el predominante género del melodrama ranchero ocupaba un escenario de la hacienda idílica donde las diferencias de clase no eran marcadas ni mucho menos conflictivas. En cambio, en las poblaciones indígenas la pobreza es planteada como un fenómeno generalizado y prácticamente natural. El indio producto del celuloide es un ser opaco, al que se le ha despojado del habla y no se le ha permitido ser el héroe de su propia historia.

La solución a los problemas detectados en las poblaciones indígenas consiste en llevar hasta allá el aviso de los nuevos tiempos, desterrar prácticas añejas de gobiernos autoritarios e incorporar al indio dentro del proyecto modernizador que los gobiernos posrevolucionarios les proponen. Los tres personajes principales que se proponen en los argumentos, antes que el indio, son el maestro, médico y cura. Esta triada se encargará de fungir como voceros de una nueva realidad así como de liberar de su postración a las poblaciones que no tienen otra manera de sobreponerse que no sea el ojo paternalista del mestizo.

CAPÍTULO 4

LAS REPRESENTACIONES DE LA POBREZA, EL CASO DEL VAGABUNDO Y LAS MUJERES.

1. Introducción

El presente capítulo tiene como objetivo abordar dos tipologías relacionadas con experiencias particulares de la pobreza: las situaciones por las que atraviesan tanto las mujeres como los vagabundos. Las dos tipologías no podrían ser emparentadas bajo un mismo análisis a no ser que se sitúen como dos actores que viven marcados por situaciones de vulnerabilidad, es decir, personas que por cuya condición dentro de una estructura social un grado de mayor indefensión en el respeto de sus derechos.

La intención al elegir estos dos personajes y sus representaciones concretas en las películas ha sido, también, abrir el abanico de posibilidades para poder incluir gradaciones de pobreza como la exclusión y pobreza extrema, que tienen la imagen del vagabundo como personaje principal, y la pobreza relativa, que poseen las mujeres de las películas analizadas, asimismo se propone el abordaje desde una perspectiva de género en la cual se preste atención a los roles desempeñados por la mujer pobre dentro de la sociedad..

2. POBREZA Y EXCLUSIÓN

2.1 La exclusión

La formulación del concepto de exclusión, en el ámbito académico, es amplia y confusa. Como menciona Fernando Cortés, el concepto de exclusión es “vago porque su referente no está precisado, además de que su sentido no está bien especificado en la medida que es un concepto que no está inserto en una malla de relaciones teóricas”¹.

En el presente trabajo comprenderemos el concepto de exclusión como una condición que imposibilita la integración dentro de un sistema social. Si comprendemos la inclusión social como “la posibilidad real de acceder a los derechos sociales”², luego entonces la exclusión será la negativa de acceder a dichos derechos.

Las condiciones de la exclusión, sin embargo, siguen siendo difíciles de precisar como algo homogéneo. Por ejemplificar, podemos decir que son distintas las dificultades que enfrentan, desde la exclusión, las personas con algún tipo de discapacidad en comparación con personajes marginales como los drogadictos, los presos o los vagabundos. Sin embargo, comparten el impedimento de inserción en una estructura, con un rol y estatus designados, para desenvolverse dentro de un supuesto sistema funcional. Es decir, el exiliado habita en una suerte de limbo de derechos sociales, ciudadanos e incluso humanos.

El presente apartado centra su atención en la representación que el cine mexicano hizo de la figura del vagabundo, identificado como el personaje excluido por antonomasia. Podemos afirmar que los términos de exclusión y pobreza se vinculan en el momento en que las personas con mayores carencias son más propensas a vivir al margen del sistema social.

El sociólogo Robert Castel propone el término desafiación³ como el desenlace del proceso de exclusión, el cual deriva en una invalidación social cuya posibilidad de sublimación es ínfima. Es decir, nos referimos a aquellos cuya condición les impide el acceso al juego social dadas su ausencia de capital, no sólo económico, también de capital social, cultural y simbólico. Utilizando una metáfora, serían los que no tienen

¹ Cortés, Fernando, “Consideraciones sobre la marginación, la marginalidad, marginalidad económica y exclusión social” en *Papeles de Población*, enero-marzo, número 47, UAEM, pp. 71-84. (

² Minujin, Alberto, “Vulnerabilidad y exclusión social en América Latina”, en Eduardo Bustelo y Alberto Minujin, *Todos entran: propuesta para sociedades incluyentes*, Unicef, Colombia, 1998, p. 171.

³ En palabras de Castel, la desafiación pertenece al mismo campo semántico que la disociación, la descalificación o la invalidación social. Castel, Robert, *Las metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del salariado*, Paidós, España, 2006, p. 17.

capacidad de apuesta para desenvolverse en el juego de lo social. En este sentido, el vagabundo es un desafiado.

La desafiación, tal como yo la entiendo, es en primer sentido una ruptura en las redes de integración primaria. Un primer corte con las regulaciones dadas a partir de la inserción en la familia, el linaje, el sistema de interdependencias fundadas en la pertenencia comunitaria. Hay riesgos de desafiación cuando el conjunto de las relaciones de proximidad que mantiene un individuo sobre la base de su inscripción territorial, que es también su inscripción familiar y social, tiene una falla que le impide reproducir su existencia y asegurar su protección⁴.

Con todo, en el imaginario cultural, persiste una manera casi romántica de representar la figura del vagabundo, como un personaje que, en su condición de excluido, logra abstraerse de su entorno para ser un observador dotado de una perspectiva objetiva y humana. El vagabundo se representa como un ser peculiar cuya mirada le permite, desde la distancia, realizar un balance ético de las condiciones del entorno donde se desenvuelve; y devela las verdades e impurezas acerca de la configuración social.

La figura del vagabundo si bien es corrosiva con su entorno no dirige su crítica de manera explícita hacia ninguna institución gubernamental. Sus meditaciones son más bien filosóficas y en su condición de eremita guarda algún orgullo por no tener que formar parte de un sistema social que ve alejado de sus intereses.

La construcción imaginaria del vago se asemeja mucho a la imagen que se hizo del bohemio, durante el porfiriato. Se genera atracción hacia un personaje poseedor de rasgos que no son aceptados socialmente, salvo para unos cuantos grupos de artistas, pertenecientes principalmente a la clase media. Los bohemios ofrecían una imagen despreciable para la gente respetable, tal como los describe Carlos Díaz Dufoo en la Revista Azul, en el año de 1896:

dipsómanos impenitentes que llevan en sus entrañas una fragua encendida; morfimaniacos de alaciadas facciones y ojos apagados; harapientos que exhiben con orgullo sus girones multicolores; desgrañados que odian la higiene y hacen gala de su desaseo; grandes fumadores de pipa que sudan nicotina por todos los poros de su cuerpo; cafeistas noctámbulos que remedan espectros; eternizados soñadores de andar vacilante y entorpecido; tomadores de opio, hipnotizados, neuróticos, satanistas⁵

⁴ Castel, *Op. Cit.*

⁵ Citado en Miquel, Ángel, *Disolvencias, literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, Ed. FCE, México, 2005, p. 33-34.

Para los años cuarenta, la nueva intelectualidad había abandonado las cantinas para reunirse en los cafés. El personaje del bohemio comenzaría a ser representado predominantemente en ámbito rural, tal como sucede con Pito Pérez, descrito como “un artista incomprendido, y pobre en consecuencia, que encontraba su alegría en la creación, la bebida, la amistad y el amor”⁶. Por lo tanto, podemos afirmar que desde la cultura se ha atribuido a la figura del vagabundo una especie de integridad individual capaz de elegir su separación de la sociedad más que como un resultado de inequidades estructurales.

2.2 Las advertencias de la exclusión

En comparación con las obras cinematográficas que conformaron las tipologías anteriores, tanto en *La vida inútil de Pito Pérez*, estrenada en el año de 1944, como en *El Vagabundo*, de 1953, no existen advertencias que pretendan orientar la recepción del contenido, por parte de los realizadores.

La historia de Pito Pérez es contada tanto en papel como en celulosa, teniendo cada una particularidades en su tratamiento a las que conviene hacer referencia. Ambas representaciones comienzan contando la historia de un hombre que regresa a su pueblo de cual se alejó con la promesa de regresar triunfador, pero volvió vacío; en este sentido, la obra comienza con un epígrafe que se respetó en la película:

No tengo fijo lugar
donde morir y nacer,
y ando siempre sin saber
dónde tengo que parar...
Calderón de la Barca.

La película por momentos mantiene a raya gran parte del espíritu crítico de la obra, como se constata en el aligeramiento que se hace del furibundo testamento con que concluye el libro de José Rubén Romero (Ver Anexo III), que precede a la sentencia final:

Y mezcladas con el polvo de la tierra se perdieron, para siempre, las cenizas inútiles de un hombre⁷.

En contraste con la lapidaria frase final de la novela, en la película la conclusión muestra el alma de Pito Pérez que va caminando hacia la redención, tomado de la mano con la muerte vestida de novia. La recompensa a sus constantes pesares llega con su

⁶ Miquel, Ángel, *Op. Cit.*, p. 30.

⁷ Romero, José Rubén, *La vida inútil de Pito Pérez*, Ed. Porrúa, México, 2000, p. 185.

defunción, se ve a Pito Pérez acompañado subiendo por una pendiente en señal de que se dirige hacia una vida mejor. “Tu vida no ha sido inútil. Descansa en paz, Pito Pérez”, sentencia la voz del licenciado justo antes de que la pantalla anuncie el fin.

La sensación que dejan en su conclusión ambas obras, tanto el libro como la película, debe ser vista como dos apuestas contrarias para una historia en común. Por una parte, para José Rubén Romero la vida de Pito Pérez no deja de ser más que una vida inútil, cuya muerte no alcanza a brindar ese halo místico y redentor sino que simplifica la fugacidad de una vida errante que, a pesar de sus vivencias, no consigue trascender dentro de un esquema social que lo niega. Por el contrario, el director Miguel Contreras Torres reivindica sus experiencias como aprendizaje para el mundo que se queda y le garantiza un espacio trascendental dentro de una posteridad hacia la cual parte jubiloso.

En el caso de *El Vagabundo* pretende ser una versión mexicana de Charlot, el vagabundo que inmortalizó Charles Chaplin. Sin embargo, aunque asomada, no presenta una crítica tan puntillosa como la que, en su caso, realizó Chaplin sobre las carencias generadas por la crisis del 29 o hacia los regímenes totalitarios europeos.

La ausencia de advertencias iniciales y finales en las películas puede deberse a que, dado el carácter propio del género picaresco y cómico, no se ve la necesidad de adoptar un discurso solemne ante las condiciones sociales de la pobreza y desigualdad que son mostradas. Si bien se toca una realidad cruda en términos reales, este matiz se puede suprimir al no aludir a un grupo numeroso del conjunto social; o bien, porque la miseria de los personajes no remite a culpabilidad alguna de las instituciones. Son historias donde el hambre se presenta en casos excepcionales y es vehículo para desencadenar una comedia de aventuras.

De cualquier manera, la ausencia de advertencias deja entrever la certeza que tenían tanto directores como productores de que las películas no serían vistas por los censores como una afrenta hacia las políticas gubernamentales, ni denigran en su contenido cualquier valor fundacional de la nación moderna.

2.3 Las tramas

2.3.1 *La vida inútil de Pito Pérez*

Las malpasadas, el hambre y el frío me hicieron hombre por tierras extrañas⁸.

La historia de Pito Pérez narra la vida de un vagabundo que vive recorriendo distintos pueblos con una actitud desenfadada y siempre unida con el alcohol. Sus cada vez más recurrentes decepciones y el proceso revolucionario, del cual es testigo, le endurecen la visión sobre el mundo. La Revolución es mostrada como devastación y carestía, donde las necesidades sociales lejos estaban de cubrirse.

Durante el proceso posterior a la guerra, Pito Pérez desemboca en la ciudad, sobreviviendo como barillero⁹. Ya para estos momentos él no se considera más que una persona inútil ante un futuro nada halagador. Las consecuencias del alcoholismo crónico se develan con los años manifestándose en constantes Delirium Tremens que le provocan confusión, ilusiones extrañas y alucinaciones muy perturbadoras. El último tramo de vida lo pasa en la completa exclusión, rodeado de personas ajenas y con constantes invocaciones a la muerte como su única amiga y amante.

Tras una vida de excesos alcohólicos, estancias en la cárcel y sufrimientos afectivos, el vagabundo muere después de peregrinar por varios hospitales. Convencido de que “somos nosotros esqueletos repugnantes, forrados de carne podrida”, su único legado es un testamento como condena moral a la humanidad.

En Pito Pérez se devela la mezcla de la comedia más hilarante con la tragedia más desgarradora. La película, hay que decirlo, es una visión suavizada de la crítica que hace Rubén Romero al sistema político posrevolucionario; una adaptación que eclipsa el notable anticlericalismo del escritor y; una crítica diluida de la explotación humana plasmada en la novela, a ratos con una narrativa semejante a la doctrina anarquista, como en las últimas palabras del testamento: “pero del coraje de los humildes surgirá un día el terremoto y entonces no quedará piedra sobre piedra. ¡Humanidad, pronto cobraré lo que me debes!”

⁸ Contreras Torres, Miguel, *La vida inútil de Pito Pérez*, 1994.

⁹ También conocido como buhonero, es la persona que recorre las calles ofreciendo cosas misceláneas como bisutería, y maquillajes, entre otros objetos.

2.3.2 *El Vagabundo*

Al que trabaja Dios lo ayuda¹⁰.

El Vagabundo cuenta una historia dividida en dos: por una parte los avatares de la indigencia, por otro la trascendencia de ésta mediante el trabajo, dando como resultado un ascenso social exitoso, en donde lo fortuito es reflejo de una recompensa divina. Las dos partes de la historia son equivalentes en su tiempo de desarrollo.

La secuencia inicial es bastante significativa. *El Vagabundo* se posa, en vísperas de navidad, frente a un aparador donde saborea con la mente un pavo preparado. El hambre insufrible que padece conlleva una lucha entre el esquema moral que lo guía y el instinto de supervivencia, existe la tentación de acometer contra una persona que posee una gran cantidad de dinero, pero inmediatamente lo reconsidera para terminar reprochándose su impulso inicial y acercarse a él buscando la caridad. Al final el sentimiento de vergüenza lo hace incapaz de recibir limosna, mientras su animalidad motivada por el hambre le hace pensar en comerse un perro callejero.

Tras una serie de eventos donde el alimento siempre le es quitado de la boca consigue saciar el apetito en medio de un altercado en un restaurante. Posteriormente comienza una apología musicalizada de la vagancia, bajo la lluvia baila mientras canta: “vagar y caminar, así yo soy feliz, vagabundo feliz”, canción que es interrumpida por el repique de las campanas que coincide con la aparición de un cielo despejado e invita al interior de la iglesia, donde “Tin Tan” realiza un examen de conciencia que se transforma en una hierofanía o manifestación divina. Recuerda a su madre fallecida cuando apenas era un niño, y le pide a Dios fuerzas para luchar, tener ideales y ambición, estando él dispuesto a trabajar.

El destino lo lleva a un circo donde es contratado como limpiador, situación que marca su abandono de la pobreza extrema, para dar paso a una comedia de situaciones y amor. Con el trabajo llega la esperanza y otra vida. Ya en esta nueva etapa, se enfrenta a la avaricia de algunos que lo hacen socio del circo para posteriormente planear su muerte y cobrar el seguro de vida. El descubrimiento del plan y la aparición oportuna de la policía dejan a “Tin Tan” como nuevo dueño del negocio, coincidiendo la fecha con el año nuevo y el inicio de una época de prosperidad al lado de su verdadero amor.

¹⁰ González, Rogelio, *El Vagabundo*, 1953.

2.4 Los excluidos

Una de las premisas de las cuales parte este trabajo es que la pobreza es multidimensional y multifacética, por lo cual se busca diferenciar las experiencias y entornos para situar a quienes poseen carencias. No todos los pobres son iguales ante los ojos de nuestros prejuicios. A nivel social existe un comportamiento esperado que depende de las expectativas generadas para cada rol social asignado. En el caso de las personas que padecen condiciones de pobreza extrema también existen diferenciaciones y comportamientos deseados.

La caridad es legítima, en términos sociales, cuando existe la imposibilidad de desempeñar un trabajo. Bajo este supuesto, el pobre que es socorrido debe poseer características de humildad y sufrimiento, además de comprobar una incapacidad para laborar. En una iconografía morbosa del sufrimiento, aquellos que cuentan con una discapacidad visible y expuesta, como en el caso de los ciegos o los mutilados, encuentran justificada la necesidad de ser socorridos.

Sin embargo, los dos personajes analizados son poseedores de salud y cuentan a cabalidad con extremidades y funciones motoras, lo que dificultaría la legitimación del socorro por parte de la sociedad o del gobierno, situación que se hace evidente con la falta de solidaridad hasta que ellos elijan adaptarse a una normalidad social. Con todo, no olvidemos que estamos tratando con personajes contruidos por medio del lenguaje literario y cinematográfico. Un tanto bohemios, otro tanto pícaros, buscan la confianza con el espectador por medio de su carisma.

Comenzamos por Jesús Pérez Gaona, mejor conocido como Pito Pérez, quien responde a la imagen de un hombre errante, condición que le atribuye a la mala suerte de haber nacido en las condiciones más adversas. Siendo el más pequeño de una familia de siete hijos, sus posibilidades se vieron reducidas y no alcanzaron para brindarle acceso a una educación más allá de la elemental.

Autodenominado como un borracho amigo de la verdad, que lleva la vida de cualquier truhan: poco graciosa y nada agradable. Es extravagante, dueño de una astucia que no considera inteligente, sino el resultado de una vida donde todo sale al revés.

A los ojos de las personas Pito Pérez es una figura reprobable; señalado por la autoridad y expulsado por la iglesia. Sólo a los ojos de un poeta, quien además es abogado y

político, se encuentra la humanización de su persona, que es descrita como original, independiente y auténtica.

Su vestimenta consiste en unos pantalones roídos y ridículamente grandes, bastón de madera, bolsa de manta donde carga sus pocas pertenencias, saco deshilachado y remendado con un broche que hace la suerte de botón. Su aspecto va acorde, sucio, desaliñado, con barba descuidada y dispareja.

Las únicas posibilidades de empleo que tiene son como ayudante de tenderos, boticarios o párrocos. Su condición laboral es precaria e intermitente, ya que en cada una de sus labores termina por ser despedido, sea por su alcoholismo, por cometer hurto o involucrarse en líos de faldas. Su subsistencia depende completamente de las artimañas que puede ir improvisando.

Socialmente se encuentra excluido, precisamente por la ausencia de redes sociales que le auxilien más allá de la subsistencia. Ante el desapego familiar que se volvió absoluto con la muerte de su madre, figura pivote del personaje, se pierde el único anclaje que tiene con su entorno. El carácter nómada le lleva a intentar incorporarse en sociedades ajenas donde nunca consigue inserción cabal.

El entorno social al que se confronta Pito Pérez muestra la corrupción de personajes como el presidente municipal, médicos, enfermeras y párrocos, que son figuras representativas de una realidad más amplia, la cual es merecedora de constante crítica por parte del personaje. Nadie escapa a la tentación de ceder al interés propio, así sea sobre el interés común.

Las expectativas de ascenso social son nulas en la película de Pito Pérez. A pesar de que existen intentos de incorporación o adaptación a la estructura social, éstos terminan siempre por ser infructíferos. Al personaje se le orilla a perder la esperanza paulatinamente hasta desembocar en el cansancio de una vida sin objeto y la amargura final de haber vivido en un mundo excluyente que nunca le pudo ofrecer un espacio digno.

En Pito Pérez se narran dos visiones de la vida: primeramente, la que es idealizada en las pláticas con el poeta, desarrollada en los años anteriores a la guerra de Revolución y, posteriormente, la encarnada en el mismo vagabundo que cuenta su historia a partir de los acontecimientos beligerantes. La primera visión es romántica, narra una vida auténtica y apegada a la verdad, la segunda es trágica y está plagada de los infortunios y

decepciones de una vida inútil. La primera visión idealiza al hombre humilde, la segunda lo condena por “lambiscón”.

La pobreza tratada en la película es la absoluta, acompañada por una negación de posibilidades de subsistencia que se ahonda conforme van transcurriendo los acontecimientos. La locura final del personaje simboliza la exclusión completa del sistema social. El símbolo de la locura implica una estancia en lo anormal, lo que no tiene cabida dentro sino afuera. La vida del vagabundo se presenta como una inútil, sin esperanza alguna de redención social, más allá de las vivencias que pudo recolectar en su andar errante.

A los ojos del poeta se le otorga una concepción de hombre sabio y auténtico, que sabe distinguir las fallas de un sistema político y social. Se trata una alegoría de la imagen religiosa del actuar humano que humilla y excluye al hombre verdadero, puro, sincero y humilde (Jesucristo) que se redime con la muerte.

A los ojos de Pito Pérez el mundo sufrió transformaciones que lo orillan a esperar la muerte cultivando rencor hacia todos aquellos que le despreciaron. La actitud cambia ante la falta de esperanza hacia las instituciones que deberían brindarle protección, pero que han sido corrompidas por personas ambiciosas.

Por otra parte, el personaje de “La Chiva”, interpretado por “Tin Tan”, encarna la imagen del vagabundo urbano, un personaje anónimo perdido entre las multitudes ciudadanas. No tiene nombre porque no hay quien lo llame, sólo existe una denominación en un pasado remoto, donde se hacía llamar “La Chiva”. Se trata de una persona que padece condiciones severas de inanición, pauperizada e incapaz de encargarse de sus necesidades humanas, carece de trabajo y se ve obligado a vivir en la calle. Pero, a pesar de la adversidad, el vagabundo reniega a la posibilidad de buscar empleo, hasta que una revelación divina le hace buscar un cambio en su vida.

La imagen presentada en la película es la del “vagabundo feliz”, el que padece de carencias por decisión propia y no por condición del entorno. El personaje defiende ante todo su holgazanería, canta e idealiza la vida del excluido, sabe sonreír y valora sus vagancias de la misma manera que sus extravagancias.

Sus vestimentas son las que característicamente representan al indigente: ropajes desgastados, un saco lleno de manchas; un lazo que sostiene, a manera de cinturón,

unos pantalones cortos, plagados de parches y que muestran los tobillos descubiertos; utiliza zapatos ya viejos, sin agujetas y expuestos a la humedad del piso; su sombrero carece de bordes, sólo conserva una copa lastimada. El aspecto se caracteriza por la falta de higiene y barba descuidada.

Curiosamente las posibilidades que tiene para obtener un trabajo remunerado son altas, lo único necesario para conseguirlo será la decisión de abandonar una vida dedicada a la improductividad. “Tin Tan”, en el personaje de “La Chiva”, no se encuentra completamente ajeno a la estructura social y sus carencias no son más que el padecimiento producido por su misma voluntad. Las expectativas de ascenso social, por lo tanto, son vastas, casi inevitables.

En el aspecto educativo el personaje sabe leer y hacer operaciones aritméticas como la transformación de pesos en tacos. Lee el código civil, cita leyes y habla de justicia esencialmente buscando la manera de cometer infracciones para hacerse encerrar y asegurar techo y comida en la época navideña. “Caray cómo cuesta trabajo ser delincuente”, concluye ante su falta de efectividad para ser encerrado.

Sus lazos sociales son frágiles, no hay referencias a familiares cercanos y, al igual que Pito Pérez, la pérdida de la figura materna es la que lo hace quedarse a la deriva social. Pero en La Chiva no hay un terruño, no hay arraigo con lugar alguno. Su principal anclaje en el mundo es la imagen de la madre y el recuerdo borroso de la niña de la cual se enamoró en la infancia.

En *El Vagabundo* no hay consumo de alcohol ni síntomas de vicio alguno, por el contrario se trata de una persona apegada a la moral, asiste a la iglesia, defiende la honra femenina, conserva el orgullo y aun en las condiciones más extremas es capaz de asegurar la subsistencia de quien vive en condiciones más adversas, como lo demuestra con el niño a quien le ofrenda su único alimento en la noche de navidad.

En la representación de ambos vagabundos encontramos una diferenciación de sus carencias. Mientras que el vagabundo urbano tiene la principal urgencia de alimento, para su contraparte, la supuesta abundancia natural de los pueblos de provincia solventa el problema. “La Chiva” remite a la figura de un hombre minimizado, enfocado en la satisfacción de necesidades orgánicas básicas, víctima del instinto que lo motiva a diferenciar entre el ciudadano civilizado y el indigente barbarizado.

La construcción de este vagabundo es producto de la holgazanería y la falta de expectativas. La infancia truncada no le permitió crecer, pasmándolo en un estado larvario donde no encuentra reconocimiento. Se hace constante referencia a que no puede ser considerado un hombre, ya que no es productivo, por lo tanto no tiene permitido el bocado, ni aún con la caridad.

Se trata de una historia que propone como moraleja que la recompensa se encuentra en Dios y en el trabajo. El Ascenso se logra con fe, bondad, moralidad y esfuerzo. Las condiciones externas de la sociedad no son un impedimento; salir de la pobreza es un destino, sólo se necesita emprender el camino.

No existe asomo de una crítica hacia el gobierno, sociedad o iglesia, por el contrario, son éstos los principales referentes a los que un hombre caído en desgracia puede recurrir. La moraleja es que el vagabundo puede insertarse en cualquier momento, ya que existe una sociedad incluyente y dotada de posibilidades de crecimiento.

La película, por último, es una apología al proceso de modernidad revolucionaria. La temporalidad en que se ubica la trama (entre la navidad y año nuevo) representan el final de las antiguas condiciones de miseria frente a las nuevas oportunidades. Al final se canta “que se vaya lo viejo y que llegue lo nuevo”, como señal de que el viejo orden debe desaparecer para dar paso al nuevo proceso de modernidad; donde el antiguo ser inane se encuentra capacitado para progresar.

Ambas propuestas de vagabundo poseen rasgos en común. Sin embargo, la intención con que se presentan dista mucho entre ellos. En Pito Pérez queda la sensación de una imposible incorporación a la sociedad y sólo con la muerte se puede redimir; por otra parte, la historia de “La Chiva” es la apología del trabajo y el esfuerzo como medio de solventar las adversidades.

2.5 Los escenarios de la exclusión

El entorno de desenvolvimiento de los acontecimientos dentro de esta tipología es diferenciado, se trata de experiencias construidas desde escenarios distintos, uno rural y otro urbano. Si bien no se puede afirmar una predominancia de entornos en las representaciones de la exclusión -a menos que, como se había mencionado, los atributos del vagabundo correspondan a la imagen del bohemio, para lo cual se remite a ambientes

bucólicos; nos atrevemos a plantear un símil de las implicaciones que tiene el entorno con las condiciones que determinan la vida errante de los personajes en cuestión.

En el cine mexicano persiste una constante analogía de la composición familiar como ejemplo de funcionamiento social. El cine familiar es una apología del orden, donde las decisiones del jefe de familia no se cuestionan¹¹.

La familia como sagrada institución está ahí salvaguardada de todos los embates del mundo exterior. Es el universo limpio y honesto: aparte. La familia mexicana, monogámica, católica y numerosa se mueve en situaciones tiernamente anacrónicas. Poco importa que todo cambie alrededor y esa evolución descalifique al pasado. La familia en el cine mexicano tiene un tiempo exclusivo, al margen histórico¹².

No es algo nuevo trasponer la idea de la familia como símbolo algo más amplio. Como afirma Jacques Donzelot “el interés por la familia se halla encuadrado en un interés más preciso por la preservación del Estado”¹³. En esta tónica, y retomando una idea planteada anteriormente, una familia funcional implica una sociedad funcional, y corresponden a las figuras de autoridad los símbolos más amplios como son, en el caso del padre, la alusión a una autoridad gubernamental que en territorialmente correspondería a la Patria, mientras que la figura materna implica el cobijo del lugar natal, el terruño, se trata del referente femenino de la tierra, o Matria como la denomina Luis González:

Matria, en contraposición a patria designaría el mundo pequeño, débil, femenino, sentimental de la madre; es decir, la familia, el terruño, la llamada hasta ahora patria chica¹⁴

El principal rasgo característico que comparten tanto Pito Pérez como “La Chiva” es la ausencia del padre que se conjuga con la muerte de la madre, lo cual es convertido a las luces de este símil en la carencia de una Patria y de una Matria, determinando su condición de huérfanos sociales, de vagabundos. La falta del padre como símbolo de una falta de protección estatal y la ausencia de madre traducida en el destierro. Se trata del rompimiento de todo vínculo humano y social.

De ello se deriva la conclusión, verificable en buena parte de la producción cinematográfica de la época, de que las vidas al margen de la normatividad social y moral

¹¹ Al respecto del cine familiar se recomienda ver, además de la paradigmática *Una familia de tantas* (1949), Alejandro Galindo) que pone en entredicho un modelo de familia anacrónico, las películas *Cuando los hijos se van* (1941, Fernando de Fuentes), *La familia Pérez* (1948, Gilberto Martínez Solares), *Cuando los hijos se quedan solos* (1948, Juan Bustillo Oro), *Azahares para tu boda* (1950, Juan Soler), *Acá las tortas* (1951, Juan Bustillo Oro).

¹² Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, Ed. Posada, 1986, México, pp. 53-54.

¹³ Donzelot, Jacques, *La policía de las familias*, Ed. Pre-textos, España, 1998, p. 50.

¹⁴ González, Luis, *Otra invitación a la microhistoria*, Ed. FCE, México, 2003, p. 15.

se explican por una familia desintegrada. Al no tener referente de autoridad ni de pertenencia, el vagabundo es un desterrado, alguien que no tiene un lugar, quien vive en el exilio y sus escenarios son variable y de poca importancia dada su calidad de excluido.

Dicho lo anterior, procedemos a desarrollar los ambientes y escenarios en los cuales se desenvuelven las historias. *La vida inútil de Pito Pérez* se sitúa en un entorno rural, donde desfilan múltiples pueblos de Michoacán. En un primer momento de la historia existe una idealización de la provincia y las patrias chicas, “jauja de holgazanes y paraíso de platicones”. Michoacán se presenta como una tierra abundante y generosa, la provincia anhelada. El retorno al terruño de Pito Pérez se convierte en una metáfora del retorno al lecho materno, a la Matria:

es el pueblo entendido como conjunto de familias ligadas al suelo, es la ciudad menuda en la que todavía los vecinos se reconocen entre sí, [...] con gente agrupada alrededor de una parroquia o espiritualmente unida de alguna manera, [...]es la nación minúscula¹⁵.

En un segundo momento, desarrollado en los años de revolución y posrevolución, los pueblos y ciudades dejan de mostrar ese carácter ameno y solidario. Las condiciones han dificultado la vida y la provincia es utilizada como palanca para mostrar lo distante que están las esperanzas y el cumplimiento de las promesas revolucionarias.

La ciudad de Morelia, lugar donde termina sus días un Pito Pérez agotado de su nomadismo, es un espacio más impersonal en cuanto a las relaciones sociales, donde las burlas y la segregación se acentúan al compás de los años de su vida.

Los espacios principales en los que se desenvuelve la trama son: las plazas de los pueblos, tiendas de abarrotes, boticas, iglesias, cantinas, cárceles y clínicas de salud. Los cuales dan pistas no sólo acerca de los hábitos del personaje principal, sino también de la configuración que se le otorga a las sociedades en donde ocurre la historia.

Por su parte, la historia de “La Chiva” se desarrolla en las calles de la Ciudad de México de inicios de los cincuenta, las imágenes mostradas en las tomas dejan la impresión de una ciudad próspera, con avenidas transitadas por una considerable cantidad de automóviles. Los ojos de los transeúntes se llenan con los aparadores de establecimientos que muestran artículos lujosos, el alumbrado es suficiente y las luces de

¹⁵ González y González, *Ídem*. p. 37.

neón inundan la ciudad con anuncios de electrodomésticos y marcas de mocasines. La miseria no es la constante, sino la excepción, en los escenarios de la metrópoli.

El orden prevalece en estas locaciones imaginadas, con policías que actúan honestamente, procurando la justicia y defendiendo la moral pública. De esta manera se conforma la ciudad de celulosa en que se desenvuelve la indigencia mostrada por el director Rogelio A. González, cumpliendo con el proyecto de orden social y progreso material como base para consolidar la ciudad y la nación moderna.

A pesar de que el argumento gira sobre la indigencia y el hombre carente de bienes, el personaje sólo encuentra un semejante en el niño a quien le cede su comida, quien en el fondo no es más que su alter ego. No se muestran viviendas populares o barrios, hay un ocultamiento de esa realidad de segregación existente en la Ciudad de México.

Se pretende mostrar la imagen de una ciudad donde existen las posibilidades de incorporarse y cualquier ciudadano puede adquirir un rol en la configuración social, la ciudad incluye y brinda oportunidades. El abastecimiento de productos se encuentra al alcance de todas las personas honradas y trabajadoras. No hay más que una ciudad idílica y progresista de 35mm.

3. POBREZA Y GÉNERO

3.1 La construcción social del género

Desde hace algunas décadas, los estudios de la pobreza en México han llamado la atención sobre un fenómeno que denominan feminización de la pobreza¹⁶. Es decir, las condiciones de la pobreza tienen características que se agudizan de manera específica entre las mujeres. No se trata más que del reconocimiento o visualización de una composición social y cultural que han prevalecido desde tiempo atrás.

Las consecuencias se reflejan en situaciones como una mayor precariedad laboral, trabajos inestables y mal remunerados; reducida participación en toma de decisiones dentro de los ámbitos sociales y familiares y; una menor participación en los sistemas políticos¹⁷. A pesar de que actualmente se intenta conocer y atender el fenómeno por

¹⁶ Riquer Fernández, Florinda, "Mujer, género y pobreza: estado de la discusión en los noventa" en, Gallardo Gómez, Luis Rigoberto y Joaquín Osorio Goicoechea (Coords), *Los rostros de la pobreza, El debate*, Tomo II, Ed. ITESO/UIA, México, pp. 195-243.

¹⁷ Orozco, Mónica E., (Et Al.), "Lo que dicen los pobres: una perspectiva de género" en, Székely Miguel, *Escuchando lo que dicen los pobres: Desmitificación y nuevos mitos sobre la pobreza*, Ed. Miguel Ángel Porrúa, México, 2005.

medio de la medición y análisis de las brechas de género¹⁸, siguen persistiendo condiciones de desventajas sociales para la inserción de la mujer en un sistema equitativo de oportunidades. Aunado a eso, buena parte de la población en condiciones de vulnerabilidad son mujeres, lo que las hace más propensas de padecer alguna clase de discriminación, maltrato y violencia de género.

Actualmente, dentro de los estudios sociales, el enfoque de género ha sido uno de los espacios de discusión más prolíficos, donde se han desprendido luces sobre los diferentes procesos y cambios desde los cuales se han derivado representaciones, identidades, y construcciones sociales. Uno de los mayores aportes de los estudios de género ha sido mostrar que las diferenciaciones entre hombres y mujeres construidas socialmente impactan también en las condiciones de vida de las personas. Como categoría analítica el género se entendería como:

La construcción social que se basa en el conjunto de ideas, creencias y representaciones que generan las culturas a partir de las diferencias sexuales, las cuales determinan los papeles de lo masculino y lo femenino. Es una categoría dinámica que se interrelaciona con el devenir histórico¹⁹.

Por lo tanto, al traer a colación los estudios de género hablamos del análisis de la distinción entre sexos que se construye socialmente, a través de las cuales se busca orientar expectativas de comportamiento. Se trata de la asignación de roles para reproducir un sistema social, en el sentido parsoniano. Sin embargo, la gama de posibilidades en esta área de las Ciencias Sociales se ha diversificado, cediendo el enfoque predominante dirigido al estudio de la cuestión femenina para incorporar otros temas como masculinidad y diversidad sexual, entre otros.

A la fecha, se han realizado muchos estudios que abordan la manera en que la industria cinematográfica contribuyó en la conformación de estereotipos sobre la mujer²⁰. Si partimos de la idea de que la cultura es dinámica estaríamos en lo correcto afirmando que los roles femeninos representados en las películas de aquel entonces distan mucho de las representaciones actuales, precisamente porque son sociedades con condiciones

¹⁸ CONEVAL, *Pobreza y Género en México, Hacia un sistema de indicadores*, Ed. Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social, México, 2012.

¹⁹ Chávez Carapia, Julia del Carmen (coord.), *Perspectiva de género*, Ed. Plaza y Valdés, México, 2004, p. 11.

²⁰ Un trabajo recurrentemente citado al respecto, dentro de los estudios cinematográficos es el de: Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, Ed. ColMex/IMCINE, México, 1998. Véase: De la Mora, Sergio, *Cinemachismo. Masculinities and sexuality in Mexican film*, University of Texas Press, EU., 2006. Así como: Oroz Silvia, *Melodrama. El cine de las lágrimas en América Latina*, Ed. UNAM, 1992.

diferentes. Es un hecho que el cine, por el papel que jugó en el consumo cultural, y la difusión de estas películas, impactaron en la construcción de los roles de aquellas épocas.

Para la sociedad representada en estas películas el ideal de buscar relaciones equitativas entre ambos sexos está muy alejado de concretarse. Se trata de películas en las cuales la centralidad de los personajes recae en el género masculino. Difícilmente una mujer tendría el papel protagónico de las historias. Muchas son las películas que proponen su historia a través de las relaciones de pareja, sin embargo en pocas ocasiones el papel femenino determina los acontecimientos. Regularmente, las mujeres juegan un papel importante en su papel de madres o esposas, pero que terminan siendo satélites sobre los que giran las decisiones del hombre. Cabe mencionar que prácticamente la totalidad de producciones cinematográficas son determinadas por hombres en su condición de directores, escritores, guionistas y productores.

Las películas que son excepción a esta norma del moralista cine mexicano, regularmente son las que otorgan a la mujer el papel de prostituta²¹. Este tipo de películas mantienen entre sí coincidencias notorias; siguieron la fórmula que planteó la historia de Santa²² para entender la prostitución, es decir, como la consecuencia por haber sido seducida. La prostitución es vista como una condena, incluso penitencia, que la mujer tiene que pagar por sus pecados. Con temas audaces se construyen historias ejemplares.

Las referencias a la virginidad son un tema constante y bastante simbólico en las películas mexicanas. En la virginidad femenina radica la honra, no sólo de la mujer sino de la familia entera. Quien es despojada de su virginidad adquiere una minusvalía social ante la cual se ve en la necesidad de emprender una travesía valiéndose por ella misma, ya no cuenta con la aprobación familiar. Son, como las denomina la película del "Indio" Fernández: *Las Abandonadas* (1944).

En el caso de los hombres, existe una flexibilidad en el ámbito moral, sus infidelidades no son condenadas ni señaladas, son circunstancias que la mujer tiene que aprender a perdonar casi por obligación. Mientras tanto, las faltas de la mujer, sean de la hija, pareja o esposa, son consideradas una ofensa frontal hacia la figura masculina. Bajo este

²¹ Para profundizar en el tema se recomiendan las películas de Santa, dirigida por Antonio Moreno en el año de 1931; Las abandonadas de Emilio Fernández del año 1945; Salón México, igualmente de Emilio Fernández del año 1948; La mujer del puerto, del director soviético Arcady Boytler del año 1949 y; Aventurera, película que Alberto Gout dirigió en 1950. En dichas películas se conjugan elementos comunes entre ellas que formaron patrones sobre dichas historias.

²² Santa, el libro de Federico Gamboa fue una de película que tuvo tres adaptaciones en el cine mexicano. Una de esas adaptaciones es considerada como la primer película sonora hecha en México.

presupuesto asoma la idea de que el hombre está obligado a proteger lo que las mujeres no pueden hacer por ellas mismas, incluso tratándose de su cuerpo.

Otro gran personaje femenino en la *época de oro* del cine mexicano es la madre. El papel de la madre es el de un ser doliente generalmente, padece más que nadie los dramas que rodean a sus seres cercanos, tiene el don de prever los peligros y conocer las consecuencias, es la voz de la conciencia y el buen actuar. Los atributos que la caracterizan son la abnegación, la constante vigilia y el cuidado de la unión familiar. La actriz Sara García, principalmente, fue la encargada de encarnar el arquetipo de la madre en las películas mexicanas, como la mujer devota que renuncia a ella misma para dedicarse al bienestar de su descendencia.

La madre y la prostituta son dos figuras contrapuestas de una misma imagen. Según Roger Bartra, estas figuras se corresponden con dos grandes arquetipos femeninos: La virgen de Guadalupe y Malintzin²³. Es a partir de ellas de donde surge la materia prima para conformar la imagen de la mujer mexicana moderna; por una parte existe la imagen sagrada de Guadalupe como mujer protectora, que da cobijo, mientras que la conceptualización de Malintzin encarna la infidelidad y la deslealtad. La condición de la mujer, entonces, se debate entre estos arquetipos que brindan dos posibilidades: ser virginal o prostituta.

Surge así una típica relación sadomasoquista, en la cual la mujer debe comportarse con la ternura y la abnegación de una virgen para expiar su pecado profundo: en su interior habita la Malinche, henchida de lascivia y heredera de una antigua traición femenina²⁴.

Como en todo, las situaciones y condiciones por las que atraviesan las mujeres del celuloide son muy diversas. Sin embargo, las escasas posibilidades de conseguir condiciones de igualdad laboral, por poner un ejemplo, deben ser tomadas como reflejo directo de una sociedad en la cual, si bien se vivían transformaciones, permanecía una contención de oportunidades hacia las mujeres, a quien para entonces no se le reconocía siquiera el derecho al voto.

²³ Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Ed. Grijalbo, México, 1987.

²⁴ *Ibid.* p. 182.

3.2 Las advertencias del género

Las películas que componen la tipología de Pobreza y Género son: *Distinto amanecer*, de Julio Bracho, estrenada durante el año de 1943 y *Necesito Dinero*, del director Miguel Zacarías, del año 1951. Ambas películas se eligieron conforme al criterio de visibilidad de un rol femenino determinado por la pobreza. Además, se buscó que existieran particularidades ausentes en otras representaciones fílmicas de la mujer pobre, como es la inserción laboral, pertenecientes a una clase media venida a menos y, en el caso de *Distinto Amanecer*, la mujer de cabaret que cuenta con preparación universitaria.

De la película *Necesito Dinero* se podría decir simplemente que es una comedia romántica que se vuelve predecible y sin mayores pretensiones que las comerciales. La película no posee aclaraciones de ninguna índole por parte del director y los productores.

Distinto Amanecer, por su parte, es una película pionera en el argumento y novedosa en cuestiones estéticas, es una obra que parte de ideas adaptadas de una obra teatral de Max Aub, en cuyo eje temático existe una clara referencia a las corruptelas del sistema político y las organizaciones sindicales. La película comienza con una advertencia:

Los personajes de este drama no tienen relación alguna con personas de la vida real. El conflicto dramático que se presenta tiene características universales y puede, por lo tanto, ser situado en cualquier ciudad del mundo contemporáneo²⁵.

Se trata de una muy dudosa aclaración con la cual, a la vez que se deslinda de toda posible contextualización por parte de los espectadores, revela también una necesidad de cuidar los lineamientos establecidos por los censores. De alguna manera, con lo descrito a lo largo de los dos últimos capítulos podemos afirmar que las películas que tocan temáticas referentes a la vida política en general o a una problemática social en particular tienen que ser acompañadas de notas aclaratorias, sean finales o iniciales, por medio de las cuales los productores y directores renuncian a manifestar una crítica directa hacia los gobiernos posrevolucionarios en turno y rehúsan contextualizar sus obras. Generalmente dicen referirse a situaciones que no necesariamente ocurren en México, o si ocurren no son debido a las políticas gubernamentales sino a una configuración social que se encuentra presente en todas las partes del mundo.

²⁵ Bracho, Julio, *Distinto Amanecer*, 1943.

3.3 Las tramas

3.3.1 *Distinto Amanecer*

Cada noche un amor, distinto amanecer²⁶.

La historia cuenta dos historias; por un lado, la lucha contra la corrupción emprendida por Octavio, un líder sindical que posee información reveladora sobre el mal actuar de altos funcionarios; por el otro, se narra la historia de una mujer casada con un intelectual frustrado, que encuentra el resurgir de un amor pasado. Ambas historias se manejan de manera paralela en el filme.

Con el asesinato del líder de un sindicato obrero, poseedor de información privilegiada capaz de impedir la reelección de un gobernador, Octavio su natural sucesor se ve obligado a escapar al sentirse amenazado por los asesinos de su colega.

La secuencia inicial consiste en una persecución. Octavio se refugia en un cine intentando huir del perseguidor, allí se encuentra con Julieta, una antigua compañera de la universidad quien le ofrece refugio en su casa. Julieta está casada con Ignacio, un intelectual que no ha tenido suerte en sus proyectos y se desempeña como periodista ocasional. Los tres personajes habían sido compañeros de lucha universitaria durante los años veinte.

La misión que tiene el líder sindical es recoger los documentos probatorios de las corruptelas del gobernador sin que nadie se entere, situación complicada ante el perseguidor omnipresente que no otorga tregua. Sus amigos se ofrecen como ayudantes para recoger y resguardar dichos documentos. A la par de esta tensión, se va dando un reavivamiento de la pasión que en algún momento existió entre Julieta y Octavio.

Octavio va conociendo las carencias económicas del matrimonio y se lamenta por la condición de Julieta, quien mantiene a su hermano menor y a su esposo gracias a su trabajo en un cabaret. Ignacio, el esposo, tiene a la vez una amante. El proceso de enamoramiento continúa creciendo hasta que Octavio le propone a Julieta escapar con él, ella no lo piensa y acepta sin mayor complicación. Sin embargo, dando un último repaso a las implicaciones morales de su decisión decide quedarse al lado de las personas que dependen de ella. Así lo que parecía un hecho consumado da un giro en la última secuencia, Julieta llora por no haber partido con el hombre que le hacía sentir viva,

²⁶ Bracho, Julio, *Distinto amanecer*, 1943.

pero es consciente de que su sufrimiento hubiera sido mayor de haber optado por una salvación personal. Octavio aborda el tren después de haber entregado la documentación y despedirse de su amor que no pudo ser.

3.3.2 Necesito Dinero

Yo no tengo la culpa de no haber nacido con guantes²⁷.

Una familia de provincia, integrada por tres mujeres, llega a la capital, donde se ve despojada del poco pero apreciado abolengo que poseía. La subsistencia de la familia, compuesta por la madre y dos hijas, se da gracias al trabajo de la hija mayor María Teresa y al alquiler de cuartos de huéspedes dentro de su vivienda.

Por su parte, Manuel, un mecánico que trabaja en un taller ubicado en un local subterráneo del Paseo de la Reforma, vive enamorado de María Teresa de quien sólo conoce sus zapatos, es lo único que permite ver la panorámica de su lugar de trabajo. Día con día hace una idealización sobre el posible aspecto que tiene la dueña de aquellos zapatos, conoce incluso su estado de ánimo por el sonido que tiene ésta en su andar.

El encuentro casual entre ambos lleva a Manuel a cortejarla, mediante prácticas de acoso que intentan ser romantizadas por el director. La obstinación de Manuel lo lleva a alquilar una habitación de la casa de María Teresa, haciendo de su convivencia algo inevitable. El propósito del hombre consiste en refrendar su amor a la vez que consigue dinero para poder conquistar el amor de la dama.

La urgencia de dinero lleva a una serie de situaciones cómicas, que van desde la aparición de Manuel en un programa televisivo de canto hasta peleas de box en jacalones improvisados como arenas. Sin embargo, el verdadero anhelo de Manuel es que algún día pueda comprar el taller mecánico donde trabaja y registrar la patente de un acumulador automotriz que inventó.

En el momento en que todo parece ir por el camino indicado, surge un elemento de tensión cuando se hace presente una hermana mayor que había permanecido en la provincia. El desencanto que arrastra la hermana hacia su vida matrimonial, anteriormente considerada como ejemplar para los integrantes de la familia, hace que revele el pasado de sufrimiento que posiciona la imagen del difunto padre, anteriormente sacralizado, como

²⁷ Zacarías, Miguel, *Necesito dinero*, 1952.

un hombre que hizo sufrir a su familia y terminó por abandonarlas. De esta manera se conoce que gracias al trabajo de la madre, lavando ropa ajena, es como pudieron cubrir sus necesidades apremiantes.

Al desvanecerse la imagen que María Teresa tenía de su padre, se cimbran todas sus concepciones sobre el amor y la conformación de familia. En un arrebatado de desesperación decide acceder a la propuesta de matrimonio que le hace un hombre económicamente acomodado. El desenlace recurre a una fórmula, muy utilizada, donde el hombre rico posee malas intenciones. Se descubre una personalidad de abuso y maltrato hacia las mujeres. María Teresa termina por reconocer que vale más un amor honesto y humilde a una vida de pesar dentro de un ambiente de riqueza.

3.4 Los personajes femeninos

Como se mencionó anteriormente, la mujer en las películas mexicanas es asemejada con la imagen ambivalente de virginal y prostituta. Es la imagen de la completa indefensión cuando se encuentra alejada del seno familiar y orillada a penar después del embate malintencionado de un hombre; o, bien, es la mujer cegada por el amor hacia los integrantes del hogar, vigilante del bienestar colectivo, lo que la hace protectora y santa.

En las películas abordadas existen, de alguna manera, rasgos de esta visión sobre la mujer. Sin embargo, se considera que no poseen una inserción cabal dentro de esta generalidad. El personaje de Julieta es de una mujer frustrada por su condición y avergonzada ante el éxito de Octavio, su antiguo amigo y enamorado. Julieta ya no es la misma de la juventud, no se siente feliz al no haber cumplido sus expectativas de vida. Su vida al lado de Ignacio, un intelectual que ha fracasado como escritor, no tiene una solvencia de ningún tipo, mucho menos económica. Julieta es una mujer preparada, cuenta con estudios universitarios, y tiene un pasado comprometido como luchadora social.

En *Distinto Amanecer* se muestra una pobreza desarrollada entre personajes originarios de una clase media educada que se enfrenta a la falta de empleo y de oportunidades, con lo cual comienzan a emerger paulatinamente las carencias hasta desembocar en el padecimiento del hambre, que no sabe esperar, como afirma Julieta.

El hambre la lleva a trabajar en un cabaret creando un personaje melodramático, pero también poseedor de los rasgos de *Femme Fatale* característicos del cine negro. El arribo repentino de Octavio, se menciona, le hace sentir nuevamente viva y con una razón para pelear por una causa. De esta manera hay una redención momentánea de una mujer que padece no sólo las carencias económicas, también afectivas, soportando la infidelidad de su esposo distanciado por su incapacidad de otorgarle descendencia.

En un primer momento no existen las posibilidades de redención social. El cabaret se vuelve la única opción que se ve ante la inexistencia de empleo y aun así parece insuficiente para poder cubrir los gastos de la renta. En los diálogos se señala directamente a Ignacio por haber faltado en sus obligaciones como hombre.

El personaje femenino, por su cuenta, experimenta un proceso de sublimación no económica, pero sí humana. Abandona momentáneamente el luto que le cubría para volver a sentirse viva. Con su apuesta al amor la película presenta una posibilidad de ascenso social y plenitud amorosa que se desvanecen con la decisión tomada en un último momento.

A Julieta se le otorga una capacidad de elección y de libertad poco común en las películas mexicanas, ella se muestra dispuesta a decidir sobre el desempeño de un rol femenino socialmente impuesto e incuestionado. "Estoy detenida entre el cruce de dos caminos, uno el del amor, otro el del deber. Yo misma no sé cuál de los dos va a arrebatarme". La elección de resignarse a una obligación moral la coloca en el espacio dignificado de la mujer, a la vez que la reifica en el papel de la eterna abnegación femenina. Finalmente, hay atisbos de esperanza cuando se encuentran unidos Julieta, el esposo y su hermano menor. No hay una salida de la pobreza, pero sí un giro en la óptica humana que permite volver a comenzar, con el auxilio de capacidades que poseen gracias a la fortificación de sus lazos.

A los ojos de Octavio, Julieta es una mujer voluble, que transita frecuentemente de estados de ánimo, de orgullosa a sumisa, de valiente a triste. En ella se conjugan muchas mujeres, cada una de ellas capaz de ser objeto de deseo.

La vestimenta mostrada por el personaje durante la película no da muestras de carencias económicas notables, en el momento en que llega la noche y se tiene que arreglar para

salir a trabajar luce un espectacular vestido de luto (el luto de ella misma), que recuerda a la Andrea Palma de *La mujer del puerto* (1934).

La representación de las autoridades en la película está emparentada con la mafia, como en varias películas de *gangsters* estadounidenses. Se muestra un sistema político corrupto, en donde las amenazas, las persecuciones y los crímenes son ordenados por el mismo gobernador, temeroso de perder su puesto. Para Álvaro Fernández, *Distinto Amanecer* sienta el precedente de nuevos personajes que se desarrollarán posteriormente, así como una renovación de los estereotipos:

[al punto] de que las próximas parejas de suspenso implicarán una amenaza al contrato social y un atentado a ese sistema de ideas y creencias que encarna, y que de alguna manera incide en la construcción social de sentido, concretamente en el orden social establecido sujetado al crimen y a los roles de género²⁸.

Por su parte, el personaje femenino que representa María Teresa, en *Necesito Dinero*, es el de una mujer citadina, que se desenvuelve laboralmente como vendedora en una joyería. La insatisfacción con su estatus social, de clase media venida a menos, le hace querer escapar del ambiente de pobreza que la rodea. Para ella las carencias implican desgracia y sólo se pueden salvar con dinero.

Su concepción y proyección está en otra esfera social, gozando del confort de vivir en un mundo construido en su imaginación que es poblado por:

gente con vidas amplias, sin la angustia de pagar la renta o el abono del vestido y de los zapatos. Mujeres para quienes no es una catástrofe que se les rompa una media. Gente que tienen en sus caras la alegría de vivir y se pasan de lo que tienen y dan a los demás la felicidad que les sobra. Así quiero vivir, en contraste con mi vida pasada²⁹.

A los ojos de los demás, la mujer es descrita como altanera, con ínfulas de duquesa, dulce, pero altiva; tierna, pero enérgica. El deseo ciego por los satisfactores materiales como los autos de lujo y las pieles le han construido una especie de coraza ante su entorno inmediato que le va despojando del rostro humano y apagando su sonrisa.

La vestimenta que utiliza es cuidada en demasía, al igual que su imagen facial y corporal. Posee varios vestidos y un par de zapatos finos (por los cuales se le distingue con el mote

²⁸ Fernández Reyes, Álvaro, *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1945-1955*, Ed. El Colegio de Michoacán, México, 1997, p. 182.

²⁹ Zacarías, Miguel, *Necesito dinero*, 1952.

de “zapatitos”). La imagen representada por Zacarías es, en el fondo, el de una mujer que aspira a poseer riqueza material sin otro argumento que la belleza.

En el transcurso de la película no se hace referencia al nivel de instrucción que posee, salvo algún recuerdo que guarda de la escuela primaria. Socialmente, María Teresa no tiene mayor referente que su familia. Con la llegada de Manuel encuentra cobijo en la figura del enamorado que la arropa con sus cuidados y redes sociales.

En general, *Necesito Dinero* trata las desavenencias entre la pobreza y la riqueza dentro de un ambiente suavizado, propio del trabajo de Miguel Zacarías. La historia trata sobre las carencias de una familia de clase media que, con la desaparición del jefe de familia, se ve en la necesidad de subsistir mediante el empleo femenino.

En la historia no se muestran una pobreza notoria, a pesar de la constante alusión en los diálogos a su existencia, existen carencias menos apremiantes como la adquisición de electrodomésticos que finalmente se conseguirán con el dinero de la renta que paga el mecánico.

La aparente condición de pobreza encuentra un factor detonante en la ausencia del jefe de familia. El abandono paterno alberga, a los ojos del director, una imagen de orfandad femenina hacia la que se pretende llevar al espectador, condición en la que resulta improbable garantizar la subsistencia en una ciudad donde los peligros abundan. En la película asoma la imagen de la mujer como un ser desprotegido en soledad, que se ve obligada a depender de algún referente masculino, ya sea en la figura de un padre o esposo.

La expectativa de ascenso social de la protagonista que surge a través de la propuesta matrimonial de un hombre aparentemente rico resulta peligrosa. Mientras que la promesa del hombre trabajador que busca por todos los medios salir de pobre, regularmente fracasando en sus intentos, se traza como el camino indicado.

En suma, *Necesito Dinero* podría verse como el recurso narrativo de una fórmula recurrente, pero que genera dividendos económicos a través de la moraleja de que el amor honesto y verdadero es el de las personas humildes, otorgando una puerta abierta a una futura redención social lograda con base en el esfuerzo del trabajo.

3.5 Los escenarios

Tanto *Distinto Amanecer* como *Necesito Dinero* son historias que se desarrollan en un ambiente urbano y hacen una constante alusión a la composición modernista de la ciudad de México. En cada una de las ellas se muestra un rostro distinto de la misma ciudad, una se desenvuelve en espacios a la luz del día, mientras que la otra es predominantemente nocturna.

En *Distinto Amanecer* la ciudad de México es un protagonista vivo, como es característico de la novela negra. El entorno urbano de la historia alude a un espacio mundano, más cercano al vicio, la violencia y la corrupción. La Ciudad de México se muestra sombría, nocturna y llena de peligros. Es en las calles y avenidas céntricas del Distrito Federal donde se conjugan los crímenes, ambientes sórdidos que dan lugar a persecuciones, en medio de edificios, fábricas, monumentos, calles iluminadas, cafés de chinos, grandes tiendas comerciales como el Palacio de Hierro y anuncios iluminados promocionando marcas internacionales, principalmente la Coca Cola.

De igual manera, en *Necesito Dinero*, se muestran las grandes calles y avenidas de la ciudad de México. Sin embargo, este escenario está habitado por las multitudes, personas que se desplazan hacia sus trabajos. Sus calles céntricas son recorridas por ciudadanos que rigurosamente utilizan traje y sombrero, símbolo de una creciente clase media. Existen diferentes opciones de transporte como los taxis, los tranvías y autobuses con rutas cada vez más numerosas, crecientes al ritmo de la ciudad. La inseguridad se asoma apenas con alguna mención de los carteristas.

Los espacios de recreación y esparcimiento son los cabarets, pero vistos de manera distinta. En *Distinto Amanecer* el cabaret llamado Tabú, es el sitio donde, a pesar de tener un público mixto, los hombres van embriagarse y a bailar con las ficheras, es ambientado con actuaciones de Pedro Vargas y Agustín Lara. Mientras tanto, en *Necesito Dinero*, el cabaret es visto como lugar donde asisten las parejas o de enamoramiento, sin el toque de perversión y lujuria. En este establecimiento el mambo se presenta como el ritmo del momento, que sirve para convivir y mostrar dotes de galantería.

La vivienda en la que habita Julieta con su esposo es una vecindad a la cual se accede por callejones y está conectada de muchas maneras hacia el exterior y las demás viviendas. Es un espacio amplio, caracterizado por el desorden, cuenta con la dotación de servicios básicos y muebles suficientes. En la historia de María Teresa, por su parte, hay

la ocupación de una casa amplia que permite la posibilidad de rentar cuartos a “señoritas decentes y matrimonios”, cada habitante tiene un espacio confortable y privado, quizás con la salvedad de algunas puertas que no cierran por falta de chapa.

Se muestra la llegada de los televisores a la ciudad como un acontecimiento que involucra, de alguna manera, un acercamiento más íntimo entre el conductor y el espectador que no tiene que salir de casa. Un último escenario importante es la estación del tren, donde ocurre el desenlace de *Distinto Amanecer*. Las estaciones de tren, autobuses y, actualmente, aeropuertos, han sido utilizadas como espacios de decisión entre dos posibles finales; estos lugares poseen en sí la angustia del tiempo limitado y la urgencia de tomar decisiones que encuentran una difícil salida.

4. Conclusiones

Las experiencias particulares por las que atraviesan los personajes femeninos y los vagabundos en el cine mexicano los sitúa, al igual que en la realidad de su contexto, como parte de grupos en situación de vulnerabilidad.

En la imagen del vagabundo se conjuga una figura mistificada que transforma las carencias en una forma de humanización más elevada, pero que no encuentra cabida dentro de un sistema que le ha excluido. Ambos vagabundos pueden unificar la causa de su expulsión social en la ausencia de referentes familiares. Al no haber padre ni madre se habita en un limbo donde se carece de la protección de una figura gubernamental al igual que se padece el destierro del núcleo social que le vio nacer. Se vuelve un exiliado que no sólo carece de redes interpersonales sino que, además, no posee derechos humanos que le protejan ni cuenta con las capacidades para hacerlos valer. Se trata de la figura más drástica de la pobreza cuya única posibilidad de redención plasmada consiste en abandonar su vida errante para reinsertarse en las normas colectivas.

Por su parte, la condición femenina muestra dolencias en el goce de sus derechos por cuenta propia. Además de la ausencia de derechos políticos, no reconocidos aún durante la temporalidad que comprende el presente análisis, hay una minusvalía que sólo puede subsanarse al elegir mantener un hombre o una familia a su lado así como a través del respeto al rol asignado socialmente.

Los rostros de la pobreza absoluta se manifiestan en el vagabundo mediante la ausencia de educación, patrimonio y escasez de alimento. Mientras que la pobreza relativa de la mujer cuenta con los elementos mencionados pero son insuficientes para poder traspasar el umbral de la pobreza por medio de las capacidades personales, ya que no existe una estructura que fomente su participación plena.

CONCLUSIONES

En la década de los años cuarenta México contaba con la estabilidad política necesaria para adoptar un proyecto nacional basado en un tipo de modernización combinado con la presencia de los ideales revolucionarios. Las condiciones del contexto internacional favorecieron la implementación de dicho proyecto y una cosecha de resultados relativamente pronta. El crecimiento económico sostenido funcionó, a su vez, como detonante para el crecimiento poblacional, una urbanización acelerada, migración masiva a la capital y cambios en la vida cultural de los ciudadanos.

El panorama parecía alentador, generando un espejismo desarrollista. Sin embargo, el problema de la pobreza persistía como el correlato de una modernización insuficiente y una revolución incumplida en su promesa de justicia social. Hablar de pobreza para la década de los años cuarenta es hablar de un fenómeno generalizado a nivel nacional, por lo tanto la pobreza es también una manera de

convivencia, de comportamiento y desenvolvimiento social. El enfoque de ver la pobreza como un lastre que se subsanaría paulatinamente con el crecimiento industrial restó importancia a la necesidad de aplicar una política específica de distribución del ingreso.

Como uno de los resultados del desarrollismo, combinado con el contexto exterior, se dieron las posibilidades para consolidar la industria fílmica mexicana, que llegó a constituirse como uno de los sectores nacionales que rindió mayores dividendos, no sólo económicos sino culturales y simbólicos. A través de ella, un grupo de empresarios y artistas plasmaron una forma de expresión imaginativa sobre las diversas concepciones de la realidad. Siendo el cine un medio de comunicación dirigido a un amplio público de espectadores, conocer cómo se construyen las historias así como los escenarios donde se desenvuelven, nos ofrece información sobre la manera en que un sector plasma sus valores sociales y los difunde. De esta manera, las películas no se pueden dejar de vincular con las mentalidades de las personas que las realizan.

A través de la producción cinematográfica surgieron personajes significativos que se convirtieron en representaciones culturales de una sociedad, por lo cual el trabajo prestó especial atención a las imágenes del pobre elaboradas en las películas. Es decir, entender cuáles son sus semblantes permitidos y su radio de acción: a qué se dedican, cuáles son sus problemáticas, entornos y posibilidades de ascenso social.

En un ajustado esfuerzo por dotar de características a un grupo de personajes diversos, proponemos un tipo ideal, en el sentido weberiano, del hombre pobre surgido del celuloide. Su caracterización posee rasgos como pocas posibilidades de empleo bien remunerado y dificultades para satisfacer las necesidades básicas; su alimentación es insuficiente para proporcionar una nutrición completa; los niveles educativos comprenden apenas la aritmética y la gramática básica, con contados ejemplos de personas que conocen un oficio y persiste una convivencia constante con un dolor que en muchas ocasiones es el reducto de la redención social.

Los personajes recurrentes que se visualizan en las películas poseen características compartidas como la falta de recursos y escaso patrimonio, vestimenta desgastada,

educación trunca o analfabetismo, ocupaciones mal remuneradas e insuficientes para conseguir el ascenso social o bien, dedicación exclusiva a las actividades primarias en el espacio rural. Mayoritariamente, los pobres representados se encuentran insertos en comunidades cerradas que cuentan con una cohesión social, enfatizando la moraleja de que la riqueza de los pobres radica en su posibilidad de expresar amor y sentir felicidad en un entorno de unión.

Con todo, las representaciones de la pobreza en el cine mexicano son muy diversas y difíciles de homogeneizar. Dentro de la galería de imágenes que surgieron, el presente trabajo propone cuatro tipologías cuya intención fue anclar el tema de las necesidades básicas insatisfechas conjugándolas con una realidad específica, la de los años cuarenta, con un discurso gubernamental y una narrativa cinematográfica. Consideramos que involucrar las diferentes esferas política, empresarial, intelectual y artística ha permitido visualizar un panorama sobre la manera en que se pensó y construyó un país a la luz de sus posibilidades inmediatas y su proyección a futuro.

En esta manera de pensar y recrear la sociedad, existen patrones hacia los cuales directores y productores apostaron, entre los que destaca la preponderancia que otorgan a la imagen familiar como el núcleo fundamental del bien colectivo. La familia funcional es la base de un tejido social sano y propicio para acompañar la modernización del país. La familia disfuncional, por el contrario, es aquella que expone a sus integrantes a condiciones adversas, marcadas por las carencias y la cercanía con el mal.

Dentro de las películas analizadas se replica la idea de que la pobreza es una característica que vuelve latentes las actitudes al margen de la norma, dada la precariedad de las condiciones. Los infractores rompen la ley porque están inmersos en un medio que propicia dicho comportamiento. De ahí también emana la idea de que el Estado debe endurecer las políticas de control y vigilancia de la moral pública, actuando en contra de aquellos sujetos identificados como peligrosos ya sea de manera preventiva o punitiva. Ante lo cual no es casual que gran parte del sistema de vigilancia recaiga contra los pobres.

De esta manera asoma una idea, asumida no sólo por los realizadores de estas películas sino también por gran parte de la sociedad, de que la pobreza y la delincuencia son dos circunstancias que funcionan en paralelo. El pobre y el delincuente son dos figuras que definen tanto la disfuncionalidad económica como de las normas sociales. La causa de existencia de estos pobres, según se refleja en las películas, radica en la desintegración familiar.

Las figuras de autoridad al interior de la familia son también una alegoría del funcionamiento nacional, ya que, como dice Donzelot, el interés por la familia se halla encuadrado en un interés más preciso por la preservación del Estado. En prácticamente la totalidad de los casos analizados existe la ausencia de uno de los referentes familiares, sobre todo la figura del padre, que representa la ausencia de autoridad que vigile el buen comportamiento de los personajes. Parece lógica, entonces, la asociación que se pretende hacer entre una familia desintegrada y las condiciones de pobreza.

La imagen de la madre, por otro lado, se asemeja con el cobijo del lugar natal, donde se generan símbolos de pertenencia, una especie de útero en el cual se puede desarrollar, pese a todo, la vida. Los personajes cinematográficos que carecen de la figura materna adquieren invariablemente una condición de exilio o exclusión. Al no contar con referente paterno ni materno, como es el caso del vagabundo, el personaje presenta las condiciones más drásticas de pobreza en las cuales no cuenta con esa protección gubernamental ni con un aquel espacio de desenvolvimiento; se rompe todo vínculo humano y social. El llamado, intencional o no, es a preservar la vigilancia del comportamiento al interior de las familias.

Existen, además, personajes recurrentes que, de igual manera, son estandartes del ejemplo ciudadano. Por ejemplo, la mezcla presente en las historias del ambiente rural donde la triada maestro, médico y párroco son los personajes a través de los cuales se refleja también una apuesta social de desarrollo, sustentada en la educación, la ciencia, la salud y la fe. Tanto los maestros como los médicos son figuras representativas de la política gubernamental y su apuesta por el progreso. Resalta el papel que juega la Iglesia católica, mostrándose como actor importante

en el rumbo para lograr mejores condiciones, lo cual es también reflejo de una convivencia con el gobierno que se ha librado de las asperezas pasadas.

De hecho, en la estética de muchas películas existe un ambiente asemejado con las advocaciones religiosas de la misericordia, el arrepentimiento y el perdón. La pobreza pasó por un proceso de sacralización, en donde se compensa la pobreza material con una riqueza espiritual, “ustedes los pobres son felices porque tienen amor”, como sentencia el licenciado en *Nosotros Los Pobres*, otorgando un patrimonio intangible, pero exclusivo, a la clase desfavorecida.

Las tramas son ricas en desgracias, la enfermedad acecha constantemente en la vida de los pobres así como la muerte o el abandono, los cuales pueden ser determinantes para caer en situaciones reprobables moralmente como el delito y la prostitución o bien para emprender un doloroso proceso de aprendizaje purificador que redimirá la figura del pobre.

Por medio de la diferenciación de entornos urbanos y rurales se ubicaron diferentes experiencias de la pobreza. En el plano urbano, la ciudad de México es el paradigma de la gran urbe. En ella la imagen de los barrios y las vecindades, dentro de la creciente metrópoli, remite a historias de hacinamiento y a una modernidad diferenciada.

En el espacio citadino confluyó el análisis de dos películas muy distintas en su planteamiento. Por un lado se muestra la pobreza llena de desventuras, pero vistas como eventos excepcionales, donde siempre hay esperanza ante la desdicha recurrente. En *Nosotros los pobres* hay una caricaturización final de las dolencias, que se cantan y disfrutan en compañía de los semejantes. Por el otro lado, en *Los Olvidados* se muestra un cariz nada dignificante desde un círculo perverso de carencias llevadas al extremo. Los personajes son los olvidados por el progreso, ahí se expone una pauperización causante de la desviación de las personas hacia un estado de naturaleza hobbesiana. La implicación de la juventud mutilada, en este caso, puede leerse como un camino perverso de la sociedad moderna, donde no hay lugar para la clase desprotegida.

En las tramas que se narran desde el sector rural, se muestra una responsabilidad de las condiciones producida por autoridades vistas como añejas, el sistema de poder caciquil, que no ha podido ser desterrado porque el proceso revolucionario y modernizador aún no llega hasta esos rincones, que son además el principal abrevadero de los referentes de identidad nacional.

En el campo, las condiciones de pobreza recaen principalmente en la población indígena, pareciera tratarse de un proceso de constante explotación y falta de inclusión. Desde el momento en que se niega su heterogeneidad para cubrirlos bajo el genérico de “indio”, son representados como un problema que persiste en gran medida debido a su atadura al orden de cosas del pasado. En el fondo, lo que se plantea es una mirada cinematográfica en la que los indios son ignorantes y no tienen las facultades para elegir un camino más adecuado.

Por su parte, tanto en el sector urbano como el rural, las condiciones de la pobreza en la mujer se muestran bajo el reflejo de una división de los roles bastante rígida. Si bien se comienzan a incorporar temáticas como el trabajo femenino y la autodeterminación erótica, el desenlace no puede ser otro que la sujeción al sexo masculino, fenómeno que no es exclusivo de la pobreza pero que se acentúa con ella. La redención o ascenso social no puede ser decisión exclusiva de la mujer, dado que carece de las capacidades necesarias para abandonar por medios propios el ambiente de la pobreza.

Si bien el cine mexicano está permeado por contenidos explícitos de moralidad, también posee mensajes ambiguos en los que se permite, a través del drama de la prostitución y el cine de cabaret, tener un escaparate para mostrar sensualidad y sexualidad.

Las expectativas de ascenso social son diferenciadas dependiendo de las condiciones de cada personaje, del estrato del que proviene y el ambiente donde se desenvuelve. No en todas las tramas se presenta una posibilidad de encontrar salida a la pobreza, pero en la mayoría el desenlace hace suponer una dotación de recursos y capacidades para sortear el camino de las carencias. Así, la frase “se sufre pero se aprende” de *Nosotros los pobres* podría resumir esa idea del

sufrimiento por el cual deben de transitar las clases bajas para que tarde o temprano exista un bienestar social y espiritual. Los personajes llegan a un final donde se posee el capital social y simbólico que permite la subsistencia en medio de redes sociales sólidas.

En la mentalidad de los productores y directores hay un alejamiento hacia la política de gobiernos posrevolucionarios como los de Calles y Cárdenas. Más bien, los creadores se alineaban y saludaban las labores de los presidentes Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán. Reflejando también el giro en la conducción del Estado llevado a cabo durante estos sexenios, en los que se destierra el discurso revolucionario más agresivo, sobre todo aquel que tiene visos de socialista.

No se puede hablar de la existencia de un cine social como acontecía en otras latitudes del mundo, aunque esto no implica una ausencia total de crítica hacia la configuración de la sociedad. Sin embargo, en los casos en los que se presumen intentos de crítica social ésta no se dirige directamente hacia las políticas del Estado mexicano sino a los efectos de una configuración mundial.

Por último, diremos que, a pesar de la sofisticación que han alcanzado las actuales técnicas de medición y detección de los pobres, aún falta mucho por analizar en una perspectiva que incorpore el pasado y ayude a comprender quiénes somos, qué hemos hecho y hacia dónde estamos proyectando un futuro en el que estamos todos involucrados.

Anexo I
La producción cinematográfica en México

Año	Películas	Porcentaje respecto a la producción anual
1940	37	8%
1941	27	6.20%
1942	50	11.60%
1943	57	16.60%
1944	64	18.70%
1945	67	18.40%
1946	77	19.60%
1947	62	14%
1948	78	18.20%
1949	107	24.20%
Total: 626		

Año	Películas
1940	460
1941	434
1942	432
1943	389
1944	340
1945	363
1946	393
1947	440
1948	445
1949	441

¹ Fuente: Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*, Ed, UNAM/CUEC, México, 1982.

² *Idem.*

Anexo II
FICHA DE CATALOGACIÓN Y ANÁLISIS DE PELÍCULAS.
AREA DE IDENTIFICACIÓN

CÓDIGO: MXCMQ-AV		
TITULO DE PELÍCULA:		
TITULO DE LA SERIE: Colección de materiales audiovisuales para el análisis de la pobreza.		
PAÍS: México	FECHA DE PRODUCCIÓN:	FECHA DE ESTRENO:
DURACIÓN:	SEMANAS EN CARTELERA:	
MENCIÓN DE RESPONSABILIDADES		
Realización:		
Dirección:		
Guión:		
Adaptación:		
Idea original:		
Fotografía:		
Fotografía fija:		
Edición:		
Sonido:		
Música original:		
Voces:		
Actores:		
Animación:		
Otros colaboradores:		

ÁREA DE CONTEXTO

RESPONSABILIDAD DE PRODUCCIÓN
ENTIDAD PRODUCTORA:
PRODUCTOR:
DISTRIBUIDORA:

ÁREA DE CONTENIDO Y ESTRUCTURA

SINOPSIS	
DESCRIPTORES	
TOPONÍMICO	CRONOLÓGICO

ÁREA DE ESTRUCTURA INTERNA

TIPO DE PRODUCCIÓN: Ficción
GÉNERO:

ÁREA DE DOCUMENTACIÓN ASOCIADA

UNIDADES DE DESCRIPCIÓN RELACIONADAS
DOCUMENTOS ASOCIADOS

ÁREA DE SECUENCIAS Y CITAS

PALABRAS CLAVE:

ÁREA DE ANÁLISIS GENERAL DEL FILME

--

ÁREA DE ANÁLISIS DE LA POBREZA EN EL FILME

TIPO DE POBREZA:
CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA POBREZA EN EL FILME
ANÁLISIS DE LA POBREZA EN EL FILME

ÁREA DE NOTAS

--

Anexo III

TESTAMENTO DE PITO PÉREZ

A continuación se reproduce el testamento que aparece en la película, los números entre paréntesis remiten a los fragmentos que se omitieron y que forman parte del texto literario:

“Testamento: Lego a la humanidad todo el caudal de mi amargura. Para los ricos, sedientos de oro, dejo la escoria (1) de mi vida. Para los pobres (2) mi desprecio, porque no se alzan y toman a todo lo que tienen derecho (3) en un arranque de suprema justicia. (4) No creí en nadie, no respeté a nadie. ¿Por qué? Porque nadie creyó en mí, porque nadie me respetó. Solamente los tontos o los enamorados se entregan sin condición. ¡Libertad, igualdad, fraternidad! Qué farsa más ridícula. A la libertad la asesinan todos los que ejercen algún mando, la igualdad la destruyen con el dinero y la fraternidad muera a manos de nuestro despiadado egoísmo. (5) Humanidad te conozco, he sido una de tus víctimas. (6) Sociedad yo te robé unas monedas; hice burla de ti, y mis vicios te escarnecieron. No me arrepiento, y al morir, quisiera tener fuerzas para escupirte en la faz todo mi desprecio. Fui Pito Pérez, una sombra que pasó sin comer, de cárcel en cárcel. Hilo lacre, un dolor hecho alegría de campanas. Fui un borracho. Nadie. Una verdad en pie. Qué locura. Y caminando en la otra acera, enfrente de mí, paseó la honestidad su decoro y la cordura su prudencia. El pleito ha sido desigual, lo comprendo (7). Humanidad, pronto cobraré lo que me debes. Jesús Pérez Gaona”.

1. Dice mierda, en lugar de escoria.
2. ,“por cobardes”,
3. Original: porque no se alzan y lo toman todo en un arranque de suprema justicia.
4. ¡Miserables esclavos de una iglesia que les predica resignación y de un gobierno que les pide sumisión, sin darles nada a cambio!
5. Esclavo miserable, si todavía alientas alguna esperanza, no te pares a escuchar la voz de los apóstoles: su ideal es subir y permanecer en lo alto, aun aplastando tu cabeza. Si Jesús no quiso renunciar a ser Dios, ¿qué puedes esperar de los hombres?...
6. De niño, me robaste la escuela para que mis hermanos tuvieran profesión; de joven me quitaste el amor, y en la edad madura, la fe y la confianza en mí mismo. ¡Hasta de mi nombre me despojaste para convertirlo en un apodo estafalario y mezquino: ¡Hilo Lacre! Dije mis palabras, y otros las hicieron correr por suyas; hice algún bien, y otros recibieron el premio. No pocas veces sufrí por delitos ajenos. Tuve amigos que me buscaron en sus días de hambre, y me desconocieron en sus horas de abundancia. Cercáronme las gentes, como a un payaso, para que las hiciera reír con el relato de mis aventuras, pero nunca enjugaron una sola de mis lágrimas.
7. Pero del coraje de los humildes surgirá un día el terremoto, y entonces, no quedará piedra sobre piedra.

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo-Muñoz, Ernesto, *Buñuel and Mexico, the crisis of national cinema*, Ed. University of California Press, EU, 2003.

Altman, Rick, "Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis", *Archivos de la Filmoteca* No. 22, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, España, 1996, pp. 7-19.

Álvarez Leguizamón, Sonia, "Los discursos minimistas sobre las necesidades básicas y los umbrales de ciudadanía como reproductores de pobreza", en *Trabajo y producción de la pobreza en América Latina y el Caribe. Estructuras, discursos y actores*, FLACSO, Argentina, 2005.

Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica, 1920-1929*, UNAM, México, 1999.

_____, *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*, Ed, UNAM/CUEC, México, 1982.

_____, *Cartelera Cinematográfica 1950-1959*, Ed, UNAM/CUEC, México, 1985.

Anduiza Valdelamar, Virgilio, *Legislatura cinematográfica*, Ed. FCE, México, 1984.

Aviña, Rafael (2007), *David Silva. Un campeón de mil rostros*, Ed. UNAM, México, p. 69.

Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, Ed. Posada, 1986, México

Barajas, Gabriela, "Las políticas de atención a la pobreza en México, 1970-2001: de populistas a neoliberales", *Revista Venezolana de Gerencia*, Núm. 20, Año 7, Venezuela, 2002, pp. 553-578.

Barthes, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI, México, 1999.

Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*, Ed. Grijalbo, México, 1996.

_____, *La sangre y la tinta, ensayos sobre la condición postmexicana*, Ed. Océano, México, 1999

_____, *Anatomía del mexicano*, Ed. Plaza Janés, México 2003

Bauman, Zigmunt, *Modernidad Líquida*, Ed. FCE, México, 2003.

Bercini, Reyes, "La década dorada", en *El cine y la estética cambiante*, Ed. UNAM, México, 2008, pp. 31-44.

Bertaccini, Tiziana, *El régimen priísta frente a las clases medias 1943-1964*, Ed. Conaculta, México, 2009.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*, Ed. Siglo XXI, México, 2001.

Boltvinik, Julio y Enrique Hernández Laos, *Pobreza y distribución del ingreso en México*, Ed. Siglo XXI, México, 2006.

Cajas, Juan “La escuela de Chicago, la ciudad como objeto de estudio” en Páez Díaz de León, Laura, *La sociología estadounidense*, Ed. UNAM, México, 2003, pp.63-88, p. 85.

Cárdenas, Enrique, *la hacienda pública y la política económica 1929-1958*, FCE/ColMex, México, 1994, pp. 90-129.

Carmona, Fernando, et al., *El milagro mexicano*, Ed. Nuestro tiempo, México, 1977.

Carro, Nelson (1997), “Un siglo de cine en América Latina”, en *Política y Cultura*, primavera, número 8, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, pp. 241-246.

Castel, Robert, *Las metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del salariado*, Paidós, España, 2006.

Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Gedisa, México, 1992

Chávez Carapia, Julia del Carmen (coord.), *Perspectiva de género*, Ed. Plaza y Valdés, México, 2004.

CONEVAL, *Pobreza y Género en México, Hacia un sistema de indicadores*, Ed. Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social, México, 2012.

Cortés, Fernando, “Consideraciones sobre la marginalidad, marginación, pobreza y desigualdad en la distribución del ingreso”, *Papeles de Población*, Núm. 31, UAEM, México, 2002.

De la Mora, Sergio, *Cinemachismo, masculinities and sexuality in Mexican film*, Ed. University of Texas Press, EU., 2006.

De la Vega Alfaro, Eduardo (Coord), *Microhistorias del cine en México*, Ed. UNAM/UdG/IMC/Instituto Mora, México, 2001.

De los Reyes, Aurelio, *El Cine en México 1896-1920*, Tesis doctoral, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, México, 1978

_____, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Ed. Trillas, México, 1987.

_____, *Cine y Sociedad en México (1896-1920)*, *Vivir de sueños*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1996.

_____, “Crimen y Castigo: La disfunción social en el México posrevolucionario”, en Aurelio de los Reyes, *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo V, Vol. 2, Ed. FCE/Colegio de México, pp. 301-343, 2006a.

- _____, *El nacimiento de ¡Que viva México!*, UNAM, México, 2006b.
- Dieterlen, Paulette, *La pobreza: un estudio filosófico*, UNAM-FCE, México, 2003.
- Dion, Michelle, "The political origins of Social Security in Mexico during the Cárdenas and Ávila Camacho Administrations", *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, Núm 21, Vol 1, Estados Unidos, 2005, pp. 59-95.
- Donzelot, Jacques, *La policía de las familia*, Ed. Pre-textos, España, 1998
- Dubet, François, *Las desigualdades multiplicadas*, Ed. UAEM, México, 2006.
- Fein, Seth, "La diplomacia del celuloide: Hollywood y la edad de oro del cine mexicano", *Historia y Grafía*, Número 4, México, Universidad Iberoamericana, 1995, pp. 137-176.
- _____, "Myths of cultural imperialism and nationalism in golden age mexican cinema", en Gilbert, Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov, *Fragments of a golden age, The politics of culture in Mexico since 1940*, Ed. Duke University Press, Estados Unidos, pp.159-198, 2001.
- Fernández Reyes, Álvaro, *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1945-1955*, Ed. El Colegio de Michoacán, México, 1997,
- Fernández, Itzia, "Por una filosofía de las imágenes en movimiento", en *Imágenes e Investigación Social*, Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords), Historia social y cultural, Instituto Mora, México, pp. 136-154, 2005.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets, España, 1992.
- Franco, Jean, "La Revolución domesticada: Flor Silvestre y Enamorada de Emilio el Indio Fernández", en Fabio Sánchez, Fernando y Gerardo García Muñoz (coords.), *La luz y la guerra, el cine de la Revolución Mexicana*, Ed. Conaculta, pp. 365-390.
- Gallardo Gómez, Luis R. y Joaquín Osorio Goicoechea (Coords.), *Los rostros de la pobreza*, Ed. ITESO/Universidad Iberoamericana, 2 Tomos, México, 2001.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano, Vol. 4.*, Ed. Conaculta/Imcine, México, 1993, p. 146.
- _____, *Breve Historia del cine mexicano, primer siglo, 1897-1997*, Ed. Conaculta/Universidad de Guadalajara, México, 1998.
- Gracida, Elsa (2008), "La distribución del ingreso entre 1940 y 1970), filosofía económica y expresión cuantitativa" en Salazar, Delia y Lilia Venegas (coords), *El XX desde el XXI. Revisando un siglo*, Ed. INAH, México, p. 199.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las Culturas*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1988.
- González, Luis, *Pueblo en Vilo*, Ed. FCE, 1984.

_____, *Otra invitación a la microhistoria*, Ed. FCE, México, 2003

Himmelfarb, Gertrude, *La idea de la pobreza, Inglaterra a principios de la era industrial*, Ed. FCE, México, 1988

Ibarra, Jesús, Los Bracho, *Tres generaciones de cine mexicano*, Ed. UNAM, México, 2006.

Joseph, Gilbert, Anne Rubenstein y Eric Zolov (2001), "Assembling the fragments: Writing a cultural history of Mexico since 1940" en Gilbert, Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov, *Fragments of a golden age, The politics of culture in Mexico since 1940*, Ed. Duke University Press, Estados Unidos, pp. 3-22, 2001.

Knight, Alan, México y Estados Unidos, 1938-1940: rumor y realidad", *Secuencia*, Núm. 34, Instituto Mora, México, 1996, pp. 129-153.

Le Goff, Jacques, *Pensar la Historia, modernidad, presente, progreso*, Ed. Paidós, España, 1997.

Lizarazo Arias, Diego, *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, UAM-X, México, 2004.

Martínez Assad, Carlos, "La Revolución en el cine mexicano" *Relatos e Historias en México*, Año 11, Núm. 24, México, Agosto de 2010.

Matute, Álvaro, "De la tecnología al orden doméstico en el México de la posguerra", en De los Reyes, Aurelio (Coord), *Historia de la vida cotidiana en México. Siglo XX, la imagen ¿espejo de la vida?*, Tomo V, Volumen 2, Ed. FCE/Colmex, México, 2006, pp. 157-176.

Matuszewski, Boleslas *Una nueva fuente de la Historia, la creación de un depósito de cinematografía histórica*, en Periódico Le Fígaro, 25 de marzo de 1898, París.

Meyer, Lorenzo, "De la estabilidad al cambio", en *Historia General de México*, El Colegio de México, México, pp. 881-943, 2007.

Miquel, Ángel, *Salvador Toscano*, UdG, México, 1990.

_____, *Acercamiento al cine silente mexicano*, Ed. UAEM, México, 2005.

_____, *Disolvencias, literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, Ed. FCE, México, 2005, p. 33-34.

Mino Gracia, Fernando, *La fatalidad urbana, el cine de Roberto Gavaldón*, UNAM, México, 2007.

Minujin, Alberto, "Vulnerabilidad y exclusión social en América Latina", en Eduardo Bustelo y Alberto Minujin, *Todos entran: propuesta para sociedades incluyentes*, Unicef, Colombia, 1998, p. 171.

Monsivais, Carlos, "Sociedad y Cultura", en Rafael Loyola (coord), *Entre la guerra y la estabilidad política, el México de los 40*, Grijalbo, México, 1990, pp. 259-280.

_____, "Pero ¿hubo alguna vez once mil héroes", en *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Ed. Anagrama, España, 2006, pp. 79-111.

_____, *Pedro Infante, Las leyes del querer*, Ed. Aguilar, México, 2008

Moreno, Julio, *Yankee Don't go Home, Mexican Nationalism, American Business Culture, and the Shaping of Modern Mexico, 1920-1950*, Ed. The University of North Carolina Press, 2007, pp. 172-206.

Niblo, Stephen, *Mexico en the 1940s, modernity, politics and corruption*, Scholarly Resources, Estados Unidos, 1999.

Niney, Francois, *La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad documental*, Ed. UNAM, México, 2009.

Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, compilación y nota preliminar de José Emilio Pacheco, Ed. INAH/Conaculta, México, 1994.

Oroz Silvia, *Melodrama. El cine de las lágrimas en América Latina*, Ed. UNAM, 1992.

Orozco, Mónica E., (Et Al.), "Lo que dicen los pobres: una perspectiva de género" en, Székely Miguel, *Escuchando lo que dicen los pobres: Desmitificación y nuevos mitos sobre la pobreza*, Ed. Miguel Ángel Porrúa, México, 2005.

Paranaguá, Paulo Antonio, "El cine latinoamericano frente al desafío de una nueva historia", en *Para una historia de América II. Los nudos*, Carmagnani, Marcello et al (coords), FCE/Colmex, México, 1999, pp. 379-396.

_____, *Cine documental en América Latina*, Ed. Cátedra, España, 2003a.

_____, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Ed. FCE, Madrid, 2003b.

Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.

Pérez Montfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano, ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, Ed. CIESAS, México, 1994.

_____, "Los estudios folclóricos y la forja de estereotipos nacionales en América Latina, 1920-1970. Cuatro aproximaciones" en Pérez Martínez, Herón y Raúl Eduardo González (editores), *El Folclor literario en México*, Ed. El Colegio de Michoacán/Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, 2003, pp. 283-304.

_____, "Aproximaciones a la Revolución de 1910 y su cultura" en Especial *Revista Proceso Bi-Centenario*, Núm. 10, Enero, México, 2010.

Pérez Rubio, Pablo, *El cine melodramático*, Ed. Paidós, España, 2004

Pérez Siller, Javier, "Río Escondido: el imaginario político de la Revolución hecha gobierno", en *Identidad en el imaginario nacional, reescritura y enseñanza de la historia*, Colegio de San Luis/BUAP, México, 1998, pp. 387-410.

Piccato, Pablo, *Ciudad de sospechosos: crimen en la Ciudad de México, 1900-1931*, Ed. Ciesas, México, 2010.

Pilcher, Jeffrey M., *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*, Ed. Rowman & Littlefield, Estados Unidos, 2001.

PRM, *Segundo Plan Sexenal*, Ed. Partido de la Revolución Mexicana, México, 1946.

Pulido Islas, Alfonso, *La industria cinematográfica en México*, Ed. México Nuevo, 1936.

Rankin, Monica, "Modernization through unity", en Leonrad, Thomas y John F. Bratzel, *Latin America during Worl War II*, Ed. Rowman & Littlefield, Estados Unidos, 2007, pp. 17-35.

Riquer Fernández, Florinda, "Mujer, género y pobreza: estado de la discusión en los noventa" en, Gallardo Gómez, Luis Rigoberto y Joaquín Osorio Goicoechea (Coords), *Los rostros de la pobreza, El debate*, Tomo II, Ed. ITESO/UIA, México, pp. 195-243.

Robles, Xavier, *La oruga y la mariposa, los géneros dramáticos en el cine*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010.

Romero, José Luis, "La ciudad latinoamericana: continuidad europea y desarrollo autónomo"; "Campo y ciudad las tensiones entre dos ideologías"; "La ciudad latinoamericana y los movimientos políticos", en *Situaciones e ideologías en América Latina*, Colombia: Universidad de Antioquia, 2001, pp. 227-277.

Romero, José Rubén, *La vida inútil de Pito Pérez*, Ed. Porrúa, México, 2000.

Rosas Mantecón, Ana María, *Ir al cine en la Ciudad de México, Historia de una práctica de consumo cultural*, Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas, UAM-I, México, 2009.

Rawls, John, *Teoría de la justicia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006

Sánchez Biosca, Vicente (1998), "En torno a algunos problemas de la historiografía del cine" en Memoria y Arqueología del Cine II de *Archivos de la Filmoteca* no. 29, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp. 88-115.

Scmidt, Arthur, "Making it real compared to what? Reconceptualizing Mexican history since 1940", en Gilbert, Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov (comps.), *Fragments of a*

golden age, The politics of culture in Mexico since 1940, Ed. Duke University Press, Estados Unidos, 2001, pp. 23-68.

Sedesol, *Medición de la pobreza, variantes metodológicas y estimación preliminar*, serie: documentos de investigación, México, 2002.

Sen, Amartya “El enfoque de las capacidades y las realizaciones”, *Comercio Exterior*, Núm. 5, Vol 53, Mayo de 2003.

Simmel, Georg, *Sociología, estudios sobre la forma de socialización*, Vol. 2, Ed. Alianza, España, 1989, pp. 479-520.

Sorlin, Pierre, *Sociología del cine, la apertura para la historia de mañana*, Ed. FCE, México, 1985.

Soto, Antonio, *La época de oro del cine mexicano en Maracaibo*, Ed. Universidad del Zulia/Editorial Kuruvinda/Conac, Venezuela, 2005.

Székely, Miguel, “Pobreza y desigualdad en México entre 1950 y 2004” *El Trimestre Económico*, Vol LXXII (4), núm. 288, Octubre-Diciembre, 2005, pp. 913-931.

Tello, Carlos, *Estado y desarrollo económico: México 1920-2006*, UNAM, México, 2007, pp. 357-449.

Townsend, Peter, “La conceptualización de la pobreza” *Comercio Exterior*, Vol. 53, Núm. 5, Mayo de 2003, pp. 445-452.

Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano, la construcción de una imagen, 1939-1952*, Ed. El Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1998a.

_____, “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio “indio” Fernández o la obsesión por la educación”, *Historia Mexicana*, El Colegio de México, Vol. 48, No.2, México, 1998b, pp. 437-470.

_____, “Torciéndole el cuello al filme”, en Camarena, Mario y Lourdes Villafuerte (coords), *Los andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes*, México, Ed. AGN/INAH, México, 2001.

Tzvi, Medin, *el sexenio alemanista*, Era, México, 1990.

Vázquez Mantecón, Álvaro, *Espacio y moral en el cine mexicano de los años cuarenta*, Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.

Vidal Bonifaz, Rosario, *Surgimiento de la Industria Cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940): La formación de un nuevo sector empresarial*, Ed. Miguel Ángel Porrúa, México, 2010.