



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

Licenciatura en Historia

EL Cine de pobres en el periodo presidencial de Miguel Alemán.

Una confrontación con la realidad.

Seminario de Investigación III

T E S I N A

QUE PRESENTA

MARIA DEL ROSARIO ALBITER FARFÁN

96224409

Asesor Académico: Federico Lazarín Miranda

México, D.F. Abril del 2004

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

Licenciatura en Historia

EL Cine de pobres en el periodo presidencial de Miguel Alemán.

Una confrontación con la realidad.

Seminario de Investigación III

T E S I N A

QUE PRESENTA

MARIA DEL ROSARIO ALBITER FARFÁN

96224409

Asesor Académico: Federico Lazarín Miranda



México, D.F. Abril del 2004

AGRADECIMIENTOS

A MIS PADRES

*Por brindarme su apoyo incondicional para lograr los objetivos que me he fijado en la vida y por su paciencia cuando he tenido que parar por momentos en mi camino.
Gracias por su Amor.*

A MIS HERMANOS

*Por su disponibilidad y apoyo cuando fue necesario recurrir a ellos para terminar con éxito mi trabajo.
Gracias, los quiero.*

A JAVIER SÁNCHEZ VERGARA

*Quien me apoyó en el proceso de redacción escuchando pacientemente cada capítulo que le solía leer.
Gracias.*

AL MTRO. FEDERICO LAZARÍN MIRANDA.

*Por su paciente supervisión hacía mi trabajo y por sus valiosos comentarios.
Gracias.*

ÍNDICE

Página

INTRODUCCIÓN	4
<i>1. La Ciudad de México 1940-1950: Un breve recorrido por su estructura</i>	
1.1.- La economía nacional.....	17
1.2.- La Ciudad de México: estructura socio-económica.....	42
<i>2. La industria cinematográfica (1946-1952)</i>	
2.1.- Condiciones externas.....	71
2.2.- Política Cinematográfica en México 1940-1952.....	78
<i>3. El cine de pobres. Una confrontación con la realidad</i>	
3.1.- El cine como reflejo de la realidad social.....	94
3.2.- El nacimiento del cine urbano y el melodrama mexicano.....	115
3.3.- Los materiales fílmicos. Los pobres a través de la pantalla grande.....	121
CONCLUSIONES	154

FUENTES Y BIBLIOGRAFIA

1.-FUENTES

1.1. Fuentes Audiovisuales (Filmografía).....	158
1.2. Fuentes Hemerográficas.....	159
1.3. Fuentes Estadísticas.....	160

2.- BIBLIOGRAFÍA

2.1. Bibliografía.....	161
------------------------	-----

ANEXO

164

INTRODUCCIÓN

La temática cinematográfica se ha manejado en innumerables ocasiones, la legislación, la industria, la psicología y en una mayor medida en su relación con la descripción estética y artística. Sin embargo, han sido pocos los trabajos que han abordado al cine bajo un contexto histórico real, en donde se rescate a éste como un revelador de la ideología dominante y de los niveles socio- económicos y culturales de una sociedad, (observado a través de la construcción de los imaginarios que este medio de comunicación genera). Menos aún son los trabajos que contemplan como objetivo la realización de un análisis concreto de los filmes, bajo la lupa de un periodo y espacio histórico determinado, en donde se establezcan lazos y conexiones entre la realidad socioeconómica y los filmes que han sido realizados en un mismo contexto, ya que como dice Julia Tuñon:

Los filmes son una creación cultural y por lo tanto son históricos, insertos en un tiempo y un espacio, parte de un sistema social, producto humano; pero también son, por todo eso, historizables, inteligibles, vehículos para un conocimiento posible.¹

Es decir, las películas nos pueden proporcionar una imagen de la cultura, sin perder de vista que éstas combinan elementos de ficción y realidad, los cuales transmiten diversos tipos de representaciones. En este sentido el papel del historiador se ve enmarcado en la búsqueda de los indicativos que proporcionan las películas, (llámense políticos, sociales, económicos, o culturales), para reflexionar sobre la estructura de una sociedad.

Desde la perspectiva de que el cine y, específicamente, los filmes, pueden ser considerados como herramientas o instrumentos de investigación para los historiadores, es por lo que es importante conocer las ventajas que esta fuente nos ofrece. En primer lugar debemos

¹ Tuñon, Julia, *Mujeres de Luz y Sombra en el cine mexicano. La Construcción de una imagen*, México, Edit. COLMEX-IMCINE, 1998, p.37

considerar que “ la imagen cinematográfica participa en la construcción y reconstrucción de nuestro pasado, presente y proyección hacia el futuro”.² Porque el análisis de sus imágenes nos permite entrever y discernir algunas ideas de la sociedad en que se producen.

Las películas de ficción narran una historia inventada, como las novelas, pero con un lenguaje particular. Narrar implica recortar, elegir los elementos que habrán de trascender a la pantalla... es decir en la selección de anécdotas y su organización en imágenes se ponen en juego los supuestos culturales y de esta manera cada película se convierte en un indicio para entender algún aspecto de la sociedad de la que emerge.³

Puesto que el cine nos es un hecho natural, sino artificial, en cuya realización intervienen los objetivos específicos de los productores y directores; es por lo que me parece de gran importancia establecer la función social que ejerce el cine a nivel comunicativo, y en su fase de construcción simbólica, mediante la reflexión de la Semiología Fílmica.

Entendiendo por Semiología Fílmica :

La ciencia que se ocupa de los signos, o la disciplina científica que busca interpretar y estudiar todo fenómeno en que intervenga la acción libre del hombre, o todo fenómeno de cultura como sistema de signos, y por tanto como un hecho de comunicación.⁴

Un conjunto de signos mantiene implícito un significado o contenido ideológico que tiene la función de establecer a su vez un acto comunicativo. En este sentido la comunicación articulada implica la formación de un discurso, en el cual se estructura un mensaje. Dicha estructura es para el comunicante, en este caso para el realizador fílmico, la forma de transmitir o revelar al receptor o público, el mensaje que el primero quiere que sea captado por el segundo, sin perder de vista que “una película cinematográfica se compone de más

² Estudios de Comunicación y política. “El cine y la memoria. Ficción e Historia” en *Versión 8*, UAM-X, Núm. 8, 1999. p.15

³ Tuñon, *Op. cit.*, p.35

⁴ Bettetini, *Cine: lengua y escritura*, México, Edit. F.C.E, 1975, p.10

elementos significantes, y de más fuentes de estímulos para su hipotético receptor”.⁵ Estos pueden ser directos o indirectos tales como espacio, tiempo, objetos, acciones y actores, que le van dando forma a la estructura comunicativa.

Cuando el receptor entra en contacto con las imágenes de la pantalla, se convierte en el blanco de una carga de signos que son libremente interpretadas por él mismo, ya sea porque experimenta una cierta identificación con los personajes o porque entiende el mensaje vertebral del filme. Es decir, la carga de signos o símbolos que es ejercida hacia el espectador, (aunque sea en condiciones de total pasividad en su relación con la pantalla) no manifiesta otra cosa que no sea la función comunicativa de transmitir un mensaje, independientemente de que este sea retomado o no de la realidad. Aunque el cine al ser un invento del hombre, implica que no se puedan dejar total y absolutamente de percibir los elementos de su entorno material, e histórico, siendo que el hombre mismo es historia.

Entre la pantalla y el espectador se desarrolla un discurso dado, construido en virtud de signos que reproducen reflexivamente una realidad dada y de signos que “guiñan” hacia significados sobre entendido, de signos de representación espontánea y de signos convencionalmente figurativos.... que tienen una finalidad.⁶

La finalidad o el mensaje que se quiere transmitir esta enmarcado en un primer plano por la percepción que el realizador tiene de la realidad y de los signos o símbolos de los cuales este haga uso para manifestar y transmitir dicho mensaje, es decir, la intención del autor se expresa en la imágenes a las cuales les da organización, composición y ritmo.

⁵ *Ibid*, p.25

⁶ *Ibid*, p.26

Los intereses expresivos del realizador sobre alguna temática, que en muchas ocasiones pueden estar condicionados por la misma realidad; en el filme se ven traducidas en la búsqueda de las imágenes, que dan lugar a la percepción buscada.

Si bien es cierto que en el cine no hay copia posible de la realidad, lo que sí es cierto es que indiscutiblemente el realizador pretende manifestar y exponer sus ideas en el hecho mismo de la conformación de los signos que serán el cuerpo de su película. Inserta en su obra esa percepción “sui generis” que él mismo tiene de la realidad, independientemente de que en el cine, la ilusión de realidad que por sugestión crea la pantalla, induzca en el espectador una atmósfera de credibilidad con respecto a las imágenes proporcionadas y a los sucesos de la película, lo cual podría dar como resultado una identificación con los personajes.

Diversos autores coinciden en señalar que las imágenes fílmicas son el resultado de un proceso de autoconnotación del mundo representado, es decir la realidad traducida en imágenes por la cámara, y elevada a nivel lingüístico por intervención formadora del director, esto quedaría concretado en una significación provisional, mientras que el espectador no le da la suya propia.

...en todo fenómeno de comunicación, y especialmente en el fílmico, está presente la continua presencia de expectativas condicionadas por la historia personal o social del sujeto. Las imágenes de los objetos que el filme nos presenta, no serían enteramente fragmentos de la realidad con significados motivados espontáneamente, sino producto de una serie de convencionalismos sucesivos que nos permiten dar a esos significantes ciertos significados en virtud de ciertos códigos.⁷

⁷ Precorí, Franco. *Cine, forma y método*. España, Edit. Gustavo Gili, 1997, p. 98

En definitiva el análisis semiológico aplicado a las formas del lenguaje cinematográfico responde a la necesidad de establecer que todo intercambio de comunicación supone el recurso al código presente y activo en el universo de las ideas.

Los códigos, son los de la sociedad o del grupo en que viven las personas que se intercomunican, y en el limite, derivan, su naturaleza y su poder de formación de las ideologías que subyacen al universo cultural de que se nutre la sociedad misma.⁸

En este sentido, el cine al ser un medio de manifestación de ideas con intención de ser transmitidas, contiene una serie de contenidos semióticos o de signos que tienen la función de transmitir mensajes, mismos que nacen y se desarrollan en la mente de los realizadores, pero siempre con objetivos bien delimitados a seguir.

Naturalmente el problema no estriba en establecer un grado de verdad del mensaje, sino de encontrar una relación de autenticidad entre el procedimientos y la realidad o situación socio- cultural sobre la cual el procedimiento opera.⁹

El cine como medio de comunicación masiva, ha sido llamado por muchos autores como el fenómeno cinematográfico, sin embargo independientemente de sus alcances de recepción, el cine visto desde el punto de vista cultural, conviene insistir, es un producto del hombre y de la vida social que lo rodea, de tal manera que esta forma de expresión refleja y actúa sobre ella. Es decir el cine, más que una maquina de contar cuentos, como la define León Felipe es una cuestión social, que alude no solamente al planteamiento de Gómezjara: “el cine es propio de la sociedad de masas, no sólo por el uso que ésta hace de la comunicación, sino por que en esta sociedad existen los recursos técnico- financieros que hacen posible la existencia del cine”.¹⁰ Sino que el cine es una cuestión social por que al

⁸ *Ibid*, p. 105

⁹ *Ibid*. p.116

¹⁰ Gómezjara, Francisco y De Dios Delia Selene, *Sociología del Cine*, México, Edit.SEPSETENTAS,1973, p.8

decir de Alejandro Galindo: amplió el mundo y el horizonte exterior del hombre hasta proporciones inimaginables, por lo que hace al mundo interior, el cine otorga al hombre la propiedad de todos sus sueños concebibles, en los que jugaran las imágenes vivas de fantasías, tempestades, consejos y tormentas que destacan pasiones, del mismo modo que logra despertar el dulce sentimiento de humildad que nos asalta frente a la contemplación del universo infinito.

La función social del cine estriba, en que el cine es un instrumento que asoma y remueve el alma de los pueblos, más que ser la sola expresión de la cultura, es el vehículo para cultivar la esperanza en los hombres. “Fe y Esperanza en sí mismos y en su capacidad de construir un mundo mejor, más digno, más humano.”¹¹Dicho planteamiento acerca de la función social del cine nos deja ver que el cine debe ser un medio por el cual la sociedad se pueda reconocer tanto en su pasado como en su presente para poder enfrentar los retos de su proceso histórico.

Significativamente me viene a la mente un ejemplo de este planteamiento, cuando en el estudio realizado por Armand Mattelart, “Comunicación y transición al socialismo” se aborda la función social del cine en relación a las condiciones socio- políticas y económicas de países como Ghana, Somalia, Senegal, etc., en estos países recientemente independizados y con un alto índice de analfabetismo, fue introducido el cine como un medio esencial de comunicación de masas, mismo que venció las barreras del analfabetismo y pudo llevar al pueblo la imagen de sus propias conquistas y realizaciones, esto originó que el pueblo tuviera un reencuentro con sus logros y

¹¹ Galindo Alejandro; *Verdad y mentira del cine mexicano*, México, Edit, Katun, 1981, p.182

capacidades, removiendo como dice Alejandro Galindo el alma del pueblo en función de un reconocimiento de sí mismos.

En este sentido “El valor social de cine no estriba ciertamente en darle al público un modelo estático fácil de reconocer, sino en crear una situación simbólica abierta a la comprobación de ciertas relaciones reales a través de un lenguaje en el cual se puedan reconocer los espectadores.”¹² Y es quizá, esta una de las causas del éxito de muchas películas.

Finalmente la importancia de la función social del cine estriba en tres niveles de observación: implica una relación con los estímulos brutos que el realizador recibe del mundo y que ve como objetos y hechos a ser representados; en que la transmisión del mensaje al receptor produce reacciones espontáneas libres y, por último en que dichas reacciones son la parte final del trabajo del realizador, al tomar a estas como una manifestación viviente de los objetivos que en un principio de planteo el realizador. Es decir, el cine no es estático en cuanto a su función social, ya que los realizadores manifiestan a través de este sus intereses expresivos que ejercen una reacción y finalmente se convierte en un fenómeno social.

Por otro lado y como resultado de la posguerra italiana a principios de la década de los 40, se dio origen a una polémica entre los directores del cine italiano y se dio pasó al nacimiento de una teoría cinematográfica que defendía la estrecha relación entre el filme y la realidad social cotidiana. “El neorrealismo”, como fue llamado, nació enfrascado en las condiciones de la Segunda Guerra Mundial, propugnó por la fidelidad de la realidad armonizando a la humanidad con ésta a través del cine y promovió de esta manera un

¹² Precorí, Franco. *Op.cit.*, p.99

nuevo modo de contar historias que permitieron al espectador observar y advertir la revelación que representaban las películas.

Los teóricos más importantes de esta corriente fueron Kracaauer y Bazin, ambos observaron en el cine que la realidad de todos los días especialmente la menos agradable estaba ausente en la gran mayoría de los filmes que se producían en ese periodo. De esta observación nació el neorrealismo en 1945, manifestándose en la producción de los filmes que expresaban al desnudo la crónica de los hechos reales, o afines a la realidad, captados fuera de los sets, en lugares auténticos, interpretados muchas veces por personajes anónimos, que asumían su realidad, por muy dolorosa que esta fuera, es decir: “El estilo neorrealista sacrificaba la pulcritud técnica a la penetrante eficacia de la expresión directa.”¹³ El neorrealismo, visto desde este contexto, nació de una exigencia histórica, de una necesidad de introspección social que motivaba a los directores a enfrentar los aspectos más crudos de la realidad. Aunque la materia prima del cine, es la percepción que cada realizador tenga de la realidad. Así un pintor, un escritor y un realizador pueden retomar un mismo aspecto de la realidad para manifestarlo a través de la pintura, de un libro y de una película, pero el resultado no será el mismo porque cada obra tendrá impresa la percepción particular de cada artista.

Si bien 1945 fue el año de revelación del neorrealismo, 1948 el de su mayor esplendor, y 1952 el año en que estuvo en peligro de sufrir una crisis, no cabe duda que este fenómeno, fue un fenómeno aglutinador cuya influencia alcanzaría a los cineastas mexicanos.

Tal influencia trajo a algunos directores del cine mexicano un interés particular por reproducir en sus filmes esta parte poco agradable de la “realidad mexicana” como es la

¹³ Cesare Castello, Giulio. *El Cine Neorrealista italiano*. Argentina, Edit. EUDEBA, 1962. p.65

pobreza y la miseria, sin embargo el que proyectó con mayor nitidez a la corriente neorrealista fue Luis Buñuel, en su película “Los Olvidados” en la cual retrató sin más miramientos la crudeza de los pobres. Otros directores como Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez siguieron en la misma línea pero con tonos menos realistas y menos críticos, que podrían rayar en el estereotipo y en el folclore. Y de estos, el último fue quien le imprimió a sus películas más elementos dramáticos.

El cine de pobres, resulta ser pues, no la copia fidedigna de esta realidad, sin embargo el autor retoma de la realidad bruta (derivada de su entorno), los elementos necesarios que le hacen crear un percepción particular de la misma .

Es decir, “el cine no goza de transparencia, ni de comunicabilidad total, aunque el simulacro se realice siempre plenamente”¹⁴. Y no pocas veces se ha afirmado que la ficción cinematográfica es más fiel a la realidad que el documental, cuando la primera capta en su invención y a través de su distanciamiento con la realidad, lo olvidado por la historia oficial.

Entendida pues la realidad cinematográfica como la percepción que el autor tiene de la misma, podemos decir entonces que esta podría ser expresada mediante dicho condicionamiento, y sólo desde este punto de vista podríamos decir, que el cine cobra una dimensión crítico política, al denunciar, al poner en pantalla o ser testimonio de la realidad, de la injusticia, el autoritarismo o la pobreza.

El filme está meditado, calculado, construido, aceptado por el espectador como un pedazo de vida real en el movimiento. Esta realidad vivencial provoca reacciones espontáneas, libres..... aparentemente al menos, porque todos los medios técnicos de los que se sirve el realizador son empleados con vistas a provocar estas reacciones. Es una libertad real de manifestaciones internas del

¹⁴ Estudios de Comunicación y Política *Op.cit.* ,p.18

espectador, pero controladas y provocadas a lo largo de la película por la idea directora y los objetivos del que ha hecho el filme¹⁵

En definitiva y partiendo de que los distintos medios de comunicación llámese radio, cine o televisión han desempeñado el papel de transmitir algo, es por lo que he observado que una película puede ser utilizada como un recurso de investigación muy importante, complementario a la utilización de fuentes primarias y recursos didácticos propios de la historia. Es decir los filmes contienen referencias a un espacio y época determinadas que pueden ser de gran utilidad para el historiador ya que la realización de una película mantiene implícita la percepción de la realidad de los cineastas, misma que es plasmada en sus producciones. La sociedad impone un cuadro, que es un peso que abrumba a los realizadores, sin embargo los cineastas no tratan de copiar esta realidad, sino que sólo la transponen y le dan una visión de perspectiva. Esta visión a su vez revela implícitamente y subjetivamente los mecanismos de una sociedad y abre las perspectivas al historiador para rebuscar en estas manifestaciones, lo que una sociedad confiesa y niega de sí misma.

Sin embargo, debemos tomar en cuenta que lo que se deja ver en una película, es parcial y sólo resulta útil al historiador mediante la realización de una confrontación con otras fuentes y formas de expresión.

De aquí que la hipótesis central de la investigación gire alrededor de que el cine pueden ser una fuente para la historia ya que recoge simbolismos, representaciones y valores que caracterizan a los diferentes sectores de la sociedad y que al estar insertas en un contexto socioeconómico “real” da como resultado, la confrontación entre la perspectiva que el cineasta tiene de la realidad (o la propia manera de captar la realidad) y que transpone en la

¹⁵ Anduiza, Virgilio, *Legislación Cinematográfica en México*, México, Edit. Filmoteca de la UNAM, 1984, p.90

pantalla, con otras formas de expresión llámese económicas, políticas y sociales propias del periodo y de la sociedad a investigar.

En la primera parte de la investigación, se pretende mostrar el panorama socioeconómico que para 1946-1952 caracterizaba a la República mexicana y a la Ciudad de México en específico, con el fin de establecer el contexto que servirá de preámbulo y de hilo conductor.

El segundo capítulo gira en torno al análisis de como las condiciones internas y externas del país darían lugar en la década de los cuarenta al nacimiento de la industria cinematográfica así como a la Ley de la Industria Cinematográfica y las instituciones estatales que respaldan su desarrollo. De tal manera que el análisis de la política cinematográfica que se estableció durante el sexenio de Miguel Alemán, jugará un papel muy importante en esta investigación, ya que nos permitirá analizar cuáles fueron las condiciones políticas, legislativas e ideológicas en las cuales estuvieron insertas las producciones que contemplan como tema principal a la pobreza.

Finalmente en el tercer capítulo se contempla el interés por los filmes que introducen como tema principal a la pobreza urbana de la Ciudad de México, ya que estas producciones son un indicio para observar como es recogida la historia de este sector, cual es la imagen que los directores nos presentan y como es transmitida a través del cine.

El escenario de estudio para la investigación se ve centrado en la Ciudad de México de las décadas de 1940 y 1950, se considera a ésta como el corazón del espectro urbano con respecto a toda la república, y se considera también que es aquí en donde se han conjugado los más variados conceptos de pobreza urbana de donde se han retomado las

historias de vida que este sector ha generado y que nos han sido presentadas en la pantalla grande por los directores cinematográficos. Por otro lado, abordar los años de 1946 a 1952 (periodo que corresponde al periodo presidencial de Miguel Alemán) se debió a que si bien en el alemanismo se habla de un aparente progreso económico en donde “las cosas andaban muy bien: a cada rato se suspendían las clases para...la inauguración de carreteras, avenidas, presas, parques, deportivos, hospitales, ministerios, edificios inmensos”¹⁶ cabe preguntarnos si en realidad todos los habitantes de esta Ciudad o al menos una mayoría considerable gozaba de los beneficios de éste aparente progreso o si por el contrario este progreso ocurrió en detrimento de las clases bajas o marginales como manifestaba una nota del diario oficialista de la época en cuestión.

Terrible grito del día en el interior de todas las casas: “¡No alcanza el gasto” Los maridos están acostumbrados ya a escucharlo; se encogen de hombros, comen menos, luchan más.

Las señoras regatean –vieja palabra en desusó -, con verdadera furia ante cada puesto de legumbres o de carnes, y los niños van disminuyendo su leche, en pro de una niñez bien nutrida... ¿Alfabetización? ¿Construcción? ¡Comida!¹⁷

Dicho planteamiento nos ayuda a establecer una relación analítica entre la representación de los pobres en el cine y el nivel de vida de la población de la Ciudad de México. Para tal efecto echaré mano de las producciones cinematográficas que manifiestan y exponen la pobreza en esta época, para posteriormente hacer una confrontación entre el nivel de vida existente en esa época con lo que las imágenes me dejan ver.

Pretendo rescatar y analizar los simbolismos que el cineasta retoma de la realidad para representarlos en la pantalla , ya que como dice Eduardo Gruñer: el cine en sus mejores y

¹⁶ Pacheco, José Emilio. *Las batallas en el desierto*, México, Edit. Era, 1981, p.15

¹⁷ *Novedades*, 9 de noviembre de 1950.

más autónomas formas y gracias a su capacidad de duplicación de lo real y del sujeto en la imagen, permite que el espectador establezca una distancia crítica e interroge al mundo mediante las imágenes cinematográficas que nunca acaban de coincidir con su propia pretensión de representarlo todo.

La importancia de dicho estudio radica en una confrontación y complementación que se hace en el momento en que se observa la realidad que los documentos y el análisis histórico nos manifiestan, con lo que el cine de pobres deja entrever de la misma a través de sus imágenes. En definitiva, es de mi interés en esta investigación plantear la manera o las maneras en las que fueron representados los pobres en el cine ¿Cómo se concibe y representa la pobreza? ¿Cuáles son los simbolismos que de ellos se manejan? sobre todo en un marco de transición sociopolítica y económica, sobre todo cuando se pretende dar una falsa imagen de la sociedad y del país a través de la difusión de ideas e imaginarios que tienen que ver con el progreso y el avance. En este sentido, es mi intención destacar las contradicciones socioeconómicas del sistema político que se dan en el inicio del “México moderno” –el cual atravesaba por un proceso de rápido cambio social y económico, teniendo como fuente y herramienta de investigación el análisis de la producción cinematográfica y su innegable importancia en la transmisión de creencias ideas y conceptos.

Finalmente la pretensión de querer realizar una investigación de historia social y en específico de los simbolismos que el cine recoge, responde a una inquietud de pensar que los medios de comunicación son parte de espejo de la historia, en donde nosotros vemos reflejados aspectos que nos conducen a vislumbrar la fabricación del pasado y del presente así como las causas y consecuencias de todo un proceso histórico.

1.-La Ciudad de México 1940-1950: Un breve recorrido por su estructura.

1.1. La economía nacional.

La época contemporánea en México tiene su propia y muy particular historia, tanto en el campo de los hechos políticos y económicos, como en los del cine. Por eso es importante hacer notar que para que exista un mejor entendimiento de la cinematografía mexicana se debe registrar antes que nada el trasfondo histórico sobre el cual se desarrolló, ya que eso nos llevará a establecer las vertientes de una cinematografía particular y especial, que implícitamente nos muestra rasgos y particularidades del tiempo y espacio que nos interesa estudiar, ya que “en el cine se filtran los malestares de una sociedad que cambia a pesar de las decisiones del poder y es el termómetro de evoluciones morales”¹

El cine también nos puede mostrar las contradicciones políticas y socioeconómicas en México y en la Ciudad es decir “ Una historia del cine a la vez, sólo se hace comprensible en su confrontación con una realidad social”²

A lo largo de la década de 1940-1950, la economía nacional mexicana fue tomando distintos matices y dimensiones que fueron proporcionados en una gran medida por la coyuntura internacional y por las condiciones de guerra propias del periodo. Dichas condiciones modificaron sustancialmente el panorama de las relaciones internacionales, pero sobre todo incidieron decisivamente en la política económica de México y en el curso que ésta en general tomaría a lo largo de los sexenios precedentes.

¹ García, Gustavo. “Presentación”. en Barbachano Ponce Miguel. *El cine Mundial en tiempos de Guerra (1930-1945)*, México, Edit, Trillas, 1991, p.6

² *Ibid*

La guerra creó una atmósfera de excepción que propició soluciones rápidas y definitivas a muchos de los problemas existentes entre México y Estados Unidos.³ Dichas soluciones se vieron manifestadas en la firma de tratados comerciales que a la larga establecería una lucha comercial desigual. Sin embargo las relaciones comerciales que se dieron desde 1938 entre México y Estados Unidos y las condiciones de la Segunda Guerra Mundial, establecerían el rumbo que seguiría la política económica entre ambos países por lo menos hasta muy entrada la década de 1950.

El acuerdo comercial implantado a principios de la década de los 40 llamado “Buena vecindad”, planteaba la libre circulación de los productos entre un país y otro debido en gran parte a la gran necesidad que tenía Estados Unidos de importar productos y materias primas requeridas por la economía bélica, por la insuficiencia de satisfacer la demanda de su país, por la necesidad de proteger y salvaguardar su territorio y por la necesidad de adquirir metales para las condiciones de guerra en las que se encontraba.

Las ventajas que adquirió México de dicho acuerdo se vieron traducidas en un incremento importante de sus exportaciones y en un estímulo para la producción manufacturera como lo señala Rafael Loyola: “la demanda externa por productos mexicanos especialmente la norteamericana se convirtió en el principal acelerador de la industrialización durante el periodo de guerra.” En este sentido el dinamismo que se presentó en las exportaciones de manufacturas y poco después de productos agrícolas, manifestaron claramente un aumento en el proceso de industrialización. Las ramas que más destacaron por su gran crecimiento en el sector manufacturero fueron “el hierro, el acero, los textiles, los alimentos, el cemento,

³ Aguilar Camín Héctor, Meyer Lorenzo, *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México, Edit, cal y arena, 1993, p.195

la celulosa y el papel”⁴ y en el agrícola “las fibras, el henequén, tomates, plantas medicinales, alcohol, aceites y alimentos deshidratados.”⁵ El cambio de productos requeridos por Estados Unidos, se debió al cambio de fase que presentaron las condiciones de guerra, por lo que las necesidades se enfocaron más a los productos agrícolas ya que “para 1946 (el punto más bajo de la exportación minera), la contribución de los minerales era apenas de 20.0% comparada con 43.55 generado por el sector agropecuario”⁶

El desplazamiento de las exportaciones de productos minerales por la exportación de productos agropecuarios, también respondió en México a que dicho sector cumplía con el papel de generar divisas, lo que a su vez se convirtió en prioridad para los intereses privados industriales que destinaron la mayor parte de las tierras cultivables para la producción de exportación.

En este sentido se estimuló la producción interna de bienes industriales, resultado de una importante ampliación y diversificación industrial, especialmente por el gran número de empresas que se crearon.

Sin embargo, esta época de bonanza que se inició debido al aumento de las exportaciones, se fue convirtiendo poco a poco en una paradoja irreversible, que afectó en una mayor medida a los sectores más pobres de la sociedad, beneficiando por el contrario al sector privado y empresarial, es decir, “los cambios en la trama social y económica posteriores a 1940 favorecieron sobre todo la acumulación acelerada del capital y, por tanto, la concentración de recursos materiales en unos cuantos y poderosos grupos de empresarios

⁴ Loyola, Rafael (coord.) *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*. México CNCA-Grijalbo, 1990, p.202

⁵ *Ibid*, p. 230

⁶ *Ibidem*

privados.”⁷ Las exportaciones que estaban en manos de los industriales generaron divisas importantes, pero esto a su vez ocasionó un problema de desabasto, debido a que la mayor parte de las tierras cultivables se destinaban a la exportación, lo cual disminuía o mermaba la cantidad de productos alimenticios que los sectores menos favorecidos consumían.

Si bien es cierto que la coyuntura internacional, centrada en la Segunda Guerra Mundial trajo un considerable aumento en las exportaciones, también es cierto que dichas transacciones originaron una gran dependencia respecto de los Estados Unidos a partir de la Segunda Guerra mundial. En este sentido la libre circulación de mercancías derivada de los acuerdos comerciales que se dieron entre México y Estados Unidos, trajeron a partir de 1940 un mayor aumento en las importaciones de productos que contemplaban precios muy altos debido a la escasez que se originó después de la guerra, generando así un problema de balanza comercial que a la larga se haría crónico a causa de la pérdida de los mercados europeos como se observa en el siguiente cuadro:

Precios de los productos importados 1939-1950.

Año	Índice de Valor	Índice del Volumen
1939	100.0	100.0
1940	68.7	53.3
1941	180.6	203.6
1942	179.1	128.5
1943	340.3	257.8
1944	832.8	521.4
1945	706.0	458.9
1946	1073.1	553.6
1947	867.2	333.2
1948	638.8	243.0
1949	516.4	222.2
1950	643.3	236.1

Fuente: Loyola Rafael, *Op.cit.*, p.232

⁷ Aguilar Camín Héctor, Meyer Lorenzo. *Op.cit.*, p.212

Con estas cifras nos podemos dar cuenta de que como producto de la guerra el precio o valor de los productos importados es aún mayor que el volumen que éstos representaron sobre todo para los años de 1944 y 1946. En este sentido el alza de los precios y las crecientes importaciones de estos productos originaron serios problemas en la balanza comercial especialmente durante los años mencionados, además la disminución del poder adquisitivo a causa de la inflación y el aumento de los precios en los productos alimenticios contribuyeron incremento del costo de la vida.

para mediados de los cuarenta la balanza comercial del sector no era tan saludable, debido principalmente al crecimiento en las importaciones de maíz, trigo, harina de trigo, manteca, lana y azúcar. Entre 1943 y 1946 las importaciones de artículos agropecuarios representaron más del 20% de las importaciones totales.⁸

Está situación se tradujo en la economía mexicana en una fuerte presión inflacionaria, como producto de dichas transacciones comerciales que ya “desde finales del cardenismo la inflación hacía estragos en la economía mexicana, ahondando la desigual distribución del ingreso e impidiendo la indispensable expansión de las exportaciones.”⁹ La primera manifestación de está inflación la encontramos en el alza desproporcionada de los precios en los productos de consumo básico (que en su mayoría se importaban) debido a que los precios internacionales tendieron a subir a causa de la guerra, además de que la entrada de inversionistas extranjeros y el superávit de la balanza comercial contribuyeron al incremento de la inflación y por consecuencia a la disminución de los salarios, afectando gran parte de la población urbana y rural, además la disminución del poder adquisitivo a causa de la

⁸ Loyola, Rafael. *Op.cit*, p.231

⁹ Aguilar Camín Héctor, Meyer, Lorenzo. *Op. cit*, p.199

inflación y el aumento de los precios en los productos alimenticios contribuyeron al costo de la vida.¹⁰

En definitiva podríamos decir que el sexenio de 1940-1946 se caracterizó principalmente por la redefinición en las relaciones comerciales mexicanas a causa de la cancelación del mercado europeo, incrementando paralelamente las transacciones con E.U hasta llegar a un estado de subordinación comercial, pero reactivando al mismo tiempo la economía interna que beneficio principalmente al sector industrial y empresarial, que generó débiles expectativas populares y un excesivo fervor industrialista que derivaron en un falso imaginario progresista. Por otro lado aunque las importaciones no llegaron a constituirse como un obstáculo para el proyecto industrial, si originaron un fuerte problema de captación de divisas que afectó a gran parte de la población rural en el sector agrícola, y hubo una incapacidad de la industria para crear empleo suficiente. Además de que la mala distribución del ingreso fue, en parte, el reflejo de otro fenómeno: el de la concentración industrial, agrícola, comercial y financiera.

El incremento de la producción se realizó con base en la utilización máxima de la capacidad industrial instalada y en una explotación intensiva del trabajo que se manifestó en parte por el mayor número de obreros que absorbió, y por el descenso absoluto de los sueldos y salarios en la participación del valor de la producción.¹¹

Por otra parte la situación económica se vio marcada por el fuerte problema inflacionario que recaía sobre todo en el congelamiento de los salarios de los trabajadores y en el aumento del costo de la vida.

En este sentido Rafael Loyola, argumenta que para este quinquenio el clamor de la opinión pública en contra del alza de la vida se hizo sentir desde el inicio del gobierno

¹⁰ *Ibid*

¹¹ Loyola, Rafael. *Op. cit*, p.40

avilacamachista, ya que la fuerte presión inflacionaria, producto del estado en que se encontraba el presupuesto federal, agudizó la presión inflacionaria derivada del alza de los precios internacionales por la guerra.

En lo que se refiere al rumbo económico que México siguió en el periodo de 1946 a 1952, podemos decir, que éste, estuvo condicionado, por factores internos y externos, como el fin de la Segunda Guerra Mundial, el inicio de la llamada Guerra Fría y del conflicto de Corea; la especulación con divisas, la desvalorización monetaria, la inflación y la acción monopólica de algunas empresas.

Sin embargo hablar del periodo presidencial de Miguel Alemán, implica hablar de un periodo de grandes cambios y transformaciones, tanto en el ámbito cultural, como en el ámbito político y socioeconómico.

En el ámbito político, se hace referencia, al primer mandato presidencial de un civil, de una persona desvinculada del aspecto militar de la nación, de hecho, en este período (1946-1952), la legitimación del Estado había finalizado (políticamente hablando) y la última sublevación en contra del sistema, encabezada por Saturnino Cedillo, fue disipada por el General Lázaro Cárdenas, pocos años atrás. Además, diversos autores como Lorenzo Meyer, Héctor Aguilar Camín y Salvador Novo,¹² consideran que a partir de 1940, el aspecto político de la nación se encuentra ya madura, mientras que el aspecto económico fue redescubierto acaparando todos los intereses de los estudiosos del país, que observaban los deseos y motivaciones del nuevo gobierno.

Se despliegan los lemas que sustentan la promesa del futuro gobierno: El enriquecimiento del país, la lucha contra la pobreza, y la abolición de la miseria; el impulso a la salubridad nacional; la

¹² Aguilar Camín Héctor, Meyer, Lorenzo. *Op. cit*, p.201

elevación del saber y la cultura en todos sus grados; el mantenimiento de las reformas sociales a favor de la clase laborante, las garantías al esfuerzo de toda empresa progresista, el fortalecimiento de las libertades humanas y los derechos políticos y una administración de justicia expedita y honrada.¹³

Este es un aspecto realmente muy importante, ya que, económicamente hablando la nación, se enfrentó a una etapa de gran inestabilidad, de grandes cambios y carencias. En lo que se refiere al rumbo económico que México siguió en el periodo de 1946 a 1952, es claro observar, que este siguió marcado por el fervor industrialista y por las consecuentes inflaciones que derivaron en el constreñimiento de la economía, en este sentido la apertura al capital extranjero, la devaluación de peso y la inflación, fueron tres factores que no escaparon a la política económica de Miguel Alemán y que impidieron en gran medida el cumplimiento de las expectativas creadas.

El crecimiento económico capitalista montado en la virtual inmovilidad de un sistema político con fuertes rasgos autoritarios dio como resultado una estructura social muy distante de la esperada en un régimen revolucionario comprometido en la justicia social.¹⁴

Como consecuencia directa de la Segunda Guerra Mundial, la economía mexicana, se vio impulsada de una manera muy peculiar, abriéndose nuevas puertas e impulsando a las industrias mexicanas al mercado internacional. Aunque de manera muy efímera y superficial, ya que, independientemente de que en un principio se gozaron de estos beneficios, al finalizar este conflicto, los Estados Unidos reconvirtieron su potencial económico-militar en económico-social, recuperando gran parte del mercado perdido y desechando a sus antiguos proveedores manufactureros (no sólo México, sino gran parte de los países latinoamericanos), razón por la cual, México empezó a sufrir una crisis de

¹³ Secretaría de la Presidencia, "Los Mensajes Políticos", en *México a través de los Informes Presidenciales*, t. I, México, 1976, p. 287

¹⁴ Héctor Aguilar Camín, Meyer Lorenzo. *Op.cit.*, p.194

sobreproducción, además de la fuga del capital extranjero –que llegó a refugiarse al país durante el periodo del gran conflicto mundial:

México se unió a las potencias aliadas en la Segunda Guerra Mundial y su notable crecimiento económico reprodujo una estructura distributiva en la que el salario fue perdiendo terreno frente al capital.¹⁵

Por lo que sería ilógico pensar en un periodo de industrialización e incremento de la potencialidad económica de la nación, como afirmaban diversos diarios.

La industria de México siempre a ritmo creciente, la iniciativa privada apoyada firmemente en todo impulso honesto y generoso, el régimen de seguridad extendiéndose cada día más y llevando su protección a los estratos más humildes de la población.¹⁶

Por el contrario, desde el inicio del periodo presidencial de Miguel Alemán se presenta una contradicción muy clara: por una lado se dice que los problemas económicos solo se podrían resolver mediante el fomento de la industrialización, sin embargo esa necesidad de modernización e industrialización exigía fuertes sumas de dinero que solo se podían obtener del financiamiento externo. Situación que pondría en aprietos a la política económica de México.

En 1947, los problemas que enfrentaba la industria y la fuerte sangría de divisas causada por el aumento vertiginoso de las importaciones, derivadas de la acumulación de demandas, amenazaban dos de los grandes objetivos de la política económica del régimen: el avance de la industrialización y el mantenimiento de la estabilidad cambiaria.¹⁷

De tal manera que el gobierno de Miguel Alemán se vio en la necesidad de adoptar medidas de política económica manifestadas en la solicitud de empréstitos o fondos del extranjero,

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Novedades*, 27 de noviembre de 1950.

¹⁷ Torres, Blanca. “Hacia la Utopía Industrial” en *Historia de la Revolución Mexicana*, México, núm 21, COLMEX, 1995, p.227

créditos para el petróleo y créditos a largo plazo que le permitieran dar inicio a proyectos industriales y a la construcción de obras públicas, pero sobre todo para evitar que se dañara aún más la economía del país.

La búsqueda de prestamos extranjeros sobre todo norteamericanos, tenía la finalidad de incrementar la producción interna del país y, por consiguiente, las exportaciones, las cuales actuaban como una importante fuente de divisas. Los créditos para el petróleo que fueron pedidos debido al claro rezago de la industria, estuvieron condicionados por el interés que Estados Unidos tenía en el petróleo mexicano en plena Guerra Fría como medida de precaución, contra sus enemigos de guerra, y por la difícil situación económica de México en especial de la balanza de pagos. Por un lado el gobierno mexicano se negaba a establecer contratos que otorgaran a Estados Unidos el derecho a explotar el petróleo, pero por el otro el gobierno de Estados Unidos presionaba para que se aceptará la participación de las compañías privadas en dicha industria.

Estos vaivenes tuvieron sus primeros resultados, cuando la necesidad y la urgencia de México por incrementar su producción petrolera se hacía cada vez más patente.

Para mediados de 1948, la situación de la industria petrolera mexicana se volvió angustiosa. Los cálculos de producción resultaron demasiados optimistas; se había autorizado un alto nivel de exportaciones y las existencias se reducían peligrosamente... Los obstáculos para conseguir equipo y otros materiales principalmente tubería, no se podían vencer. Estos problemas se sumaron a la gravedad del estado financiero de México en vísperas de la devaluación del peso.¹⁸

Es por eso que las posibilidades de un financiamiento se abrieron con mayor facilidad, sin embargo el gobierno de Estados Unidos, siguió una política llamada “paso por paso” en la cual a una medida de uno de los gobiernos, seguiría otra del otro. Así los primeros créditos

¹⁸ *Ibid*, p. 200

que se le otorgaron al gobierno mexicano estuvieron condicionados por medidas poco explícitas y poco sustanciales para México. Y no fue sino al estallar la guerra de Corea que se dio un mayor apertura a la línea de créditos para México sin que se mencionará el petróleo.

Dicha apertura dio un espacio de respiro a la situación financiera mexicana, pero no por eso la petición de los préstamos terminó, ya que la inversión extranjera para Miguel Alemán era muy clara debido a la insuficiencia del ahorro interno, el cual imposibilitaba la aceleración del crecimiento económico. De tal manera que el gobierno permitió la apertura de empresas manufactureras con capital extranjero que a la larga originó diferencias entre los diversos grupos empresariales: *Confederación de Cámaras de Comercio* (CONCANACO), *Confederación de Cámaras Industriales* (CONCAMIN), *Asociación de Banqueros de México* (ABM) *Confederación Patronal de la República Mexicana* (COPARMEX) y *Cámara Nacional de la Industria de Transformación* (CONACINTRA).

Por un lado la CONACINTRA y la CONCAMIN rechazaban la inversión extranjera, alegando que esta gracias a sus mayores recursos podrían competir con ventaja, y una vez que desplazaban a las empresas nacionales las empresas extranjeras se resarcían de sus eventuales pérdidas a través del control monopólico de la producción. Mientras que por otro lado la COPARMEX y la CONCANACO, veían en las inversiones extranjeras un recurso muy saludable para disminuir el problema económico. Es decir, se planteaba por un lado que las inversiones darían la solución a los problemas económicos y, por el otro, se decía que estas agravaban los contrastes económicos internos. Estas diferencias y la lucha de poder al interior entre las confederaciones, pueden explicar las alianzas y rivalidades entre

las diferentes facciones de la burguesía que fueron trasladadas a la prensa, generando un ambiente muy contradictorio en cuanto al pensamiento económico y político.

Lo cierto es que el gobierno había llevado a cabo una política de concentración del ingreso, gastos públicos inflacionarios, con la esperanza de que existieran saldos disponibles para la inversión, pero los ahorros de la minoría privilegiada solo en escasa cuantía se encaminaban hacia las inversiones que el país requería y por el contrario el dinero se atesoraba o iba a los bancos extranjeros.

Para el joven grupo de civiles llegado al poder en 1946 con el presidente Alemán la obsesión fue primero crear la riqueza mediante la sustitución de importaciones tradicionales y repartirla luego de acuerdo con las demandas de la justicia social. Nadie puso fecha a la segunda fase y los dirigentes oficiales y privados del país no parecieron interesarse realmente sino en la primera parte de la ecuación, acumular capital.¹⁹

Por otro lado la búsqueda del apoyo financiero se tradujo en la necesidad de préstamos, pero estos se hicieron esperar varios meses (de enero a noviembre de 1947) antes de que se otorgara el primero de ellos.

Los créditos concedidos por el Eximbank y el BIRF a México, y asignados a proyectos concretos, en este sexenio, ascendieron a 163.5 y 60 millones de dólares, respectivamente. La mayor parte de los préstamos tuvo como beneficiarios a dependencias gubernamentales y empresas paraestatales, pero un buen número de ellos fue destinado a empresas privadas, de capital nacional o extranjero.²⁰

Dichos préstamos serían pagados con las ganancias que resultaran de el mismo proceso productivo. Sin embargo el programa gubernamental que promovía la extensión de la productividad y la expansión de la industria a costa de una creciente desigualdad en la distribución del ingreso y la contención de mejoras salariales, dieron como resultado un aumento en los artículos de consumo.

¹⁹ Aguilar Camín Héctor, Meyer Lorenzo. *Op.cit.*, p.198

²⁰ Torres, Blanca. *Op.cit.*, p.183

Por otro lado el deterioro y desajuste de la balanza de pagos tuvo su primera consecuencia: que en julio de 1948 se traducía en una devaluaci3n, misma que produjo la mayor crisis econ3mica y político-social del sexenio. Debido a que el Banco de México se retir3 del mercado de cambios, lo cual origin3 que se diera un libre juego de la oferta y la demanda de divisas en el mercado de cambios, abandonando así la paridad de 4.85 por d3lar. Está medida trajo consecuencias que se manifestaron en la devaluaci3n y en la inflaci3n respectivamente.

La devaluaci3n de la moneda es la resultante de un desequilibrio importante y persistentemente creciente de la balanza de pagos, y uno de sus efectos consiste en que aumenta el precio de las exportaciones en moneda nacional.²¹

Entre 1948 y 1949 el peso perdi3 gran parte de su valor frente al d3lar, cuesti3n que realmente hizo dudar de la eficacia de los planes del gobierno, ya que el valor de la moneda pas3 de 4.85 por d3lar en 1947 a 8.65 por d3lar en 1950, como se observa en el siguiente cuadro.

Sexenio	Año	Peso / D3lar
Miguel Alemán Valdés	1947	4.85
	1948	5.74
	1949	8.01
	1950	8.65
	1951	8.65
	1952	8.65

Fuente: INEGI Estadísticas Hist3ricas de México, Tomo II, 1985, p. 811

²¹ Torres Gaytán, Ricardo. *Un siglo de devaluaciones el peso mexicano*. México, Siglo XXI editores, 1990, p.285

Esto se debió a que el valor adquisitivo de la moneda empezó a perder paridad con respecto al dólar, por consiguiente al devaluarse el peso, las importaciones y las exportaciones en moneda nacional subieron de precio y esto dio lugar a lo que comúnmente llamamos inflación.

La inflación es una manifestación externa de un tipo de tensiones que se producen en ciertas economías, en particular las capitalistas, y que dan lugar no tanto a una alza general de precios, como a un continuado y autopropulsado crecimiento de precios, es decir, la pérdida del valor adquisitivo de la moneda.²²

Sin embargo a pesar de este claro constreñimiento de la economía, algunos diarios oficialistas publicaban:

México ha llegado a una etapa de superación en su vida de nación independiente y su evolución en todos los órdenes lo colocan como el Estado líder en América Latina; cumpliendo así con los anhelos de todos los ciudadanos conscientes del país. Lo anterior ha sido logrando superando la prolongada etapa de nuestras luchas sociales y gracias a los métodos de gobierno, a la acción creadora y a la entrega total de las fuerzas morales y cívicas puestas al servicio de la patria por un hombre. El señor licenciado Miguel Alemán²³

Pero muy a pesar de lo que algunos diarios oficiales publican. Lo anterior nos expresa que a pesar de la exaltación que se hace de la industrialización y de la modernización, existe un claro rezago que se tradujo en la devaluación de la moneda y en el alza de los precios. Así la devaluación de la moneda nacional y la carestía de los artículos de consumo –el índice del costo de la vida se duplicó entre 1946 y 1948- arrebatan a los trabajadores el 40% de

²² Farre-Escofet, Emili. *La inflación en la fase actual del capitalismo*. Barcelona, Edit. Ariel, 1976, p.39

²³ *Novedades*, 27 de noviembre de 1950.

supoder adquisitivo.²⁴ Lo que hizo más difícil el sustento diario de la población. Y originó descontento total, como lo manifiesta un artículo de los diarios de la época:

Terrible grito del día en el interior de todas las casas: “¡No alcanza el gasto!” Los maridos están acostumbrados ya a escucharlo; se encogen de hombros, comen menos, luchan más. Las señoras regatean- vieja palabra en desuso, con verdadera furia ante cada puestos de legumbres o de carnes, y los niños van disminuyendo su leche, en pro de una niñez bien nutrida... ¿Alfabetización? ¿Construcción? ¿Comida!²⁵

A esto habría que sumar la gran especulación que se originó, cuando medianos y grandes empresarios empezaron a cambiar sus pesos por dólares, originando una fuerte fuga de capitales que dañó aún más la economía del país.

La noticia despampanante de día fue la publicación de la lista de las empresas y de las personas que tuvieron el tino de poner a salvo sus intereses convirtiéndolos en dólares a 4.85 antes de la devaluación , acabando con ello por dar en la torre a las reservas del Banco de México.²⁶

Afortunadamente con la guerra de Corea, se volvió a repetir el fenómeno mercantil, beneficiándose de manera clara a la economía, pero únicamente se beneficio en poco tiempo a un pequeño estrato poblacional, quedándose en el rezago gran parte de la población, la cual no se supero en lo mas mínimo:

Los datos disponibles sobre el ingreso medios mensual familiar, revelan que en términos absolutos, los recursos familiares del México posrevolucionario aumentaron en algunos grupos sociales. También muestra que la clase media ganó posiciones, pero de ellas también se desprende que el aumento no fue en la misma proporción para todos los sectores y que México no iba por el camino de una mayor justicia social, si por ello entendemos equilibrio y equidad en el reparto de la riqueza nacional.²⁷

²⁴ Zabludousky, Gina.(coord.) “*El sexenio de Miguel Alemán.(Gobierno, Obreros y empresarios)*” *Cuadernos de sociología*, México, No. 1, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM,1985, p.81

²⁵ *Novedades*, 24 de noviembre de 1950.

²⁶ Emilio Pacheco, José. *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*. México, INHA-CONACULTA, 1994, p.178

²⁷ Aguilar Camín, Héctor, Meyer Lorenzo. *Op.cit.*,p.209

Dichos datos evidenciaron la vulnerabilidad del país, ya que, hablar de crecimiento económico, no implica hablar de desarrollo, según palabras de Zorrilla Arena y José Silvestre Méndez:

El Crecimiento económico, significa el incremento de las actividades económicas, la expansión de las fuerzas productivas, el nivel de ahorro e inversión, ya sea pública, privada o externa, el volumen de ventas, entre otras variables.

El desarrollo económico, es un proceso mediante el cual los países pasan de un estado atrasado de su economía a un estado avanzado de la misma. Éste nivel alcanzado en el desarrollo representa mejores niveles de vida para la población en su conjunto; trae como consecuencia que los niveles de vida se van mejorando día con día, lo que representa cambios cuantitativos y cualitativos, así como el aumento en la producción y en el ingreso real per cápita.

Tomando en cuenta las anteriores definiciones podemos decir que México pudo obtener un crecimiento económico a nivel de ahorro e inversión privada como lo señala Lorenzo Meyer:

El impulso industrializador tuvo rienda suelta solo después de la guerra, bajo la presidencia de Miguel Alemán(1946-1952). En 1939 las manufacturas representaban el 16.9% de la producción total del país. En 1945, el porcentaje había subido al 19.4% y para 1950 implicaba ya el 20.5%. Para entonces la meta de los esfuerzos económicos tanto del sector oficial como de la gran empresa privada, era construir la sociedad industrial prometida.²⁸

Sin embargo y aunque existió este crecimiento económico, el ingreso, no se distribuyó de manera equitativa entre los distintos miembros de la sociedad, por lo cual no pudo haber un

²⁸ *Ibid*

desarrollo económico propiamente dicho, el cual tiene entre sus postulados el aumento del ingreso real per cápita.

El porcentaje del ingreso disponible para la mitad de las familias más pobres de la pirámide social fue en 1950 del 19%, en 1957 del 16% en 1963 del 15% y en 1975 de solo el 13.4%....Por contraste el 20% de las familias con mayores recursos recibieron en 1950 el 60% del ingreso disponible, en 1958 el 61%, en 1963 el 59%, y en 1975 poco más del 62%.²⁹

La contradicción que se dio entre los postulados del gobierno, entre los elementos externos y entre la política económica que se llevó a cabo, originó un desequilibrio en la economía que tuvo su impacto especialmente en los estratos sociales menos favorecidos. Esto a su vez conllevó a un problema que adquirió el carácter de ser un problema social generalizado levantando obstáculos que impidieron hacer realidad el deseable ascenso del nivel de la vida de la población. Ya que en este proceso de cambio y transformaciones los ricos se hicieron más ricos, los pobres más pobres y, sólo en menor medida, se pudo ascender o tener acceso a la clase media.

La devaluación de nuestra moneda se ha venido a agravar en límites inconcebibles, la desastrosa situación del pueblo mexicano. La medida perjudica a la clase obrera y a toda la población consumidora. Solo el capital extranjero y un puñado de gentes asociadas a aquel, resultarían beneficiados con el menor poder adquisitivo del peso... Las organizaciones obreras...están en desacuerdo con la medida adoptada por el gobierno, con una política económica que nos somete a una mayor pobreza, que fomentará nuestro pauperismo, que desencadenará la desnutrición y nos hará depender cada vez más del poder imperialista exterior... los directores de la política económica de México han preferido seguir el camino opuesto, se han aliado a las fuerzas tradicionalmente enemigas de la prosperidad de nuestro país, han contribuido al enriquecimiento de un grupo de especuladores y negociantes, a quienes han abierto las puertas del negocio fácil y lucrativo, sin importarles el constante descenso del poder adquisitivo de la

²⁹ *Ibid*

moneda, el alza de las subsistencias y como consecuencia, el aumento de la miseria popular...todos los mexicanos estamos afectados hondamente en nuestros hogares por la devaluación de nuestra moneda... no somos ni burócratas, ni banqueros, ni industriales...somos un regular conjunto de personas...que vivimos dentro de un verdadera entraña de las masas populares.³⁰

Si bien la acumulación de la riqueza y la desigual distribución del ingreso son dos de los elementos que permiten evaluar el nivel de vida social. También es cierto que el vertiginoso aumento de la población en este periodo es un indicador muy importante que no debemos dejar de lado, si se quiere observar el grado de el encarecimiento de la vida.

Desde 1940 la población aumento aproximadamente de 19 a 34 millones de habitantes en 1960. Este fue un factor importante, ya que según Santiago Zorrilla y José Silvestre, para que pueda existir un desarrollo económico, el crecimiento económico tendría que ser superior al crecimiento de la población en su conjunto. Sin embargo, muchos autores coinciden en argumentar que el aumento de la población superó en gran medida el crecimiento económico del país y sus consecuencias se reflejaron en aspectos como la vivienda y la educación.

Población por sexo

	1940	1950	1960	1970
CONCEPTO				
Población Total	19 653 552	25 791 017	34 923 129	47 225 238
Hombres	9 695 787	12 696 935	17 415 320	23 065 614
Mujeres	9 957 765	13 094 082	17 507 809	24 159 624

Fuente: Estadísticas Históricas de México.t. I, México, INEGI, 1999.

³⁰ Wionczek, Miguel. “Antecedentes e instrumentos de la planeación” en *México, base para la planeación económica y social de México*. México, Siglo XXI, 1974, p.25

De 1939 a 1970 tuvo lugar, sin considerar carencias anteriores un claro rezago en la construcción de viviendas frente a las necesidades surgidas. El total de unidades aumento de 3.9 a 8.4 millones (11.54%) lo cual representó un incremento anual de 2.5%; empero este dinamismo fue inferior al de la población que de 1940 a 1970 creció a un ritmo de 3.2% y paso de 19.6 a 47.2 millones de habitantes.³¹

Lo anterior se expresa mejor cuando comparamos el total de viviendas que se construyeron con respecto al número de habitantes que había y cuando comparamos las características de las viviendas por material del cual estaban hechas.

Año	1950
Total de Viviendas en el País	5 259 208
Ocupantes	25 791 017

Fuente: Estadísticas Históricas de México. t. I, México, INEGI, 1999.

Estos datos nos dan cuenta, de que no todos los ocupantes contaban con casa propia, sino por el contrario, podían existir varias familias viendo en una misma casa rentando uno o más cuartos.

El creciente aumento de la población y la cada vez más extensa urbanización rebelan que las necesidades básicas se encontraban en condiciones desfavorables para la gran mayoría.

³¹ INEGI. *Op.cit.*, p.149

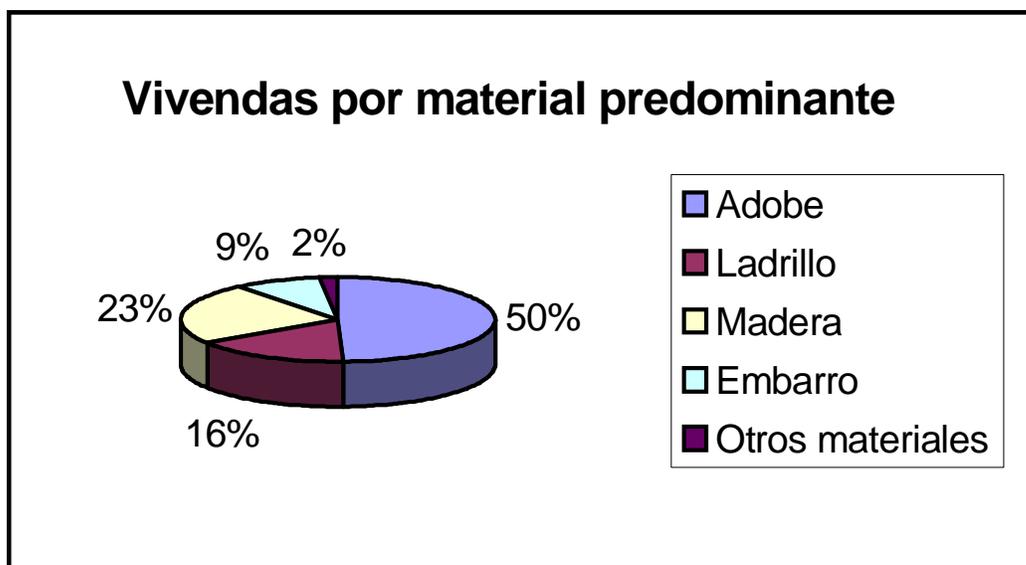
Viviendas por material predominante en paredes.

1929-1990

Año	Total	Adobe	Ladrillo	Madera	Embarro	Otros mate.
1939	3884582	1611245	173379	571317	396658	1131983
1950	5259203	2190604	719451	1040782	392816	915550
1960	6409096	3183566	1546946	588486	494554	595544
1970	8286369	2494950	3658146	1317165	416442	399666

Fuente: INEGI. Censos Generales de Población y Vivienda.

Lo más notorio sin duda es que de las 5 259 208 viviendas que se informan en el Censo de 1950, el 60% solo tenía una habitación y el 25% dos.



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos presentados.

El 50% de todas las viviendas estaban hechas de adobe, el 23% de madera, el 9% de embarro y el 2% de cañas varas o piedras sin labrar, es decir el 84% de las viviendas estaban

hechas de material que no era ladrillo, porque éste apenas constituía el 16%. Esto nos remite a que más de la tercera parte de la población contaba con viviendas pobres, en donde se carecía de los servicios elementales, mientras que en el informe presidencial se aseguraba que:

La imposibilidad de realizar todas las obras materiales que la población reclama se traduce para la autoridad en la obligación de adoptar un criterio que permita jerarquizarlas adecuadamente, construyendo de preferencia aquellas que respondan a las necesidades colectivas más elementales o más apremiantes y cuyos beneficios alcancen a todos los habitantes o al mayor número de ellos, así como los que tienden a remediar las circunstancias afflictivas en que viven los grupos humanos más desamparados social y económicamente.³²

Por otro lado, independientemente de los esfuerzos efectuados por el gobierno para promover la educación, podemos darnos cuenta de que estos no fueron suficientes y que fue poco considerable el incremento que hubo, al contrastar las tablas de alumnos según su nivel educativo, con los discursos manifestados por el Comité de Orientación en materia educativa el cual manifestaba:

Las escuelas primarias surgiendo en todos los ámbitos del país, como faros de enseñanza que lo mismo alumbraban la verde cuadrícula de los ejidos que rasgan la niebla de humo de las fabricas o se yerguen en los centros urbanos y nos llevan a la resolución integral del viejo problema ciudadano.³³

Dicho planteamiento nos podría sugerir que a diferencia del sexenio de Manuel Ávila Camacho hubo un incremento notable en la construcción de escuelas, elemento que efectivamente se dio ya que “de 1940 a 1945 en el nivel primaria se contaba con 20,966 escuelas y para 1946-1952 se contaba con 25,331 escuelas”.³⁴ Sin embargo el número de

³² Departamento del Distrito Federal. *Realizaciones del gobierno del Señor presidente Miguel Alemán, 1946-1952*

³³ *Novedades*, 27 de noviembre de 1950.

³⁴ INEGI. *Estadísticas Históricas de México*, t. I, México, 1999.

alumnos a nivel primaria para el año de 1945 era de 262, 484 y para 1952 era de 326,245 alumnos.

En este sentido nos damos cuenta que el incremento educativo es poco significativo si tomamos en cuenta el crecimiento total de la población en edad escolar (primaria). Y quedaban muy lejos de la práctica los lineamientos de la política de Miguel Alemán, misma que apuntaba hacia el desarrollo de la industrialización, para que de aquí derivará el mejoramiento del nivel de vida de la población.

Escuelas según Nivel Educativo.

Año	Primaria	Secundaria	Medio Superior	Superior
1945	20, 966			n.d
1946	21,637			n.d
1947	21, 637			n.d
1948	21, 899			n.d
1949	23, 273	319	99	71
1950	23, 818	411	192	157
1951	24, 382	458	125	125
1952	25, 331	469	186	145
1953	26, 333	509	190	140
1954	27, 018	565	213	89
1955	27, 520	611	220	167

Fuente: INEGI Estadísticas Históricas de México, t. I, p.105

Alumnos según Nivel Educativo

Año	Primaria	Secundaria	Media Superior	Superior
1945	2624841			
1946	2717418			
1947	2815161			
1948	2836010			
1949	2867272	57955	19617	22906
1950	2997054	69547	37329	29892
1951	3141107	79389	27905	17624
1952	3262452	76021	42599	31953
1953	3436544	82107	46541	28729
1954	3690639	101291	64434	22777
1955	3892735	105348	66938	46605

Fuente: INEGI. Estadísticas Históricas de México, Tomo II p. 107

En lo que respecta al presupuesto ejercido por el gobierno, podemos ver que fue muy variable, e inclusive en algunos casos muy deficiente como en 1948, esto según el cuadro del presupuesto educativo.

Presupuesto en educación

Año	Total 1	En educación	Participación porcentual
1945	1208651	170035	14.07
1946	1415328	199066	14.07
1947	1427178	215986	15.13
1948	1695359	236721	13.96
1949	1782765	282105	15.82
1950	1853244	313994	16.94
1951	2185876	366178	16.75
1952	2991131	459045	15.35
1953	2932245	507840	17.32
1954	3771180	691544	18.34
1955	4109357	731182	17.79

Fuente: INEGI. Estadísticas Históricas de México, Tomo I, p. 116

Los datos anteriores son una muestra del impacto que tuvo la economía y el aumento de la población, ya que el nivel de vida de la población se vio afectado directamente, y en una mayor medida fueron los sectores marginales o más pobres de la sociedad quienes pagaron el precio más alto, es decir muy a pesar de la política económica de Miguel Alemán la persistencia de la pobreza para el año de 1950, pone en tela de juicio el logro de los objetivos sociales que para entonces se habían propuesto los dirigentes del país, como lo mencionan Lorenzo Meyer y Héctor Aguilar Camín en su libro “*A la Sombra de la Revolución Mexicana*”:

Para el joven grupo de civiles llegado al poder en 1946 con el presidente Alemán, la obsesión fue primero crear la riqueza mediante la sustitución industrial de importaciones tradicionales, y repartir luego de acuerdo con las demandas de la justicia social. Nadie puso fecha a la segunda fase y los dirigentes oficiales y privados del país no parecieron interesarse realmente sino en la primera parte de la ecuación, acumular capital.³⁵

³⁵ Aguilar Camín Héctor, Meyer Lorenzo. *Op.cit.*, p.198

Por otra parte es interesante observar que en los principales periódicos de la época no cesaron las constantes felicitaciones y las innumerables muestras de lealtad y adulación hacía la figura del presidente Miguel Alemán, ya que en sus encabezados diariamente informaban la magnífica actuación política y el progreso cada vez más notable en la industria, la agricultura y el bienestar común, creando de esta manera un ambiente de auge y progreso entre la población, como lo muestra el siguiente mensaje publicitario:

Con motivo de la inauguración oficial de nuestros almacenes “D.M Nacional” establecidos en esquina de Gante y 16 de Septiembre...agradecemos profundamente al señor presidente su bondadosa presencia en el acto citado que nos alienta a continuar en forma entusiasta la obra industrial y social que realizamos en nuestra Ciudad industrial ³⁶

Como hemos observado a lo largo del capítulo, el aumento de la población y la diferencia que se estableció entre el crecimiento económico y el desarrollo económico fueron elementos clave que determinaron lo limitado de los alcances que tuvo la política de Miguel Alemán en lo que respecta a los sectores marginales de la sociedad, por lo cual al decir de Oscar Lewis “existía un claro convencimiento, en las grandes mayorías que las instituciones existentes no servían a sus intereses y necesidades” ³⁷ ya que la persistencia de la pobreza estaba cimentada sobre un aparente progreso, y la desigualdad en la distribución de la riqueza acumulada hizo crecer la disparidad entre los ingresos de los ricos y de los pobres, es decir: “ con todos sus defectos y debilidades, son los pobres quienes surgen como los verdaderos héroes del México contemporáneo, porque ellos están pagando el costo del progreso industrial de la nación”³⁸

³⁶ *Novedades*, 9 de Noviembre de 1950.

³⁷ Lewis Oscar. *Los hijos de Sánchez*. México, Edit, Grijalbo, 1982, p.35

³⁸ *Ibid*

1.2.-La Ciudad de México: estructura socio-económica.

El panorama de la Ciudad de México es algo que ha ido cambiando debido a las necesidades que se han ido generando a través del tiempo. La estructura económica del país que atravesó por un proceso de rápido cambio, determinó en gran medida la estructura social y la posición que cada individuo ocuparía dentro del proceso económico. En este sentido existe una clara relación entre las condiciones económicas del país, las decisiones de política económica que toman los dirigentes y el nivel de vida de la población.

Si bien, desde 1940 se dio un auge en la economía y por consiguiente un conjunto de alentadoras expectativas entre la población, este optimismo cedió ante las inclemencias de posguerra: inflación, devaluación (el peso se desplomó frente al dólar de 4.85 a 8.65), pérdida de los mercados extranjeros y la balanza comercial (1944-1947) que arrojó un saldo negativo de 2 670 millones de pesos, estas condiciones influyeron directamente sobre el nivel de vida de la población rural y urbana de todo el país, de tal manera que la Ciudad de México y las capas marginales de su población, no estuvieron exentas de recibir el impacto de la crisis.

Una inflación crónica desde 1940 ha reducido el ingreso real de los pobres, y el costo de la vida para los trabajadores en la ciudad de México ha aumentado más de cinco veces desde 1939.³⁹

El aparente auge significó también nuevos elementos en las perspectivas de progreso; en el país subsistió una situación de relativa estabilidad social y continuaba la construcción de los soportes materiales para el desarrollo de las actividades económicas. La instalación de industrias, la creación de organismos que cumplieran las funciones estatales de organizar y

³⁹ Lewis Oscar, *Los Hijos de Sánchez*, México, Edit. Grijalbo, 2003, p.XXXIV

apoyar la reconstrucción de la sociedad junto con los deseos mantenidos con respecto a sus pretensiones por solidificar una sociedad moderna, profundizaron el proceso industrializador que a su vez consolidó como su mayor asiento a la Ciudad de México. Sin embargo, esto no implicó el mejoramiento en las condiciones de vida de los grupos populares, (nativos y migrantes) ya que la acción Estatal tomó un tinte más apegado a los intereses empresariales, es decir, el Estado generó una serie de planes y proyectos con el fin de dar dirección a las nuevas actitudes y aspiraciones de los grupos sociales por él representados, dejando de lado a los grupos populares y marginales, para los grupos privilegiados se extendía una modernidad radiante, en tanto que para los sectores pobres la modernidad se expresaba en su modalidad deprimida.

Durante este periodo se elaboraron proyectos de planificación y construcción de avenidas en la ciudad de México: vías públicas, instalaciones de teléfono, alumbrado público, semáforos, grandes avenidas, camellones y parques, pero se rezagó la construcción de viviendas, los ingresos y los servicios urbanos. Aunado a esto desde la década de los cuarenta la expansión demográfica y territorial de la Ciudad se fue modificando como resultado de los procesos de concentración poblacional e industrial.⁴⁰ El origen de tal situación se atribuye a la posibilidad que tuvo México de producir satisfactores que los países en contienda durante la Segunda Guerra Mundial no pudieron procesar, lo cual permitió la instalación de zonas industriales en diferentes partes del país, pero fue sobre todo en la Ciudad de México donde prosperaron en una mayor medida. A la construcción de estas zonas industriales sobrevinieron las exigencias de mano de obra para que estas pudieran funcionar y “no fue difícil que habitantes del campo se sintieran atraídos por las

⁴⁰ García Canclini, Néstor. *La Ciudad de los viajeros*. México, UAM-Grijalbo, 1996.p. 14

promesas vertidas por el nuevo modelo económico y por las nuevas condiciones provenientes del viraje económico. En el campo empezaron a resentirse los problemas de la falta de inversiones que hubieran activado sus unidades productivas y al profundizarse los conflictos en el campo las zonas urbanas aparentemente fueron absorbiendo a quienes decidieron buscar nuevos trabajos en la Ciudad de México.”⁴¹

La nueva estructura de la sociedad conformada por la ampliación de actividades económicas, el crecimiento alcanzado por la población a causa del fenómeno de la migración, más la existencia de distintas aspiraciones entre los diversos sectores sociales, dieron nuevos contenidos a la Ciudad. Por un lado recibió nuevos implantados urbanos arquitectónicos inducidos por la modernidad y por el otro se amplió la mancha urbana constituida por el total de habitantes que coexistían, lo cual dio origen a una gran Ciudad con todos sus problemas dentro de un país con agudas contradicciones regionales.

**Población urbana y rural, por entidades federativas.
Censos de 1940-1950**

Entidad	1940			1950		
	Total	Urbana	Rural	Total	Urbana	Rural
Distrito Federal	1 757 530	1 649 045	108 485	3 050 442	2 884 133	166 309

Fuente: Dirección general de estadística. *Anuario Estadístico de los Estados Unidos Mexicanos 1951-1952*. México, 1954. p.49

Del total de habitantes que constituía el centro urbano más grande de la República, encontramos una gran afluencia de pobladores que migraron a la Ciudad entre 1940 y 1950 lo cual respondió al tipo de estructura económica y social que caracterizaba al país y que

⁴¹ Sánchez Ruiz, Gerardo. *La Ciudad de México en el periodo de las Regencias, 1929-1997*, México, UAMA, 1999, p.59

fungía como un imán que atraía a los pobladores de las regiones circunvecinas al D.F como Hidalgo, Querétaro, Puebla, Tlaxcala, Estado de México, Guerrero, Michoacán y Oaxaca.

La afluencia migratoria al D.F para 1940 fue de un 48%, mientras que el porcentaje de la población nativa corresponde al 52% como se observa en la siguiente tabla.

POBLACIÓN RESIDENTE POR LUGAR DE NACIMIENTO

ENTIDAD	1940	%	1950	%
Distrito Federal				
Nativos	888 653	52%	1 665 405	54%
Nacidos en otra Entidad	820 894	48%	1 385 037	46%
Total	1 709 547	100%	3 050 442	100%

Fuente: INEGI; Estados Unidos Mexicanos. Cien años de Censos de Población , México, 1996, p. 72

Del 100% de la población migrante “ el 70% son de origen rural, es decir migraran a la Ciudad desde pueblos de menos de 5,000 habitantes y el 30% restante se compone de hijos de migrantes rurales nacidos en el D.F.”⁴²

La mayor parte de los migrantes que llegan a la ciudad de México durante esta época son mujeres provenientes de familias que se sustentan predominantemente de la agricultura, en las que hubo más de seis hijos y realizaban trabajos en sus pueblos como trabajadoras domesticas, peones de campo o en la costura y la mayoría de las que llegan a la ciudad no han estudiado más allá del tercer año de primaria.⁴³

⁴² Lomnitz, Larissa. *Supervivencia en una barriada en la Ciudad de México*, México, UNAM, 1982, p. 60

⁴³ Arizpe Lourdes. *América Indígena*, Instituto Indigenista Interamericano, México, UNAM,1978, p.312

En este caso es probable que el factor precipitante de la migración fuera la precariedad económica, la cual presionaba a las mujeres a dejar su lugar de origen. Por eso y debido a estas condiciones fueron estas mujeres las que desarrollaron en gran medida actividades marginales para su subsistencia.



Fuente: José Joaquín Blanco. *Ciudad de México Espejos del siglo XX*.

**MIGRACION NETA INTERCENSAL POR SEXO
1930-1970**

	1940-1950	
	Hombres	Mujeres
Distrito Federal	263 405	341 392

Fuente: INEGI; *Estadísticas Históricas de México*, México, Tomo I, 1999, p.56

Otro elemento que coexiste en este fenómeno fue el arribo de los parientes de los pobladores originales a la Ciudad ya que según Larissa Lomnitz esto produjo un crecimiento acelerado

de la población, es decir, la presencia de un pariente en la Ciudad fue, posiblemente, el factor más consistente dentro de todo el proceso de migración alrededor del cual se iniciaron los núcleos de migrantes.

Los migrantes rurales procedían del sector más pobre del campesinado, siendo estos víctimas del Reglamento de Inafectabilidad Agrícola y Ganadera. En este Reglamento el gobierno instrumentó una serie de acciones a fin de mantener un suministro constante de materias primas hacia la industria, ejemplo de esto fue la revocación a expropiaciones, las declaraciones de inafectabilidad agrícola y la imposición de los llamados precios de garantía a los productores agrícolas, lo cual indujo a una concentración de beneficios en espacios particulares del agro, con la consecuente cuota del empobrecimiento a los verdaderos pequeños propietarios, es decir la penetración del capitalismo en una economía campesina provocó la polarización interna de las comunidades: algunos grupos se proletarizaron y el minifundio (pequeña extensión de tierra de baja productividad) y otros encontraron condiciones que les permitieron acumular capital ⁴⁴ de estos dos grupos fueron los primeros quienes vieron en las ciudades su única posibilidad y quienes al llegar a la Ciudad de México declararon que “habían sido campesinos sin tierras en sus pueblos de origen o que sus tierras habían sido insuficientes para su propia subsistencia.” ⁴⁵ La idea del campesino de que se podía salvar individualmente, de que podía resolver sus problemas personales y familiares dentro de los carriles que le había trazado el propio desarrollo, sin modificaciones sustanciales ni actitudes radicales es lo que produjo el fenómeno de migración rural-urbana.

⁴⁴ Arizpe Lourdes, *Op. cit* p. 305

⁴⁵ Lomnitz, Larissa, *Op.cit.* p.60

La marginalidad entendida como “la forma de estar al margen del desarrollo del país, el no participar en el desarrollo económico, social y cultural, el pertenecer al gran sector de los que no tienen nada”⁴⁶ permeó sobre los grupos nativos y migrantes y se dió como consecuencia de las tendencias que asumió el modo de producción capitalista dependiente, en el cual se desarrolló un tipo de industrialización excluyente que desplazó mano de obra por el uso creciente de la tecnología, así como por “la interrelación que se da entre las tendencias restrictivas del mercado de trabajo en las zonas urbanas y la crisis de la estructura agraria lo cual conlleva a la intensificación de la migración campo-ciudad, aunada a las tasas crecientes de aumento demográfico dio como resultado el que una parte de la población no pudiera ser incorporada como fuerza de trabajo productiva y se viera obligada a dedicarse a actividades de subsistencia básicamente en el sector terciario de la economía, en ocupaciones tales como vendedores ambulantes, empleadas domésticas, soldadores, limpiabotas, repartidores, porteros, veladores, peones, etc. Estos empleos se caracterizaron por generar bajos niveles de ingreso (inferiores al salario mínimo) y por no tener acceso a servicios de seguridad social.”⁴⁷

⁴⁶ González Casanova Pablo, *La democracia en México*, México, Era, 1965, p.72

⁴⁷ Muñoz, Humberto, *Migración y desigualdad social en la ciudad de México*, México, COLMEX-UNAM, 1981, p.75



Fuente: José Joaquín Blanco. *Ciudad de México Espejos del siglo XX*.

¿Pero quién ocupaba los empleos generados por la nueva prosperidad? La respuesta la encontramos cuando analizamos el nivel de educación formal (escolaridad) que tenían los nativos y los migrantes, de esta manera nos damos cuenta que los nativos aunque tenían características no muy favorables económicamente hablando, si poseían una ventaja frente a los migrantes cuando hablamos de escolaridad y de experiencia en trabajos industriales o no rurales.

La marginalidad rural que expresa las condiciones económicas de algunas regiones del campo mexicano se manifestaban en las posiciones ocupacionales que adquirieron los migrantes a su llegada a la Ciudad de México.



Fuente: José Joaquín Blanco. *Ciudad de México Espejos del siglo XX*.

Sin embargo, los migrantes que arriban a la Ciudad de México, no fueron los únicos que ocuparon una posición marginal, ya que la situación de marginalidad ocupacional recaía también sobre una proporción nada despreciable de nativos de la propia Capital. Aunque la falta de experiencia en trabajos de tipo urbano de los migrantes estableció las condiciones de competencia entre nativos y no nativos por la obtención de empleos que exigía cierta experiencia en actividades urbano-industriales, urbano-artesanales y niveles mínimos de educación formal.

Es decir, la población migrante fue la que predominantemente se encontró en una situación de marginación debido a que ésta presentaba características específicas como bajo nivel de

escolaridad, falta de experiencia en empleos industriales y falta de dinero, que los ponían en desventaja frente a la población nativa de la Ciudad.

Estas características respondían a que: “los migrantes provienen de zonas rurales de bajos niveles de desarrollo, donde existen pocas y deficientes posibilidades de educarse y donde la estructura ocupacional ofrece pocas oportunidades de contar con cierta experiencia en trabajos no agrícolas, de tal manera que cuentan con mayores probabilidades de ocupar posiciones marginales o de no encontrar trabajos en la ciudad.”⁴⁸

Este grupo ocupacional podría describirse como cazadores y recolectores de la Ciudad, ya que vivían en los intersticios de la economía urbana, la cual les había asignado un lugar y una función específica.

La situación de marginalidad y pobreza se encontraba estrechamente asociada a los bajos niveles educacionales. En uno de los estudios realizados por Humberto Muñoz “*Migración y marginalidad ocupacional*” (en el cual tomó una muestra de 29 grupos de migrantes) señala que los migrantes tenían muy bajos niveles de instrucción los cuales variaban entre los 2 y 4 años de escolaridad, en este sentido podemos señalar que la creciente marginalidad ocupacional de los migrantes en la Ciudad de México se debía, en gran parte, al deficiente nivel de instrucción con que llegaban a la Ciudad.

Así que aquellas personas que contaban con mayor preparación educativa de carácter formal tenían mayores posibilidades de ubicarse en posiciones ocupacionales que les permitieran mantener un nivel de vida menos deprimente; mientras que los habitantes que contaban con poca preparación tendían a ubicarse en empleos de subsistencia. Más adelante observaremos sus características socioeconómicas y los principales asentamientos de estos grupos.

⁴⁸ Muñoz, Humberto, *Op.cit* , p. 77

La correlación entre la escolaridad el nivel económico medido en términos de ocupación, entradas y posesiones materiales es un elemento que se encuentra vinculado de una manera importante en el nivel de vida de muchos pobladores.

Como hemos visto la población de la ciudad de México estaba compuesta por nativos y por migrantes rurales, pero estos últimos y una gran mayoría de los nativos formaban un contingente nuevo de oferta de trabajo que no siempre fue absorbido por la estructura ocupacional o que lo fue en ocupaciones de baja productividad en donde se percibían salarios muy bajos.

Por otro lado, en 1946 se cierra la frontera norteamericana a los buscadores de trabajo mexicanos lo que intensifica la migración interna hacía la capital, haciéndose claramente visible una creciente marginalidad ocupacional. La constante migración, aunada a las tasas crecientes de aumento demográfico, tienen como resultado el que una parte de la población no pueda ser incorporada como fuerza de trabajo productiva (por sus características) y se vea obligada a dedicarse a actividades de subsistencia. Sin dejar de lado que con todo esto también se creó la existencia de un ejercito de reserva laboral que permitía el pago de salarios muy bajos, aún en los sectores industrial, y de servicios.

En las siguientes estadísticas podremos observar que en 1940 una gran parte de la población no tenía instrucción y para 1950 el nivel de instrucción máximo que alcanzó la mayoría fue la primaria y si lo asociamos con las ocupaciones laborales que tenían la mayoría observamos también que fue este grupo el que ocupó los puestos del sector terciario dentro del sector económico.

Es decir, la gran mayoría de la población tenía bajos niveles de instrucción y fueron estos mismos quienes ocupaban las posiciones del sector terciario de la economía mencionados con anterioridad.

POBLACION DE 6 AÑOS Y MAS SEGÚN NIVEL DE INSTRUCCIÓN, 1940

ENTIDAD	POBLACION DE 6 AÑOS Y MAS	SIN INSTRUCCIÓN	NIVEL DE INSTRUCCIÓN	
			CON PRIMARIA INCOMPLETA	CON PRIMARIA COMPLETA Y POSTPRIMARIA
Distrito Federal	1,506,377	728,543	291,415	486,419

Fuente: INEGI; Dirección General de Estadística. IV Censo General de Población, 1940.

Es importante señalar que para las necesidades de la investigación no se encontraron la cifras de la población de 6 años y más según nivel de instrucción para el año de 1950.

POBLACION OCUPADA SEGÚN SECTOR ECONOMICO, 1940

ENTIDADES	POBLACION OCUPADA	SECTOR ECONOMICO		
		PRIMARIO (1)	SECUNDARIO (2)	TERCIARIO (3)
Distrito Federal	1,331,321	234,150	799,178	254,023

Fuente: INEGI; Dirección General de Estadística. VI Censo General de Población, 1940

- 1 Incluye agricultura, ganadería, silvicultura, caza y pesca.
- 2 Incluye Industria del petróleo, extractiva, transformación construcción y distribución de energía eléctrica.
- 3 Incluye comercio, transporte, servicios.

POBLACION OCUPADA SEGÚN SECTOR ECONOMICO, 1950

ENTIDADES	POBLACION OCUPADA	SECTOR ECONOMICO		
		PRIMARIO (1)	SECUNDARIO (2)	TERCIARIO (3)
Distrito Federal	1,096,747	51,006	363,275	580,080

Fuente: INEGI; Dirección General de Estadística. VI Censo General de Población, 1940

- 1 Incluye agricultura, ganadería, silvicultura, caza y pesca.
- 2 Incluye Industria del petróleo, extractiva, transformación construcción y distribución de energía eléctrica.
- 3 Incluye comercio, transporte, servicios.

En los cuadros anteriores y de acuerdo a las cifras de ocupación de los años 40 y 50, podemos observar que existe una disminución notable de ocupación, en el sector primario y secundario, y un aumento en el sector terciario, lo cual quiere decir que hubo un incremento del desempleo y un aumento de población ocupada en el sector terciario de la producción, la cual se caracterizaba por los bajos salarios.

El fenómeno de la migración tuvo consecuencias importantes ya que se incrementaron los niveles demográficos de una Ciudad que se veía en la necesidad de alojar a un número importante de habitantes que buscaban cubrir sus necesidades.

En el censo que se realizó en 1940, por primera vez el Distrito Federal es la entidad federativa que reporta el mayor volumen de población con 1 millón 757 mil habitantes. En 1950 sigue ocupando el primer lugar en relación a todos los Estados de la república con una población de 3 millones 50 mil habitantes.⁴⁹

La Ciudad de México por lo tanto tuvo su mayor crecimiento en 1940, donde alcanzó un incremento con relación a 1930 del 64%. Este problema se pretendía resolver en una primera instancia vendiendo terrenos sin ninguna urbanización a cargo de fraccionadores, sin embargo, esto no fue suficiente, ya que las zonas más populosas y congestionadas de inquilinos, se fueron conformando en la medida en que estos invadían por la libre terrenos ociosos y no urbanizados, por ejemplo “las inmediaciones de la delegación Gustavo A. Madero, comienza a alcanzar la primacía en lo que se refiere a la localización de centros de trabajo talleres y fabricas, alrededor de los cuarentas”⁵⁰

⁴⁹ Estados Unidos Mexicanos, *Cien años de Censos de Población*, INEGI, México, 1996, p.29

⁵⁰ Unikel, Luis, “La dinámica del crecimiento de la Ciudad de México”, en *Ensayos sobre el desarrollo Urbano de México*, México, SEPSETENTAS, Núm 143, 1974, pp. 190-191

Población de la Ciudad de México, D.F

Año	Población	Fuente
1921	615 367	IV Censo General de Población
1930	1 029 068	V Censo General de Población
1940	1 802 679	VI Censo General de Población
1950	3 137 599	VII Censo General de Población

Fuente: Dirección general de estadística. *Anuario estadístico de los Estados Unidos Mexicanos 1951-1952*. México, 1954. p.31

“La ciudad de México, el territorio que por sus características se perfilaba como el más conflictivo del país, alojaba para 1940 el 9.1% de la población total del país y el 8.7 % de los establecimientos de la industria de la transformación; es decir 1 802 679 habitantes y 4,920 establecimientos.”⁵¹ Con el crecimiento de la población del área urbana y las zonas que día tras día se le iban agregando, se pretendía buscar nuevas soluciones.

Se suponía con ingenuidad que prohibiendo los fraccionamientos se detendría la llegada masiva de migrantes: “estos no vendrían a una Ciudad que no tuviera donde alojarlos”⁵² El resultado sin embargo, fue que en el decenio de 1940-1950, se registraron notables aumentos de población en las delegaciones aledañas, un 17.3% anual en el caso de la Delegación Gustavo A. Madero y 11.6% en Azcapotzalco (El crecimiento más bajo registrado en esas fechas fue el de la delegación Coyoacan con un 7.0% anual .⁵³

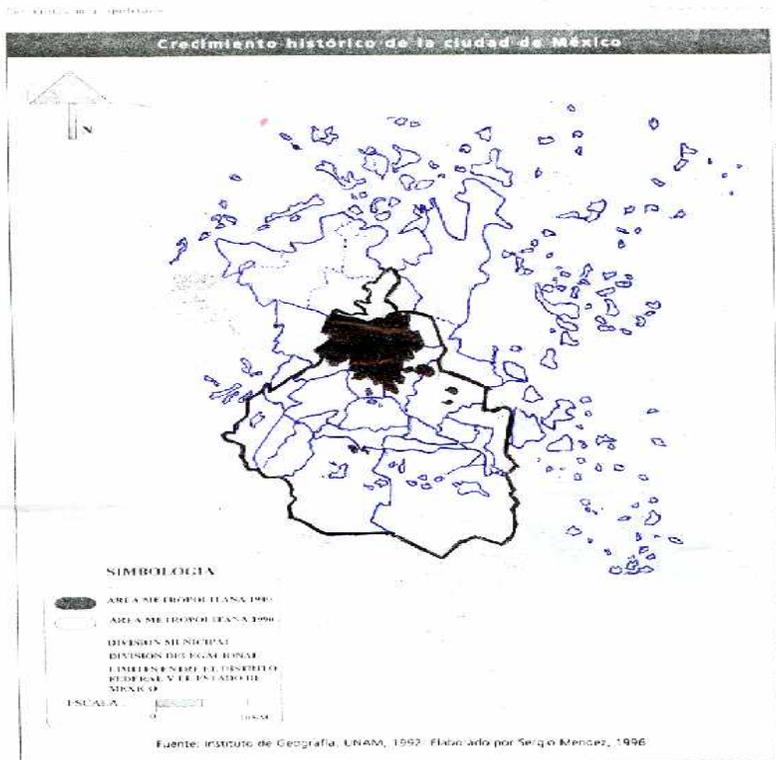
En este sentido la Ciudad de México se presenta como una ciudad en donde no era posible

⁵¹ Sánchez Ruiz, Gerardo, *Op.cit.*,p.115

⁵² Moreno Toscano, Alejandra (coord.) *Ciudad de México. Ensayo de Construcción de una historia*, México, Colección Científica, SEP-INAH, 1978, p.227.

⁵³ Unikel, Luis , *Op.cit.*, p 190-191

encontrar el mismo grado de homogeneidad económica, social y cultural. Ya que esta se enfrentaba a un sin número de problemas de diversa índole, como producto de la expansión de la mancha urbana, ya que al correr del decenio esta rebasó el perímetro que la ciudad había mantenido sin grandes alteraciones.



SIMBOLOGIA	
Area Metropolitana 1940	n
Area Metropolitana 1990	q

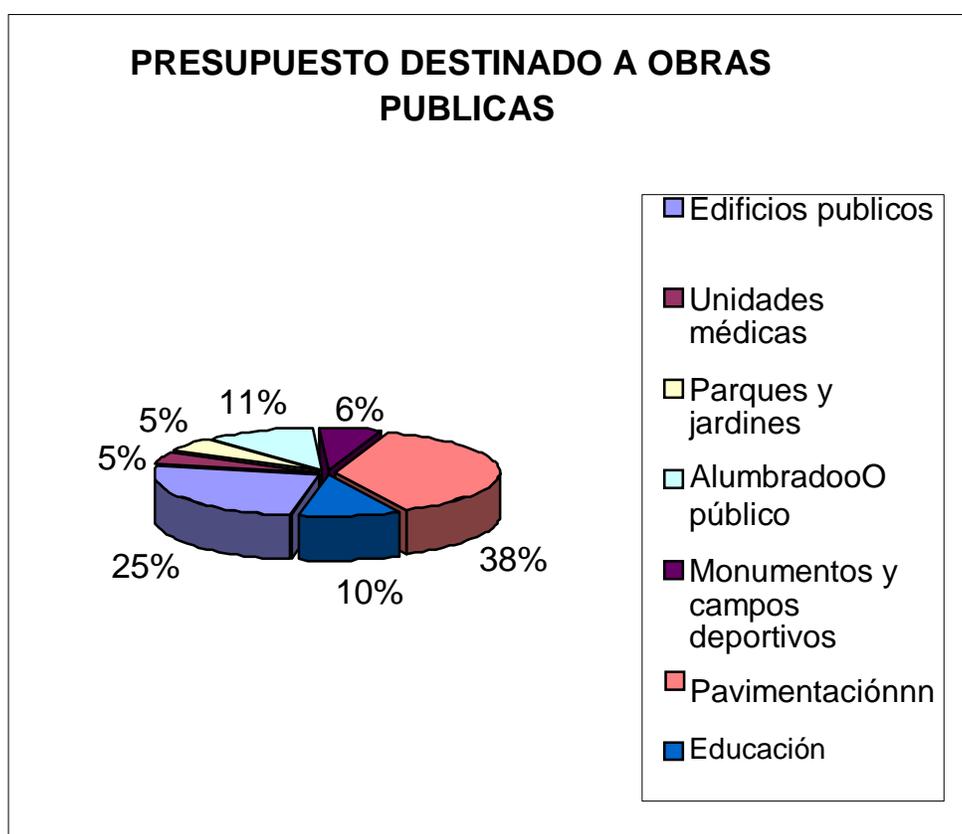
Fuente:García Canclini Néstor,
La Ciudad de los viajeros.

El despliegue de la población migrante fue sobre todo en la periferia de la Ciudad, misma que no fue codiciada por los fraccionadores y, por lo tanto, permaneció al margen del desarrollo urbano (barrancas ó laderas abruptas) esto dio origen a lo que hoy conocemos como las barriadas y en la zona centro, (después de la mudanza de la población con mayores recursos económicos a las orillas de la Ciudad)se dio origen a lo que también hoy conocemos como las vecindades. Las condiciones de vida de estos núcleos familiares eran característicamente marginales y éstas se pueden analizar en relación al vestido, vivienda,

alimentación, educación y nivel cultural, según Luis Unikel son estos los elementos más representativos de una situación de marginalidad sin olvidar que mantienen relación con la posición ocupacional que estos pobladores tienen dentro de la ciudad.

Las necesidades de subsistencia en la principal ciudad del país crecían al ritmo de la afluencia migratoria, a la que se sumaba el crecimiento natural de la población urbana. El proyecto arquitectónico en la Ciudad de México como resultado de la industrialización tuvo tintes empresariales dejando al margen la construcción de viviendas que cubrieran las necesidades de los migrantes del campo. En este proceso nuevos barrios para las clases medias y dominantes se fueron creando hacia el sur, en tanto que las clases populares se fueron instalando, sobre todo hacía el norte y el oriente.

En el aspecto de los servicios, también podemos observar en la siguiente gráfica que muestra como el presupuesto destinado a la educación fue menor que el presupuesto destinado a parques y jardines, mientras que el de las unidades médicas fue el mismo con respecto la primera categoría, este elemento es una constante en la política de Miguel Alemán como argumenta Oscar Lewis: “En la Ciudad de México la situación no es mejor. Cada año la Ciudad se embellece al construirse nuevas fuentes, al plantar flores a lo largo de las principales avenidas...y al expulsar de las calles a mendigos y vendedores ambulantes.”⁵⁴



Fuente: Departamento del Distrito Federal. Realizaciones del Gobierno del Señor presidente de la República Miguel Alemán. 1946-1952.

⁵⁴ Lewis, *Op.cit.*, p. XXVII

Esto a su vez nos revela que existían otras prioridades con respecto a las necesidades básicas. Del mismo modo, los controversiales comentarios que se hacen en un artículo llamado “Nuestra Ciudad” en donde se manifestaban y denunciaban las condiciones de vida de la Ciudad de México en lo que respecta a las viviendas:

De 1939 a 1970 tuvo lugar, sin considerar carencias anteriores un claro rezago en la construcción de viviendas frente a las necesidades surgidas. El total de unidades aumento de 3.9 a 8.4 millones (11.54%) lo cual representó un incremento anual de 2.5%; empero este dinamismo fue inferior al de la población que de 1940 a 1970 creció a un ritmo de 3.2% y paso de 19.6 a 50.7 millones de habitantes.⁵⁵

El creciente aumento de la población y la cada vez más extensa urbanización rebelan que lejos de mejorar las condiciones de la vivienda estas empeoraron .

Para el caso de todo el país comparamos el total de viviendas que se construyeron con respecto al número de habitantes que habían y observamos las principales características de las viviendas, no encontrando para dicho objetivo los datos que corresponden a 1940.

PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DE LAS VIVIENDAS 1929-1990

Situación de la vivienda ocupantesyservicios	1950	1960
Total de viviendas en el país	5 259 208	6 409 096
Ocupantes	25 791 017	34 923 129
Disponibilidad de agua entubada		
Dentro de la vivienda	898 628 3/	1 505 003
De llave pública	1 385 067 4/	n.d
Sin agua entubada	2 543 292	4 339 115
Sin servicio de agua	432 221	n.d
Condición de drenaje		
Si tiene	n.d	1 851 470
No tiene	n.d	4 557 626

Fuente: INEGI, *Estadísticas históricas de México*, Tomo II, México, 1985, p.155

3/ incluye dentro y fuera de la vivienda

4/De uso común y llave pública

⁵⁵ INEGI. *Estadísticas históricas de México*. t. II, México, 1985, p. 149

Por lo que las irregularidades en la toma de tierras en la periferia del tejido urbano, sobre todo para los recién llegados eran cada vez más frecuentes. El problema habitacional se fue resolviendo poco a poco; las barriadas se establecían sobre terrenos secos y estériles que carecían totalmente de servicios: “Era demasiado claro que ni los programas de gobierno ni la caridad privada iban a remediar las circunstancias de gente que parecía atrapada en infiernos sin salida y sin esperanza.”⁵⁶

En una barriada las características económicas generales son de pobreza extrema, un cuarto típico mide tres por cuatro metros y contiene una o dos camas para el uso de todos los miembros de la familia. Puede existir también una mesa, una silla y una cocina de petróleo. En una barriada existen tres llaves de agua públicas; además en contados casos hay agua corriente en una vivienda. Prácticamente no había alcantarillado o drenaje municipal: las cuatro quintas partes de la población de la barriada utilizan la barranca misma como letrina pública. Un gran basural público adyacente a la barriada dificulta aún más la situación sanitaria. No hay instalaciones eléctricas, no hay calles pavimentadas, alumbrado público, ni transporte.⁵⁷

⁵⁶ Mraz John. *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Edit, Océano, 1999, p.109

⁵⁷ Lomnitz, Larissa, *Op.cit.*, pp.62-63



John, Mraz, Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta.

El decrecimiento poblacional de la zona central de la Ciudad fue uno de los resultados de la política del gobierno del Distrito Federal: la ampliación de la infraestructura vial a todo lo largo y ancho del perímetro de la ciudad, durante el sexenio cardenista, redujo la distancia del centro a la periferia y extendió los servicios a un buen número de colonias, provocando el deterioro de éstos en la zona central. Algunos informes periodísticos de la época aludían a este fenómeno sarcásticamente:

... y no queremos decirle que vaya a ciertos barrios de la ciudad, porque la visita podría serle de fatales resultados para su salud y no creemos que merezca tan severo castigo (...) por ejemplo a la de Corregidora y Correo Mayor (con máscara de gases asfixiantes por su puesto)... y por lo que hace al entusiasmo con que pondera la policía y la sensación de seguridad en que se vive, mas vale no menearlo.⁵⁸

⁵⁸ *Excélsior*, 27 de febrero de 1940

Esta situación fue la que le dio a la ciudad de México la nueva imagen de una ciudad como zona de vivienda deteriorada en los años 40 y 50, lo que provocó la mudanza de la población con mayores recursos económicos a las afueras de la ciudad, ya que los edificios no podían reunir las condiciones mínimas de salubridad y servicios, pues no habían sido construidos originalmente para albergar a tanta población.

Las vecindades que daban alojamiento a los pobres en barrios antiguos del centro de la Ciudad (en el antiguo barrio de la Candelaria de los Patos situado al oriente de la ciudad, entre las calles de Anillo de Circunvalación, Soledad, Plaza de San Lazaro y Avenida Morazán) se caracterizaban por la escasez de servicios, el hacinamiento y las condiciones deplorables en las cuales se tenía que vivir. “decían las autoridades, *ahí* se escondía la miseria, la ignorancia y las enfermedades.”⁵⁹

El hacinamiento en el que se desenvolvía la vida cotidiana de los usuarios de esos espacios se intensificó en relación directa con el incremento en la renta del suelo lo que incidió para reducir el espacio habitable. De esa forma, las dimensiones de la vivienda popular en las ciudades se fue haciendo cada vez más estrecha.⁶⁰ lo cual originaba, según señala Oscar Lewis , una promiscuidad alarmante ya que en las vecindades, había cuartos que se alquilaban por día o por mes y en los cuales habitaban hasta ocho personas.

⁵⁹ Aviña, Rafael; *Una familia de tantas. Una visión del cine social en México*, CONACULTA-IMCINE, 2000, p.66

⁶⁰ Loyola, Rafael, (coord..) *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, CNCA-Grijalbo, 1990, p.335



John, Mraz, Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta.

El antropólogo Oscar Lewis define una serie de características con respecto a las condiciones de vida que mantenían las familias que formaban parte de una vecindad.

En la ciudad de México, por ejemplo, la mayor parte de los pobres tienen un muy bajo nivel de educación y de alfabetismo, no pertenecen a sindicatos obreros, no son miembros de un partido político, no participan de la atención médica, de los servicios de maternidad ni de ancianidad que imparte el Seguro Social, y hacen muy poco uso de los bancos, los hospitales, los grandes almacenes, los museos, las galerías artísticas y los aeropuertos de la ciudad... tienen una lucha constante por la vida, periodos de desocupación y de subocupación, bajos salarios, una diversidad de ocupaciones no calificadas, trabajo infantil ausencia de ahorros, una escasez crónica de dinero en efectivo, ausencia de reservas alimenticias en casa, el empeñar prendas personales, el pedir prestado, vivir incómodos y apretados, falta de vida privada, sentido gregario, una alta incidencia de alcoholismo, el recurso frecuente a la violencia al zanjar dificultades, uso frecuente de la violencia física en la

formación de los niños, el golpear a la esposa, temprana iniciación en la vida sexual, uniones libres o matrimonios no legalizados, una incidencia relativamente alta de abandono de madres e hijos, una tendencia hacia las familias centradas en la madre y un conocimiento mucho más amplio de los parientes maternos, predominio de la familia nuclear, una fuerte predisposición al autoritarismo y una gran insistencia en la solidaridad familiar ideal que raras veces se alcanza. Un sentimiento de resignación y de fatalismo basado en las realidades de la difícil situación de su vida, una creencia en la superioridad masculina que alcanza su cristalización en el machismo, un correspondiente complejo de mártires entre las mujeres y, finalmente una gran tolerancia hacia la patología psicológica de todas clases. Los que viven en la pobreza tienen un fuerte sentido de marginalidad, de abandono, de dependencia, de no pertenecer a nada. Son como extranjeros en su propio país, convencidos de que las instituciones existentes, no sirven a sus intereses y necesidades.⁶¹



José Joaquín Blanco. *Ciudad de México Espejos del siglo XX*

⁶¹ Lewis Oscar, *Op. Cit.*, p. XVI

Los pobres de la ciudad de México se divertían de una manera muy diferente a la de los grupos de la clase media y alta, es decir para la gente adinerada, la incipiente clase media y la abrumadora pobreza había sitios específicos para divertirse: la clase media tenía lugares a donde ir a bailar, ver shows y “sketches”: desde cabarets como el Leda, el Ciro, el Club de los Artistas y el Waikikí, hasta los salones Smyrna y Montecarlo, La Valenciana, La Bohemia, o los teatros colonial, Follies, Marg.”⁶² Por su parte los ricos o consentidos del régimen como los llama José Agustín y que podríamos definir como los políticos, los banqueros, los empresarios, los artistas, etc, “tenían sus burdeles lujosos, dotados de la elegancia de los años cuarenta”⁶³ en donde se divertían además de recrearse en actividades como: el cine, el teatro, los conciertos etc. En cambio los pobres para salir de la rutina asistían a las pulquerías, que se localizaban generalmente en “la zona roja, que en realidad era un grupo de calles ubicadas por el rumbo céntrico de San Juan de Letrán: las calles de Órgano, Rayón, Pajaritos o Vizcaínas, eran por supuesto *calles* para... la plebe, la pelusa”⁶⁴ . Los pobres, en los barrios y vecindades muy raras veces organizaban fiestas, y cuando llegaba a pasar :

... se celebran una serie de fiestas y ritos que más se vinculan con los pueblos y sectores rurales de donde provienen sus habitantes, que con la modernidad de ese cosmopolita universo...se da una situación en la que en las fiestas se disfrutaban los cohetes y los fuegos.⁶⁵

En las fiestas de las clases medias, altas y pobres las bebidas embriagantes eran la columna vertebral de la reunión la cual funciona como válvula de escape a sus problemas, sin

⁶² Agustín, José, *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Edit, Planeta, vol.1,1990, p.97

⁶³ *Ibid*

⁶⁴ *Ibid*

⁶⁵ Tuñón, Julia, *Mujeres de Luz y Sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, COLMEX, 1998, p.49

embargo entre la clase media la ingestión de bebidas alcohólica era una afabilidad social, una sana diversión, mientras que entre los pobres el emborracharse era descalificado por la sociedad. Para Oscar Lewis entre los pobres el emborracharse tiene funciones múltiples: “olvidar los problemas propios, demostrar la capacidad de beber, acumular suficiente confianza para hacer frente a las difíciles situaciones de la vida.”⁶⁶

Al decir de Lomnitz el hecho mismo de emborracharse juntos comporta un lazo fuerte dentro de un grupo y desde un punto de vista económico el “cuatismo” encierra un mecanismo de redistribución en forma de bebida, que mantiene la igualdad económica de todos los cuates y refuerza la cohesión social al interior del grupo.

Las mujeres generalmente asistían a las peregrinaciones y los niños se divertían sin hacer uso de juguetes, la falta de juguetes es dolorosa, pero puede estimular la creatividad de los niños y los lleva a inventarlos, los niños mexicanos pobres extraen de sus propias limitaciones una habilidad de hechicería “la noche de Reyes para los pobres es como una noche cualquiera, una noche de Reyes que no difiere de ninguna otra para los que olvidamos en este sentido para los pobres quizá nunca había razones para desilusionarse, ya que nunca tenían las ilusiones de su niñez.”⁶⁷

⁶⁶ Lewis, Oscar, *Op.cit*, p. XVII

⁶⁷ John Mraz, *Op. cit*, p.218



John, Mraz, Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta.

De esta manera se cristalizaba el nivel de vida de los pobres en el contexto de un México, lleno de contradicciones, en el nuevo país que se estaba construyendo mediante la industrialización encontramos también a los habitantes de la ciudad perdida: los pobres, los iletrados, los marginados.

En el contexto del nacionalismo y del presidencialismo, el presidente era todo: la encarnación de México en la medida en que el país era industrialización y desarrollo, esto sin duda respondía a un instrumento de homogeneización ideológica. “El Alemanismo redujo constantemente el espacio donde se expresaban las divergencias,”⁶⁸ pero la realidad sacó a flote la pluralidad de los distintos Méxicos que existían en una Ciudad llena de contradicciones, es decir, sacó a flote los Méxicos de los pobres, de los que vivían de trabajos marginales e insólitos, de los que eran invisibles en el mundo alemanista y que daban al traste con la visión homogénea construida por el Alemanismo.

⁶⁸ *Ibid*, p.216

2.- *La Industria Cinematográfica (1946-1952)*

Para hablar de la industria cinematográfica en México, es importante analizar primero la naturaleza orgánica del cine como el todo de una dinámica en transformación. Al decir de Federico Hevers sólo se puede hablar de industria cuando:

Se habla de una actividad original y compleja a la cual concurren en estrecha interdependencia la conjugación de la creación artística con el producto comercial, debe conceptuarse la verdadera importancia de la cinematografía tanto en el terreno cultural y social como en el estrictamente económico.¹

Si tomamos en cuenta el nacimiento del cine a nivel mundial (1895) nos daremos cuenta que debieron pasar varias décadas para que en México se empezaran a dar los primeros indicios de una industria propiamente dicha pero ¿Cuáles son las características que debe tener una industria cinematográfica? según José Luis Guarnier, la industria debe verse antes que nada como un fenómeno económico, ya que un estudio de la industria por muy breve que sea, ha de comportar la división de la misma en cuatro sectores: A) *La técnica ó infraestructura*, constituida por la fabricación de película virgen, laboratorios de revelado, estudios de rodaje, sonorización y montaje, fabricación de cámaras, material de iluminación, y proyectores; B) *La Producción*, constituida por el conjunto de empresas dedicadas a la fabricación de largo y cortometraje, en donde las obras entre sí son distintas ya que intervienen aspectos artísticos y artesanos diferentes y en donde cada producción cinematográfica es un caso particular en la actividad económica general; C) *La Distribución*, que asegura la distribución de los filmes en el mercado, y su importancia es el resultado de una evolución económica y jurídica tendiente a una mejor explotación de los films. La

¹ Hever, Federico, *La industria cinematográfica mexicana*, México, Edit. Policromía , 1964, p.3

distribución ofrece las películas en alquiler a los exhibidores y constituye la primera fase de comercialización del film;D) *La Exhibición*, está constituida por numerosas empresas de proyección, que comprenden desde las salas lujosas en que se proyectan en 70mm , hasta los cines móviles o de 16 mm., esta fase constituye la clave de los ingresos de toda la industria y el instrumento de la rentabilidad de los films. ²

Definir cronológicamente los inicios de la industria cinematográfica en México no ha sido fácil, ya que algunos autores, como observaremos más adelante, no se ponen de acuerdo al respecto.

Para Federico Hever la autentica iniciación del cine mexicano como industria arrancó desde la aparición del cine sonoro en 1931, ya que pronto se integró la estructura industrial y se dispuso en breve, de las instalaciones necesarias como estudios, laboratorios, equipo técnico, canales de distribución, circuitos de exhibición.

Federico Dávalos Orozco por su parte argumenta: Los esfuerzos por establecer una industria cinematográfica mexicana no fructificaron antes de 1931 debido a la enorme competencia del cine extranjero y a las difíciles circunstancias de producción.

Ambos autores coinciden en fijar el establecimiento de la industria del cine en el año de 1931, sin embargo, cabe mencionar que efectivamente 1931 fue la fecha en la cual se inició la filmación de la película *Santa*, con la cual terminaron todos los ensayos sonoros y en la cual se reunieron los elementos técnicos y artísticos, así como el despliegue económico y publicitario que considero a la película como la inauguración de la cinematografía nacional, pero de 1931 a 1932 se hicieron 6 ensayos sonoros sin repercusiones económicas y de 1932 a 1936 se hicieron 20 producciones, esto quiere decir que en cuatro años se filmaron 20

² Guarnier Alonso, José Luis, "Introducción" ; *Enciclopedia Ilustrada del cine. Técnica e industria cinematográfica*, Barcelona, Edit. Labor, S.A, 1974, P.193

películas, debido a este crecimiento los autores antes mencionados le adjudican el carácter de industria al cine mexicano.

Por el contrario Emilio García Riera considera a 1936, año en el que se realizó la cinta de Fernando de Fuentes *Allá en el Rancho Grande*, como el punto de partida del cine industrial mexicano ya que a partir del éxito de esta cinta, México encontraría un camino industrial para su cine y es que en el año de 1937, se harían 38 películas, 13 más que en el anterior. Sin embargo, la no reinversión de los productores debilitó este ascenso lo cual hace pensar a Emilio García Riera que todo esto aún no bastaba para dar cuerpo a una industria que tenía sus primeras crisis antes de existir cabalmente como tal y fue sólo hasta 1941 que se le podrá llamar industria.

Por su parte, Julia Tuñón y en coincidencia con Emilio García Riera, considera que los años treinta fueron tiempos de búsqueda y de experimentación y que la industria de los años cuarenta aparece más acabada, argumenta que ya los estudios cinematográficos estaban más organizados y la tecnología que se importaba era más compleja, plantea que el momento en el que se empezó a consolidar la industria fue cuando la Segunda Guerra Mundial disminuyó temporalmente la producción fílmica en los países que surten el mercado Latinoamericano, sin que por eso la industria dejara de tener dificultades para dar beneficio social y una forma de vida a sus trabajadores.

Lo que si es cierto, es que la historia de la industria cinematográfica tendría que ubicarse por fases como lo plantea Eduardo de la Vega Alfaro y con quien coincido. En una primera fase denominada *Preindustrial*, ubica a todo el cine que se hizo desde los primeros intentos de hacer cine (1930) y hasta finales de esta década (Porfiriato), durante esta fase el cine se realizó de manera esporádica, artesanal y experimental y el Estado tuvo muy poca injerencia en la cinematografía con lo cual la industria fue característicamente privada; una segunda

fase, *Industrial*, que va de finales de la década de los treinta y mediados de la década de los cuarenta. En esta Fase el cine empezó a ser una industria más o menos redituable y el Estado mexicano fue teniendo mayor injerencia en las actividades cinematográficas, con lo cual la misma se perfiló con características mixtas.

Entonces fue a partir de que el cine se convirtió en una industria propiamente dicha y que se definió en el artículo 1ro de la Ley de la Industria Cinematográfica como la que comprendía las fases de *producción, distribución y exhibición*); que se enfrentó a circunstancias económicas, políticas y sociales propias de cada época, tales circunstancias fueron de vital importancia para definir el rumbo que tomaría el cine mexicano, sobre todo al establecer el papel que al Estado le tocó jugar en el proceso de crecimiento desarrollo y debilitamiento del mismo.

Por otra parte, el carácter interdependiente y globalizador que distinguió al cine por lo menos hasta muy entrada la década de los cincuenta, nos da cuenta de la influencia que las condiciones tanto internas como externas del país ejercieron sobre este aspecto cultural que es el cine.

2.1.-Condiciones Externas.

Ya en el capítulo anterior hemos revisado el trasfondo histórico en el cual se desarrolló el cine mexicano, hemos analizado brevemente las características económicas y sociales de México y de la Ciudad en particular, pero en el contexto mundial tendríamos que detenernos a observar que el periodo de 1945 –1946 fue un periodo de construcción, destrucción y de lucha por el poder, durante este período tuvo cabida el surgimiento de dos mundos: (el mundo socialista y el capitalista) y fue en medio de esta lucha, que emergieron nuevas corrientes cinematográficas, conceptos y formas diferentes de ver al mundo, las cuales emanaron después de un proceso complejo de asimilación.

Al decir de Miguel Barbachano: las vanguardias emigraron de Europa a América para no volver jamás y el continente joven recibió oleadas de refugiados: alemanes, checoslovacos y españoles quienes encontraron en América un terreno fértil para sembrar las semillas de sus corrientes de pensamiento.

Después de la Segunda Guerra, después del estallido de la bomba atómica, la moral tendrá muy poco que ver con la historia; la confusión reinará: el gobierno de Estados Unidos perseguirá y encarcelará a sus intelectuales..., de un país en ruinas emergerá el neorrealismo, la escuela cinematográfica más importante de la segunda mitad del siglo.³

En este contexto histórico el neorrealismo se consolidó en Italia en 1946 y fue ésta la corriente cinematográfica que puso al descubierto las consecuencias de la guerra, la pobreza y los sentimientos de los humildes. Sus representantes Roberto Rosellini, Vittorio de Sica y Cesare Zavattini le dieron un giro de 90 grados a las producciones cinematográficas (en cuanto a su temática, producción, dirección y adaptación) que se venían realizando en todo el mundo.

Estas nuevas corrientes de pensamiento llegaron a un México que se estaba consolidando como nación moderna gracias a las coyunturas que se presentaron tanto nacionales como internacionales y fue el cine quien capturó los vínculos y las pausas de un complejo proceso de transformación y cambio.

Si revisamos la década de los cuarenta, la famosa “Época dorada” (1941-1945) nos daremos cuenta de que el cine nacional necesitó de condiciones especiales que le permitieron consolidarse en el basto mundo de la cinematografía internacional.

³ Barbachano Ponce, Miguel. *El cine Mundial en tiempos de Guerra (1930-1945)*, México, Edit, Trillas, 1991, p.7

Tales condiciones se vieron enmarcadas en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, ya que su estallido ocasionó que se dejaran libres los mercados de habla hispana antes dominados por E.U y que se permitiera que México los aprovechará (por su condición de aliado en la guerra), sin embargo no podemos perder de vista el apoyo que EU proporcionó a México, entre otras cosas para la fundación de los estudios Churubusco (1944) y para el auge de su producción. Desde luego que esta ayuda solo fue temporal y teniendo muy en cuenta los intereses internacionales.

Los Estados Unidos dieron por conveniente la ayuda al cine mexicano; en caso necesario la difusión de ese cine entre los países hispano hablantes del continente podía favorecer a la causa de los aliados en términos de propaganda y movilización.⁴

En este sentido el carácter del cine mexicano, esta supeditado a las condiciones de guerra en las cuales se encontraban los países que intervinieron, particularmente Estados Unidos, ya que este país influyó directamente en la naciente industria del cine mexicano, al ejercer un gran impulso para su desarrollo, como lo menciona Aurelio de los Reyes:

En el periodo de 1940-1946 el cine mexicano se convirtió en una de las industrias más importantes del país. Sus principales ingresos los obtiene en el mercado extranjero constituido por los demás países latinoamericanos, España y Estados Unidos.⁵

Esta bonanza cinematográfica se debió a las posibilidades de trabajo que se abrieron desde el exterior y que permearon sobre la naciente industria cinematográfica, en donde debido a la afortunada coyuntura internacional (Segunda Guerra Mundial) la industria cinematográfica

⁴ García Riera, Emilio; *Historia del cine Mexicano*, México, SEP, 1985, p. 123

⁵ De los Reyes, Aurelio. *80 años de cine en México*. México, UNAM D.C, 1977, p.126.

mexicana siempre estuvo supeditada al uso de tecnología proveniente de otros países, sobre todo de Estados Unidos⁶

El gran impulso que la industria cinematográfica mexicana recibió del exterior sobre todo desde la década de los treinta (con algunos altibajos) hasta mediados de la década de los cincuenta se manifestaba, según algunos autores, en el alto nivel de producción que se mantuvo a través del tiempo: un promedio de 80 a 100 películas anuales, sin perder por esto la calidad en la realización; esta cantidad es importante si tomamos en cuenta que para la década de los setenta se cierran las puertas a los productores y “de las 100 películas que se producían anualmente en la época de oro, estas se reducen a 6 producciones para 1996”⁷

Dicho fenómeno fue resultado de las condiciones externas que para 1945 imperaban en el mundo y que a su vez influyeron de una u otra manera en la estructura socioeconómica de México y, por consiguiente, de la industria cinematográfica.

Mientras tanto la producción del cine norteamericano tendía a *disminuir* y, por si fuera poco, “las cintas hollywoodenses de la época eran de propaganda bélica y por lo tanto poco interesantes para los latinoamericanos”⁸ De ahí que en México en...

1944 presentó un total de 159 cintas de procedencia norteamericana, contra 167 que estrenaron en 1943. Los estrenos mexicanos en 1944 fueron 65 contra 47 presentados en 1943, habiendo aumentado en 18 películas, lo que demuestra el interés de los públicos, además de que hubo un mayor número de salas dispuestas a estrenar material fílmico mexicano.⁹

⁶ González Morantes, Carlos, “Producción cinematográfica” en: *100 años de cine en México*, México, Casa del Tiempo, 1997, p.15

⁷ *Ibid*, p.13

⁸ García Riera, Emilio. *Op. cit.*, p. 125

⁹ *El cine grafico*, p. 22

Producción Fílmica Norteamericana

1935-1952

<u>PAIS</u>	<u>1935-1940</u>	<u>1941-1946</u>	<u>1947-1952</u>
Estados Unidos	1,040	886	1,158

Fuente: De los Reyes, Aurelio, *80 AÑOS DE CINE EN MÉXICO*, México, UNAM, 1977, p. 134.

Si bien es cierto, que la industria cinematográfica y la economía mexicana se vieron beneficiadas al encontrar un apoyo técnico y económico en el cine (maquinaria, refacciones, instrucción técnica, nuevas oportunidades de comercio internacional) otorgada por EU debido a la política que este país implementó en la Segunda Guerra Mundial; también es cierto, que al término de esta guerra dichas puertas se cerraron y EU reconvirtió su potencial militar y económico a las condiciones de paz, recuperando gran parte de los mercados perdidos incluyendo el que respecta a la industria cinematográfica. Es decir “ya pasada la guerra, los norteamericanos se dedicaron a cobrarse con fe su no muy interesada ayuda al cine nacional”¹⁰ interrumpiendo de esa manera el apogeo del cine mexicano, mismo que no fue producto de un proceso que emergiera de sus propias condiciones, sino de una coyuntura.

Durante el mes de Abril de 1947 se estrenaron 36 películas:

<u>PAIS</u>	<u>PRODUCCION</u>
Norteamericanas	23
Mexicanas	3
Argentinas	8
Chilena	1
Inglesa	1

Fuente: *El Cine Gráfico*, núm.499,28 de febrero de 1943, p.2

¹⁰ Secretaría de Educación Pública. *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* México, Col. Cultura Universitaria serie-ensayo, 1988, p.19

Es decir, este aparente progreso en la industria, no se fundamentó en la realidad de su economía, ya que el desarrollo de su producción creció al amparo de la falta de competencia internacional, por eso es que cuando la guerra terminó, la industria cinematográfica mexicana se encontró con que no supo aprovechar estas condiciones y en vez de reinvertir en las tres fases de la industria como son la producción, la exhibición y la distribución, los dirigentes malgastaban y especulaban con las ganancias. Por eso fue que el auge fue transitorio, sufriendo una decadencia al finalizar la Segunda Guerra Mundial.

A partir de 1946 se inició la decadencia del cine en México, la industria cinematográfica empieza a producir películas de baja calidad estética y mínimo costo para el público analfabeto de habla hispana en el nivel nacional e internacional, ya que se considera que este no plantea mayores exigencias de calidad.¹¹

Estas condiciones fueron generando al interior del país grandes monopolios que acapararían las enormes ganancias que producía el cine mexicano.

Algunas de las compañías monopólicas que existían en el país y que además distribuían principalmente material extranjero eran:

- Metro Goldwyn Mayer Co. De México, S.A.
- 20th Century Fox Film de México, S.A.
- Warner Bros. First National Pictures.
- Universal Picture, S.A.
- United Artists de México, S.A.
- Columbia Pictures, S.A.
- Distribuidora Mexicana de Películas, S.A.
- Distribuidora Sotomayor, S.A.
- Acapulco Films, S.A.
- Cimex, S.A.
- Películas Rank de México, S.A.
- Películas Nacionales, S.A.¹²

¹¹ De la Peza, Carmen. *Cine, Melodrama y cultura de masas: estética de la antiestética*, México, CONACULTA, 1998, p.16

¹² Martínez Merling, Raúl, A. Gomezjara Francisco, *Práxis Cinematográfica*, México, UAQ, Edit. Nueva Sociología, 1988, p. 205

Por medio de estas distribuidoras como la Columbia por ejemplo EU, se llevaría una buena parte de las ganancias producidas por las cintas de *Cantinflas*.

Después de 1952, el arte del cine mexicano está en retroceso. Su explotación estaba monopolizada por el norteamericano Jenkis. Este ex cónsul de los E.U, de carrera pintoresca, controlaba directa o indirectamente una gran parte de la producción. Hollywood poseía una parte de los estudios, superiormente equipados; 30% de los 488 filmes editados entre 1948 y 1952 fueron distribuidos por sociedades yanquis. Los bancos mexicanos por fin nacionalizaron la producción de los filmes que financiaban en la mayoría de los casos su rodaje se terminaba en tres semanas (contra 12 en Hollywood, 8 en Francia y Alemania, 7 en Italia). Estos intereses financieros y la docilidad, transformaron el efervescente, desigual y generoso cine mexicano de 1935 a 1950 en una fabrica muy bien reglamentada.¹³

En definitiva el monopolio norteamericano se opuso al cumplimiento de la ley, ejerciendo sobre los productores del cine mexicano una fuerte presión, misma que se traducía en el sometimiento a las exigencias económicas que eran generadas por los monopolios, muy a pesar del artículo 28 constitucional¹⁴ y de las estipulaciones de la ley de la industria cinematográfica, como veremos en el siguiente apartado.

¹³ Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial. Desde los Orígenes hasta nuestros días*. México, Edit, Siglo XXI, 1982, p.381

¹⁴ El artículo 28 constitucional ordenaba que: en los Estados Unidos Mexicanos quedan prohibidos los monopolios, los estancos y las exenciones de impuestos en los términos y condiciones que fijen las leyes. El mismo tratamiento se dará a las prohibiciones a título de protección a la industria.

2.2.- Política cinematográfica en México 1940-1952

Las condiciones internas del país son por demás importantes cuando se pretende hacer un estudio del cine, ya que existe una estrecha relación entre el desarrollo social, económico y político y el cine como industrial y como medio de expresión.

En este sentido estoy de acuerdo con Julia Tuñón cuando dice: cine y sociedad aparecen vinculados, se nutren recíprocamente y se devoran mutuamente en un proceso de ida y vuelta.¹⁵

Los años de la década de los cuarenta fueron años en los que México vivió la muy conocida época dorada de la industria cinematográfica misma que se benefició de la Segunda Guerra Mundial, fueron años en los que las políticas capitalistas¹⁶ fueron implantadas de una manera más fehaciente en el sistema político mexicano como lo vimos en el primer capítulo, lo cual trajo como consecuencia contradicciones socioeconómicas al interior del país.

Con el arribo de los presidentes Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán Valdés (1946-1952) a la presidencia, se dio lugar a la manifestación de un presidencialismo que exaltaba un espíritu de progreso y modernidad, el cual englobaba al modelo económico que ambos gobiernos planteaban: 1) inversión privada nacional y 2) extranjera.

¹⁵ Tuñón, Julia, *Mujeres de Luz y Sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen*, México, COLMES – IMCINE, 1998, P. 42

¹⁶ Capitalismo: sistema económico y social basado en relaciones de producción que conceden la primacía en la creación de la riqueza, este sistema no solo reproduce el capital del capitalista, sino que reproduce también incesantemente la pobreza del obrero. Véase *EL CAPITAL* de Carlos Marx, vol. 1, p.750

El primer aspecto del modelo tuvo que ver con el “estímulo a la iniciativa privada, rodeándolo de una justa seguridad, siempre que garantice el respeto a la libertad económica de México”,¹⁷ dicho planteamiento fue una política de proteccionismo económico.

El segundo tiene que ver con el fin de la Segunda Guerra Mundial, ya que si bien en un principio México obtuvo ventajas con el incremento en sus exportaciones (principal generador de la industrialización), también es cierto que al término de esta guerra se reconvirtió el proceso, cuando en México decrecieron las exportaciones y aumentaron las importaciones de bienes de capital y recursos tecnológicos para la industria, se solicitaron créditos para el petróleo y empréstitos o fondos del extranjero, que a corto plazo le permitieron continuar los proyectos industriales, pero que a la larga incidirían en el crecimiento de la deuda externa.

Bajo este contexto “La producción cinematográfica representa y es síntoma de este sistema, pues conjunta en una misma empresa los fulgores del progreso económico y tecnológico con los añejos resabios de la cultura popular”¹⁸

Cabe mencionar que durante esta década se dio también lugar a la intervención más directa del Estado en la empresa cinematográfica, gracias al fortalecimiento del primero. Los antecedentes de este fortalecimiento los encontramos en el cardenismo ya que durante este régimen se retomó el poder por parte del ejecutivo incidiendo sustancialmente tanto en lo político como en lo económico, e inclusive estableciendo medidas proteccionistas, subsidios y exenciones fiscales, como fue el caso de la expropiación petrolera y el establecimiento de aranceles.

¹⁷ Medina Luis, *Del cardenismo al avilacamachismo (1940-1952)*, México, COLMEX (Historia de la Revolución Mexicana, 18), 1978, p.87

¹⁸ Tuñón Julia, *Op. cit.*, p.43

En lo que respecta al cine se dieron algunas muestras de la intervención y proteccionismo, pero también de búsqueda de apoyo por parte de las compañías las encontramos desde el cardenismo cuando:

El hijo del ingeniero Alberto J. Pani... fundó Cinematográfica Latino Americana, S.A. (Clasa) en 1934, levantando precarios estudios en la calzada de Tlalpan, en un terreno sin urbanización que se inundaba en época de aguas, con capital social de 300 000 pesos y un solo foro. La filmación de *Vamonos con Pancho Villa* (De Fuentes, 1935) y *Las mujeres mandan* (De Fuentes, 1936) acabó con los exiguos bienes de la empresa. En esa situación se encontraban cuando Cárdenas visitó Clasa (1936) y, complacido, ofreció un estímulo de subvención. La respuesta de Pani fue breve y precisa: “preferiríamos que el gobierno, si quiere ayudar a Clasa, lo haga con un contrato de trabajo que sea útil al país. Recibe entonces el encargo de filmar cortos educativos y de propaganda con un importe de 471 000 pesos, sin exigencia de garantía y pagados por adelantado.”¹⁹

Para 1939 estas medidas ya no solo se manifestaban en términos económicos sino también políticos cuando en un decreto, Cárdenas estableció que la última semana de abril sería llamada la “semana del cine nacional”, en dicho decreto se establecía que todas las salas de la Ciudad debía exhibir cine mexicano.

Por su parte, los presidentes, Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán, también intervinieron económica y jurídicamente en el cine, debido al desarrollo que dicha empresa ya había experimentado para esos años: en lo que respecta a lo económico, a los intereses en pugna y a los conflictos laborales. De primera instancia su intervención fue resultado de una política de Estado emanada de la inversión privada que podríamos definir como proteccionismo y tomando en cuenta que el cine cada vez más se consolidaba como una industria, la intervención y la inversión del gobierno no se hizo esperar en el plano económico, jurídico e ideológico.

¹⁹ *Ibid*, p. 44

Una de las intervenciones más importantes del gobierno se dio el 14 de abril de 1942 cuando se fundó el Banco Cinematográfico S.A., con capital privado y con apoyo del presidente Manuel Ávila Camacho, con el cual el gobierno iba a respaldar a la incipiente industria. Esta fue una de las causas decisivas del auge cinematográfico, sin embargo la corrupción interna entorpeció el funcionamiento del Banco cuando un grupo de empresarios especuladores descapitalizarían la industria y la calidad de sus películas.

En 1942 se creó, por iniciativa del Banco Nacional de México, S.A., el Banco Nacional Cinematográfico, con la intención de facilitar y profesionalizar la producción (después sería una instancia censora- que sólo patrocinaba las películas tras un escrutinio de los contenidos del guión- y una fuente de corrupción al financiar películas de costos y ambición estética mucho menores a los declarados).²⁰

Es de notar que la injerencia del capital Estatal modificó los lineamientos y las políticas que se llevarían a cabo al interior de la industria, esto fue porque siendo uno de sus principales objetivos de su intervención la vigilancia de los contenidos subversivos o de protesta, se dejó de lado la calidad de las películas.

“El proceso de centralización de capital auspiciado por la política del Banco Cinematográfico que benefició sólo a las compañías más fuertes- había concentrado el control de la industria en manos de una pequeña mafia de productores”²¹ que al contar con el apoyo oficial, los bajos impuestos,²² las leyes protectoras, la censura como actividad promotora de un cine puramente comercial y las buenas ganancias de las numerosas producciones que se hacían a la sombra de la Segunda Guerra Mundial, dio como resultado el primer monopolio que impidió el sano crecimiento de la industria. Este

²⁰ García Gustavo, Aviña Rafael, “El monopolio Jenkins” en *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997, p. 33

²¹ Tello Jaime, “Notas sobre la política económica del viejo cine mexicano”, en: *Hojas de CINE*, México, SEP, 1988, p. 23

²² La asociación de productores logra que la Secretaría de Hacienda decrete, en 1942, ciertas suspensiones y ciertas reducciones de los impuestos.

monopolio dependía exclusivamente de los apoyos financieros del Banco Cinematográfico y esto a la larga representó la descapitalización de esta institución bancaria que poco después se cobraría a expensas de la distribución, ya que la recuperación del capital invertido se garantizó creando dos organismos de distribución llamados “Pel Mex” y “Pel Nal” las cuales se encargaban por medio de la oferta de contrarrestar los elevados gastos de producción que cubrían los productores independientes. Es decir, los principales obstáculos para el crecimiento de la industria provenían de la estructura interna de la empresa y del Estado.

A consecuencia de este monopolio los intereses en pugna y los conflictos laborales no se hicieron esperar y en 1945 estalló una guerra sindical entre los técnicos menores y los actores, lo cual daría origen a una división entre ambos legitimada por el presidente Ávila Camacho: en el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) que estaría integrado por los técnicos y empleados, y en el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) que estaría integrado por los actores, directores, fotógrafos y sus alternantes. Este conflicto dio origen a la famosa política sindical de puerta cerrada por parte del STIC que aseguraba para los que ya estaban dentro de la industria el reparto de un botín que pronto se acabaría.

La política sindical de “puertas cerradas” ha coadyuvado a esa bancarota estereotipando la pésima calidad del cine nacional que los productores alegaron durante muchos años en aras del “gran negocio”²³

²³ Elizondo Salvador, “El cine mexicano y la crisis” en *Hojas de CINE*, México, SEP, 1988, p.46

Esta política consistió en rechazar las solicitudes de los nuevos aspirantes que querían debutar como directores, así, si “en 1944 debutaron 14 directores... en los años siguientes, los nuevos directores podían contarse con los dedos de la mano”²⁴

Los productores, por una parte, no deseaban hacer frente a los altos costos de producción que ellos mismos han contribuido a establecer. Los sindicatos, por otra parte, mantienen una política de puerta cerrada, lejos de beneficiar a los agremiados, contribuye al sostenimiento de una serie de charlatanes que medran con un cine de ínfima calidad. A estas dos fuerzas, se viene a agregar la de las instituciones oficiales, que en el caso particular de la reglamentación cinematográfica, están dirigidas por burócratas ignorantes, que, lejos de liberalizar los causes de la creación cinematográfica, contribuyen a instaurar una censura que se ejerce no sólo mediante dictámenes jurídicos, sino a través de un financiamiento discriminatorio por parte del Banco Cinematográfico.²⁵

Así mientras el STIC y el STPC seguían con sus conflictos laborales la influencia extranjera norteamericana se hacía cada vez más patente con el fin de la guerra e iría ocupando poco a poco salas que antes eran destinadas a la producción nacional.

Para el año de 1946, Miguel Alemán seguía la política de protección a la clase dominante y transfirió capitales del Estado a la industria cinematográfica “por diez millones de pesos, lo cual le permitió tener la mayoría de las acciones en su poder, cumpliendo así una función del capitalismo monopolista en la industria cinematográfica”²⁶

Pero no fue hasta 1947 cuando el Banco Cinematográfico fue adquirido por el Estado y prestó toda clase de apoyo, con bajísimos intereses. De esta manera el Estado dió un paso adelante en el control de la industria cinematográfica.

²⁴ García Riera, Emilio, “Cuando el cine mexicano se hizo industria” en *hojas de CINE*, México, 1988, p.18

²⁵ Elizondo Salvador, *Op cit.*, p.38

²⁶ Shoyet Weltman, Celia. *Cine y Poder*, México, Edit, UNAM, 1985, p. 49

El Estado ha venido consolidando el control de la industria por la vía de adquirir las empresas originalmente privadas u utilizando el crédito como mecanismo de regulación.²⁷

Como consecuencia de los conflictos laborales que se suscitaron en esta empresa, el 20 de diciembre de 1949 se promulgó la Ley de la Industria Cinematográfica en calidad de un ordenamiento legal que constaba de 13 artículos de los cuales más adelante analizaremos sólo los que hace referencia a la censura por convenir así a las necesidades de esta investigación.

La creación de esta Ley fue lo más importante en cuanto a reglamentación cinematográfica. Con ella se trató de poner freno legal a los monopolios (William Jenkins y su grupo) que controlaban la industria y se dio plena autoridad a la Secretaría de Gobernación en el control del cine.²⁸ En este sentido la política cinematográfica emanó a su vez de una política de gobierno. La imperiosa necesidad de intervención por parte del Estado en la industria cinematográfica respondió a tres lineamientos:

El primero tiene que ver con el fenómeno industrial, ya que la necesidad de emplear grandes capitales presenta a los creadores condiciones precisas, para la elaboración de sus obras, por lo tanto “es imposible estudiar la historia del cine como arte, sin evocar sus aspectos industriales; y la industria es inseparable de la sociedad, de su economía y de su técnica”²⁹.

El segundo tiene que ver con la política del proteccionismo para evitar que empresas extranjeras se beneficiaran de las ganancias de la industria nacional. Esta intervención por parte del gobierno tuvo su fundamento legal en el artículo 28 constitucional y en el artículo

²⁷ Rosrtyr Melaw, Robert, *Política de producción nacional cinematográfica*, México, UNAM, 1986, p. 24

²⁸ *Ibid*, p. 56

²⁹ Sadoul, Georges. *Op.cit*, p.1

73 fracción X “en el sentido de intervenir y controlar todo acto que contraríe la libre concurrencia necesaria para armonizar los factores económicos en lucha”³⁰.

La constitución política señalaba en su artículo 28:

En los Estados Unidos Mexicanos quedan prohibidos los monopolios, las prácticas monopolicas, los estancos y las exenciones de impuestos en los términos y concisiones que fijan las leyes. El mismo tratamiento se dará a las prohibiciones a título de protección a la industria.

En consecuencia, la ley castigará severamente, y las autoridades perseguirán con eficacia, toda concentración o acaparamiento en una o pocas manos de artículos de consumo necesario y que tenga por objeto obtener al alza de los precios; todo acuerdo, procedimiento o combinación de los productores, industriales, comerciantes o empresarios de servicios, que de cualquier manera hagan, para evitar la libre concurrencia o la competencia entre sí y obligar a los consumidores a pagar precios exagerados y, en general, todo lo que constituya una ventaja exclusiva indebida a favor de una o varias personas determinadas y con perjuicios del público en general o de alguna clase social.

Las leyes fijan bases para que se señalen precios máximos a los artículos, materias o productos que se consideren necesarios para la economía nacional o el consumo popular, así como para imponer modalidades a la organización de la distribución de esos artículos, materias o productos, a fin de evitar que intermediaciones innecesarias o exclusivas provoquen insuficiencia en el abasto así como el alza de precios. La ley protegerá a los consumidores y propiciará su organización para el mejor cuidado de sus intereses.

No constituirán monopolios las funciones que el estado ejerza de manera exclusiva en las áreas estratégicas a las que se refiere este precepto: acuñación de moneda; correos, telégrafos, radiotelegrafía y la comunicación vía satélite; emisión de billetes por medio de un solo banco, organismo descentralizado del Gobierno Federal: petróleo y los demás hidrocarburos; petroquímica básica, minerales radioactivos y generación de energía nuclear; electricidad; ferrocarriles y las actividades que expresamente señalen las leyes que expida el Congreso de la Unión.³¹

³⁰ Anduiza Valdemar, Virgilio. *Legislación cinematográfica en México*, México, Edit, Filmoteca de la UNAM, 1984. p. 19.

³¹ *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Edit, Porrúa, 1991 p.34

En el Artículo. 73.- El congreso tiene facultad:

Para legislar en toda la República sobre Hidrocarburos, minería, industria cinematográfica, comercio, juegos con apuestas y sorteos, servicios de banca y crédito, energía eléctrica y nuclear, para establecer el Banco de Emisión Único en los términos del artículo 28 y para expedir la leyes de trabajo reglamentarias del artículo 123.

El primer artículo expresa implícitamente una legítima intervención del Estado en todos los asuntos relacionados con los monopolios, lo curioso es, que se deja claro que las organizaciones propias del Estado como “Películas Nacionales, S.A.” no consideraban como monopolio cuando en realidad lo eran. ¿Sería entonces que las organizaciones creadas en pro de un bien común y la corrupción, debían estar legitimadas por el gobierno y fundamentadas en la constitución para que no fuesen vistas como tales? En el segundo se hace alusión a la facultad que tenía el Congreso de la Unión para legislar en materia de cinematografía.

El tercero tiene que ver con el control y regulación de las producciones cinematográficas, ya que el gobierno se dio cuenta de que las producciones no solo cumplían con la función de divertir al público, sino que estas producciones influían también en la configuración de una sociedad, es decir el cine era visto como un fenómeno de expresión que a su vez establecía y tenía una influencia social, independientemente de los alcances que este pueda tener, ya que según la opinión de la UNESCO (Organización de la Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) “el cine modela el gusto del publico. Es un poderoso fenómeno comercial y una diversión, contribuyendo tanto a la victoria como a la destrucción de principios morales, que norman la conducta humana”³². De tal manera que la intervención del Estado parecía imprescindible cuando éste observó que el cine era un

³² Anduiza Valdemar. *Op cit.* p.20

medio de expresión muy benéfico si se regulaba pero muy peligroso para el “orden social” si carecía de control.

Al observar las múltiples funciones que ejercía el cine, el Estado lo visualizaba, también, como un instrumento de gobierno y se planteaba el reto de aprovechar su capacidad como medio masivo de comunicación, para contribuir al desarrollo social del país. El cine, además, de servir como un medio de diversión, podía servir como un medio de difusión de las ideas nacionalistas o de la ideología dominante.

Gerardo Corona observa al cine como un medio para educar (en su fase cultural) sin que al hacerlo se considere que no cumple su función original, que es la de divertir. Es decir, considera que el cine puede desempeñar otras funciones para y por las cuales no fue creado originalmente.³³ Por su parte Julia Tuñón asegura que “las películas contribuyen en la configuración de una sociedad, pues transmiten ideas y prácticas sociales, actitudes y conceptos que, en el proceso de recepción, se transforman y/ o refuerzan.”³⁴

En este sentido, el interés del Estado por el cine no está limitado al aspecto económico, político y jurídico, sino también al aspecto ideológico, ya que una idea, un imaginario, o una tendencia, puede ir implícitamente expresada en una película, en muchas ocasiones sin que el público se de cuenta y “es así como un gobierno puede hacer llegar sus principios no solo a sus gobernados sino a otros países”³⁵

Estas son algunas de las numerosas razones que nos hacen comprender el hecho de que los vínculos entre las industrias cinematográficas y los gobiernos tiendan a estrecharse cada día más.

³³ Corona Sánchez, Gerardo, *Antecedentes históricos Legislativos y Marco Jurídico de la Ley Federal de Cinematografía y su reglamento*, México, UNAM, 1994, p.43

³⁴ Tuñón, Julia. *Op. cit.*, p.35

³⁵ Sánchez Gerardo. *Op.cit.*, p. 48

Por otra parte, no debemos perder de vista que en el sistema político mexicano existía una fuerte disciplina interna del grupo en el poder, por no decir un fuerte autoritarismo que impedía salirse de la voluntad presidencial y de los lineamientos políticos. De aquí que el Primer Artículo de la Ley de la Industria Cinematográfica promulgada el 20 de diciembre de 1949 estipulaba que:

En la actualidad este artículo contiene, por decirlo así, el principal mérito de la reforma que consistió en declarar a la industria cinematográfica de “interés público”, así como que las disposiciones emanadas de esta ley y de su reglamento se consideran de “orden público” para todos sus efectos³⁶

Dicho planteamiento nos deja entrever que la industria cinematográfica, causaba una constante preocupación al Estado sobre todo cuando ésta representaba un poderoso medio de control social y, por tal motivo, esta preocupación se acentuó aún más:

Después de evaluar las capacidades y calidades del cine como instrumento de difusión de ideas a más de medio de diversión siendo, por tal motivo necesario ejecutar el rubro de la Secretaría de Gobernación para los efectos de control de política interna, pues el cine es el más idóneo dispositivo formativo de opinión pública³⁷

De aquí en adelante la política que se llevaría a cabo tendría que ser muy cautelosa por así convenir a los intereses ya no solo de la industria cinematográfica, sino también del Estado y, para tal efecto, se procedió a promulgar una ley que regulará, ordenará y resolviera por lo menos en teoría, los problemas relativos a la industria.

³⁶ Anduiza Valdemar. *Op cit.* p.45

³⁷ *Ibid*

La política cinematográfica que fue implementada durante el gobierno de Miguel Alemán, se vio indirectamente tocada por las condiciones que se originaron con el término de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, al interior, los lineamientos jurídicos a seguir los podríamos resumir en los 13 artículos que contiene la ley de la industria cinematográfica, misma que fue publicada el 20 de diciembre de 1949 y que posteriormente sufrió algunas modificaciones (1952) aprobadas por el Congreso.

El primer artículo, asignaba a la Secretaría de Gobernación el estudio y resolución de los problemas relativos a la industria cinematográfica.

- El segundo artículo determinaba las atribuciones de la Secretaría de Gobernación en materia cinematográfica.
- El tercero mencionaba los recursos de que disponía la Dirección General de Cinematografía para su funcionamiento, en razón del presupuesto anual de egresos para cubrir las necesidades del ramo, así como una partida de ampliación automática para el fomento de la industria.
- El artículo cuarto creaba el Registro Público Cinematográfico abrogado de esta suerte lo respectivo a la Ley Autoral y la Jurisdicción de la Secretaría de Educación Pública en esta materia.

En los artículos subsecuentes se creó el Consejo Nacional de Arte Cinematográfico, formado por las Secretarías de Relaciones Exteriores, de Educación, de Hacienda y Crédito Público, de Economía, el Banco Nacional Cinematográfico, el D.D.F, Asociaciones de Productores, Distribuidores y Sindicatos.

Finalmente en el artículo 13 se consignan las sanciones y el monto de las multas que se podían imponer a los infractores de la Ley.

En general la incursión del Estado en la industria cinematográfica en lo que respecta a lo jurídico, a lo político así como a las instituciones podemos resumirla en las siguientes acciones:

Del periodo que va de 1940 a 1950 en México se constituyó la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y el Banco Cinematográfico, se publicó un acuerdo presidencial para crear en la Secretaría de Educación Pública la Fimoteca Nacional (1942), se fundaron los Estudios Churubusco y se constituyó la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas(1944), se dio una escisión en el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). Se creó el Sindicato de Trabajadores de la producción cinematográfica (STPC) (1945), se firmó el acta constitutiva de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas para otorgar los “Arieles”,³⁸ se constituyeron Periodistas Cinematográficos de México (PECIME)(1946), se publicó la Ley de la Industria Cinematográfica (1949) y se publicó el Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica (1951).

Hechas las anteriores consideraciones y tomando en cuenta que el cine:

Constituye el más idóneo medio de la difusión de la cultura, de la educación del pueblo, así como también el vehículo que hace trascender al exterior nuestras manifestaciones culturales, el folklore, la música, nuestras costumbres y en fin, el viviente retrato de la sociedad mexicana contemporánea.³⁹

³⁸ La academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, entre cuyas funciones se estableció la de reconocer y estimular los trabajos sobresalientes en la producción de películas mexicanas, fue fundada el 3 de julio de 1946 por un grupo de personalidades del medio cinematográfico. Tocó al escultor Ignacio Asúnsolo crear la estatuilla denominada **Ariel**, con la que en adelante la academia premiaría lo más destacado de la producción cinematográfica nacional.

³⁹ Anduiza Valdemar. *Op. cit.* p.51

Es por lo que procedemos a analizar los artículos que tienen que ver con la censura o supervisión cinematográfica. “La censura es en su aspecto técnico legal, una supervisión cinematográfica, es pues, un acto administrativo de política que el poder público ejerce sobre el cine en tanto que es medio de divertimento popular, a más de ser difusor de cultura, de creencias, ideas y conceptos”.⁴⁰

Esta supervisión que fue ejercida por medio de la Secretaría de Gobernación, estaba encaminada a determinar qué película era apta o no para exhibirse públicamente, y ésta encontraba a su vez como marco legal para su ejercicio, en la Ley de la Industria Cinematográfica. En sus artículos se hace alusión a la censura y los criterios que se tomaron para definir el destino de una película.

El 2º. Artículo de la Ley hacía alusión a dicho concepto cuando mencionaba que: para cumplir con los fines a que esta ley se refiere, la Secretaría de Gobernación tendrá las siguientes atribuciones:

“Fracción IX.- Conceder autorización para exhibir públicamente películas cinematográficas en la República, ya sea producidas en el país o en el extranjero. Dicha autorización de las películas en figuras y en palabras no infrinjan el artículo 6º y demás disposiciones de la Constitución General de la República”.

En este artículo se mencionaba el procedimiento para obtener la autorización de la exhibición pública de las películas, misma que se obtendría siempre y cuando se hiciera un estudio del contenido de las películas, pero este estudio estaba enmarcado jurídicamente por los artículos del reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica pero

⁴⁰ Anduiza. *Op.cit.*, p. 82

particularmente, en los artículos: 62,65,69,71,72, y 73 en donde se hacía alusión a la supervisión (censura).⁴¹

La lectura y contenido de los artículos mencionados, nos conducen a vislumbrar que existía evidentemente una subjetiva, ambigua e inclusive abstracta limitación de los conceptos “moral”, o “ataque al orden” y a la “paz pública”, es decir se usaba “un criterio de tipo burocrático y juicios totalitarios”.⁴² Ya que la estimación de la repercusión que pudiera tener la manifestación de las ideas en la variada gama de medios de comunicación y específicamente en la cinematografía pudiera ser impredecible:

La fuerza del cine permanece oculta en el secreto de cada conciencia, es la resonancia particular de nuestro inconsciente al reaccionar al discurso fílmico, lo que hace que este sea el principal factor de difusión que tiene.⁴³

En este sentido la censura, tomó otra dimensión cuando no se apegó estrictamente a los lineamientos jurídicos que tenían que ver con los elementos propios de la industria. Y cuando el reglamento y control de las películas no era lo suficientemente fundamentado en la Ley de la Industria Cinematográfica. De aquí que las películas que se encontraban catalogadas como películas de denuncia social se vieron envueltas en este tipo de problemática que se tradujo en trabas para su exhibición. Ejemplo de esto fue el escándalo en el que se vieron envueltas las películas : “Los olvidados”, “El Suavecito” y “Casa de vecindad” ya que en 1951 Jesús Castillo López, presidente de la Comisión Nacional de Cinematografía, acordó vetar el 12 de enero dichas películas las cuales fueron objeto de

⁴¹ Ver Anexo.

⁴² Martínez Merling Raúl, Gomezjara Francisco, *Praxis Cinematográfica*, México, UAQ, Edit. Nueva Sociología, 1988, p.209

⁴³ Anduiza, *Op.cit.*: p.92

críticas severas por parte de una pequeña parte de la sociedad y, aunque, finalmente fueron aceptadas después de ganar el premio de Cannes y de haberle hecho algunos cortes, no cabe duda que dicho escándalo revelaba lo complicado que era establecer criterios de censura a las producciones que de una u otra manera revelaban los niveles de pobreza y que se contraponían al espíritu de auge que tanto se presumía para las décadas de los 40 y los 50. En el siguiente capítulo analizaremos las películas que de alguna forma rebelaban las condiciones de pobreza en la Ciudad de México, analizaremos cuales fueron las intenciones de los productores en su realización y observaremos que vinculación tenían éstas con la realidad social de la época.

3.- El cine de pobres. Una confrontación con la realidad. (1946-1952)

3.1.-El cine como reflejo de la realidad social

El sexenio de Miguel Alemán se caracterizó, como ya hemos visto en capítulos anteriores, por dar prioridad a la industrialización, establecer el control sobre los movimientos sociales, privilegiar a la iniciativa privada e incrementar la dependencia respecto a Estados Unidos. Fue una época que dio paso al primer gobierno civil, a la modernización, al crecimiento demográfico y al proceso de urbanización. Pero también fue una época en donde la política económica se enfocó a la iniciativa privada y las dificultades económicas de la posguerra, que se expresaron en los diferentes niveles de la sociedad, lo cual dio como consecuencia un distanciamiento cada vez mas notable entre las clases que la componían. La clase media creció más rápido que las clases ricas o pobres, pero el nivel de vida de estos últimos fue decreciendo con una asombrosa rapidez.¹

La concentración de capitales y la formación de monopolios expresaron la situación de un sexenio de mentira, engaño y corrupción.²

El inusitado crecimiento de la población que los datos censales presentaron, pusieron de manifiesto que “durante el transcurso de 50 años la población del D.F aumentó 5.6 veces, y el mayor de estos aumentos se registró en el decenio de 1940- 1950, ya que fue el 73.5%

¹Dividir las clases sociales en clase alta, media y baja, es una forma simplista , ya que en realidad la división tiene el siguiente orden: Superior, alta, media alta, media media, pobre, baja y baja baja. Sin embargo y por necesidades de la investigación lo manejaré de una forma simplista. Galindo, Una radiografía histórica....

² Loyola Rafael, *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, CNCA-Grijalbo, 1990, p.360

para el D.F y de 54.2% para la ciudad de México”³ Es decir a partir de 1940, la población aumentó de aproximadamente 9 millones, a 34 millones en 1960, lo cual traería aparejado nuevos problemas para la ciudad.

La administración del presidente Alemán significó crecimiento económico e industrial, (no así desarrollo económico) lo cual trajo importantes cambios en la demografía de la ciudad ya que activó el desplazamiento de gran parte de la población rural a las ciudades, provocando de esta manera un gran hacinamiento que el gobierno no pudo controlar. La ciudad, era el gran oasis: sensualidad nocturna, abundancia, trabajo, modernas avenidas y edificios; un espejismo para una enorme masa de inmigrantes que emprendían el peregrinaje de sus pueblos y rancherías a ese universo urbano de ensoñación.⁴ El cine, por su puesto, no dejó escapar estas circunstancias, ya que como dicen Julia Tuñon y Rafael Aviña la producción cinematográfica representa y es síntoma de la sociedad y de la época en la que se produce, además de que el cine, captura la esencia misma del momento que marca el paso del tiempo. Esto lo podemos comprobar al hacerse el cine presente, en este proceso de migración, en cintas como: “*Subida al cielo*” de Luis Buñuel (1951). En donde la madre del protagonista moribunda y preocupada por el futuro de su sobrino le pide a Oliverio (su hijo) :

-“¡Quiero que el niño estudie en la capital..... Que sea alguien!”

³ Departamento de D.F. *Op. cit.* p.3

⁴González Domínguez, Fernando (coord.) *Una familia de tantas. Una visión del cine social en México*, México, Edit. CONACULTA-IMCINE, 2000, p.43



González Domínguez, Fernando, *Una familia de tantas. Una visión del cine social en México.*

El imaginario que los migrantes empobrecidos tenían de mejorar su nivel de vida era una de las razones más poderosas que estos tenían para emprender su viaje a la ciudad. Otra película que retrató esta situación fue: “*Cuarto de Hotel*” de Adolfo Méndez Bustamante (1952) esta película nos muestra las penurias y los sinsabores por los que tienen que pasar los protagonistas al llegar a la ciudad y al querer establecerse en ella, Lilia Prado, representaba a una pueblerina inocente, recién casada que llegaba a la capital junto con su marido interpretado por Roberto Cañedo, ambos viven en carne propia la discriminación, el abuso, el acoso y el desempleo, que se manifestaba en muchas partes de la ciudad y a la

cual se tuvieron que enfrentar todos aquellos que llegaron creyendo en un mundo de oportunidades.



González Domínguez, Fernando, *Una familia de tantas. Una visión del cine social en México.*

Las condiciones que encontrarían los recién llegados a la ciudad no eran nada agradables, desde que bajaban del tren ó del autobús encontraban adversidades, este también fue el caso de Pedro González, (Pedro Infante) el protagonista de “*Un rincón cerca del cielo*” de Ismael Rodríguez (1952), quien pensó encontrar en la ciudad lo que siempre imaginó: “un mejor porvenir” , al principio de la película el narrador nos cuenta:

-Este es Pedro Gonzáles, llega de la provincia como tantos otros, con la ropa puesta, treinta pesos en el bolsillo, un millón de ilusiones en el alma y una carta de recomendación para un influyente, creyó no encontrar un porvenir haya en su pueblo, y ha venido nada menos que ha conquistar la ciudad...pero como entrevistarse con influyente no es cosa fácil sus treinta pesos volaron, y antes que al influyente conoció a el hambre que no volvió a abandonarlo.

En otra secuencia, Pedro desesperado pide trabajar de lo que sea:

-No sabe usted las ganas que traigo de trabajar en lo que sea, que de seguro es mejor que ser escribiente haya en el juzgado de Muzquiz.

Desesperado por no encontrar trabajo Pedro González, le pide trabajo a un influyente:

-yo tengo hambre, quiero trabajar decentemente, con dignidad, y usted me tiene que dar trabajo.

En cintas como estas, se pone de manifiesto que el cine retoma del momento en el que se producen, las situaciones por las que atraviesa una sociedad y al formar parte de su vida, tenemos que el cine es producto y consecuencia de esta.

Contradictoriamente y a pesar del incremento de la producción y de la aparente prosperidad que caracterizaron el gobierno de Miguel Alemán, la desigual distribución de la riqueza que se generó, dio lugar a que existieran cada vez más pobres en un país que estaba pariendo una ciudad con tintes de modernidad, se crearon y recrearon nuevas formas de vida, lo cual dio origen a una ciudad cosmopolita en donde la brecha de las divisiones sociales era cada vez más grande y la adopción de usos, costumbres, hábitos e ideologías con influencia particularmente norteamericana se hacía cada vez mas evidentes.



John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*

Mientras que el estilo de vida de la clase adinerada, propugnaba por ser parte del primer mundo,

...construyeron sus extravagantes casas en Lomas de Chapultepec y sus “cabañitas” en Acapulco, frecuentaron los country clubs, tomaron sus highballs y su whisky, ostentaron joyas y abrigos de visón o se vistieron al “estilo California”. Predominaba la vida nocturna y la atmósfera de fiesta colectiva que propiciaban los ricos, listos a festejar las ganancias desorbitadas que les propiciaba el régimen alemanista⁵

El gobierno por su parte, se aferró en la ideología del capitalismo y en su consolidación, lo cual hizo que se empezaran a mover los hilos que darían origen a un proceso social muy importante. Se dio paso a la transición, “la Ciudad impuso nuevos esquemas, y aunque aún no se habían podido superar los tradicionales, sin embargo.. *los años cuarenta y cincuenta* , fueron años de cambio, transición y de agudización de los contrastes.”⁶ Fueron años de contraste entre las viejas y nuevas costumbres (sobre todo para la clase media), registradas por fotógrafos, periodistas, escritores, pintores, y cineastas. Al respecto José Joaquín Blanco nos cuenta,

Los vendedores de pregones y canastas se transformaron en vendedores con carcacha “sobre ruedas”- y altavoz. La cerveza desplaza poco a poco al pulque y la coca cola a las aguas frescas. El cine desplaza al teatro, y la estufa de gas al brasero de carbón. Hacía los años cuarenta en ciertos rumbos del centro aparecía una ciudad europeizada de gente elegante.⁷

Por su parte, Carlos Fuentes en *La región más transparente* también nos deja ver a una ciudad en transición, “en donde los extremos se tocan porque la ciudad carece de puntos

⁵ Mraz, John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Océano-INAH, 1999, p.29

⁶ Tuñón, Julia, *Mujeres de Luz y Sombra en el cine mexicano. La Construcción de una imagen, 1939-1952*. México, COLMEX, 1998, p.46

⁷ Blanco, José Joaquín. *Ciudad de México. ESPEJOS del siglo XX*. México, Edit. Era, 1998, p.8

medios,.. se presenta a la ciudad como un símbolo y realidad de la creciente complejidad social”⁸, es decir nos va dibujando su personalidad, mediante los trazos de una ciudad que muere y otra que nace de sus escombros, a partir de una perspectiva de contraste, nostalgia y resignación, que se puede percibir en un fragmento de su obra:

A las seis de la tarde el zócalo se iba despoblando. Salían los últimos camiones cargados, pero llegaban los estudiantes, rumbo a los cursos nocturnos de San Ildefonso y Santo Domingo, apresuraban el paso, clavaban las manos en los bolsillos y apretaban un cuaderno entre el brazo y el costado. En cada esquina un vendedor de billetes de lotería gritaba las terminaciones y sumas. Los puestos de periódico doblaban, y los boleros chiflaban y recogían sus trapos manchados, sus cajas brillantes de espejos y chapas de cobre....Ixca Cienfuegos recorre con la mirada la extensión de la Avenida Juárez, ve, sobre todo, a los hombres y las mujeres de todos los días-oficinistas, pasantes de derecho, comerciantes, vendedores, chóferes, mozos, mecanógrafas, repartidores; blancos, mestizos, indígenas, algunos vestidos con saco, otros de chamarra y camisola, ellas con su aproximación a la elegancia impuesta por el cine....Nueva aurora, nueva ciudad. Ciudad sin cabos-recuerdo o presentimiento; a la deriva sobre un río de asfalto, cercana a la catarata de su propia imagen descompuesta: en la cima de la aurora, Ixca caminaba entre los miembros sin coyuntura del esqueleto de México...La ciudad, sus voces, recuerdos, rumores, presentimientos, la ciudad vasta y anónima, con los brazos cruzados de Copilco a los Indios Verdes, con las piernas abiertas del peñón de los Baños a Cuatro Caminos, con el ombligo retorcido y dorado del zócalo, eran los tinacos y las azoteas y las macetas renegridas, eran los rascacielos de vidrio y las cúpulas de mosaico y los muros de tezontle y las mansardas, eran las casuchas de lámina y adobe y las residencias de concreto y teja colorada y enrejado de hierro, eran los nombres y los sabores.⁹

Existía un aire de nostalgia por los cambios de actitud en su gente como en sus espacios y esto florecía aún más por la influencia que ejercían tanto la ideología como los productos norteamericanos hacía un país cuyos dirigentes propugnaban por ofrecer una imagen de modernidad y progreso.

⁸ Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX.” En: *Historia General de México, México*, Versión 2000, Edit, COLMEX, p. 1041

⁹ Fuentes, Carlos, *La región más transparente*, México, Edit, F.C.E, 1972, pp.249-453.

Mi padre no salía de su fabrica de jabones que se ahogaba ante la competencia y la publicidad de las marcas norteamericanas. Anunciaban por radio los nuevos detergentes: Ace, Fab, Vel, y sentenciaban: El jabón pasó a la historia.¹⁰

Se anunciaba en las páginas de los periódicos la novedad, la introducción de los nuevos productos de importación: “CROSLEY anuncia su nuevo refrigerador súper de lujo modelo 1946, el novísimo refrigerador “CROSLEY” construido después de la guerra que encierra todos los perfeccionamientos alcanzados por la industria de la refrigeración domestica”¹¹; “Ya llegaron aspiradores Electrolux, S.A.”¹²; “Acaban de llegar los nuevos modelos de la famosa estufa de gas” “Royal Rose” y las planchas “Eléctricas Molbor”¹³

El furor de los nuevos producto fue retratado por la novela de José Emilio Pacheco *Las Batallas en el desierto*:

Mi madre siempre arreglando lo que dejábamos tirado, cocinando, lavando ropa; ansiosa de comprar lavadora, aspiradora, licuadora, olla express, refrigerador eléctrico. (El nuestro era de los últimos que funcionaban con un bloque de hielo cambiado todas las mañanas.)¹⁴

Para las mujeres también la nueva moda llegaba y los nuevos productos anunciados en los periódicos no se hicieron esperar: “Primavera Vestidos floreados americanos, legítimos, acabados de recibir y lencería fina de la más alta calidad, importada. Si señoras”¹⁵

Otro de las promociones anunciadas decía: “Medias de Nylon 100% americanas DUPONT \$ 19.50 par”¹⁶; Para los hombres también habían productos: “Cuando pruebe por primera vez el calzado Gentlemen´s, se dibujara una sonrisa de satisfacción, se luce con orgullo.”¹⁷

¹⁰ Pacheco, José Emilio, *Las Batallas en el desierto*, México, Edit. ERA, 1999, p.23

¹¹ *Novedades*, 5 de marzo de 1946, p.7

¹² *Novedades*, 7 de marzo de 1946, p.9

¹³ *Novedades*, 3 de marzo de 1946, p.13

¹⁴ Pacheco. *Op. cit.*, p. 22

¹⁵ *Novedades*, 15 de marzo de 1946, p.5

Para la decoración del hogar habían llegado “Espejos Americanos desde \$1.95 de enganche, y Vajillas Americanas desde \$ 8.50 de enganche”¹⁸

Por su parte, los nuevos productos de consumo también aparecían en las páginas de los periódicos de la época: “Borden’s ó Alpine. Leche deliciosa, rica en crema, productos NESTLE”; “Brinde con Whisky LORD CALVERT” ; “Tome Coca Cola bien fría”; “Tome cerveza Saturno”¹⁹

Respecto a esto, Carlitos, el personaje principal de las *Batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco decía:

La Coca Cola sepultaba las aguas frescas de jamaica, chía, limón. Los pobres seguían tomando tepache y nuestros padres se habituaban al jaibol y al whisky que en un principio les supo a medicina. Empezábamos a comer hamburguesas, pays, donas, jotdogs, malteadas, aiscrim, margarina y mantequilla de cacahuete.²⁰

La Ciudad estaba inmersa en el umbral de lo significativamente moderno y lo insignificamente tradicional, pero además parecía que existía un complejo proceso de asimilación ideológica entre lo que debía ser el nacionalismo y lo que era, parecían existir diferentes formas de asumir la identidad nacional y el orgullo nacional, como dice Carlos Monsivais: Una nueva ideología se imponía no sólo en la burguesía sino en la sociedad en su conjunto.

Aunque la idea de la unidad nacional fue una herramienta para consolidar el régimen, también es cierto que paralelamente al advenimiento de las inversiones extranjeras que se

¹⁶ *Novedades*, 2 de marzo de 1946, p.5

¹⁷ *Novedades*, 7 de marzo de 1946, p. 7

¹⁸ *Novedades*, 7 de marzo de 1946, p.16

¹⁹ *Novedades*, 4 de marzo de 1946, p.9

²⁰ Pacheco. *Op. cit*, p.12

fueron adueñando de la economía, se dio origen a una desnacionalización la cual y aunque suene contradictorio fue inventando y patrocinando a la Unidad Nacional

En este sentido los conceptos de lo moderno, del buen gusto etc. van cambiando y se asumen nuevas posturas ideológicas sobre todo entre las clases medias.

Mientras tanto nos modernizábamos, incorporábamos a nuestra habla términos que primero había sonado como pochismos en las películas de Tin Tan y luego insensiblemente se mexicanizaban: tenquíu, oquéi, uasamara, serpa, sorry, uan móment pliiis... Los niños de clase media mostraban ya influencia de Estados Unidos al jugar “stop” o al pedir “train”...ya leían “monitos” o “cuentos” traducidos del inglés. En mi casa está prohibido el tequila, le escuche decir a mi tío Julián. Yo nada más sirvo whisky a mis invitados: hay que blanquear el gusto de los mexicanos.²¹

Parecía existir una especie de rechazo por lo tradicional o lo mexicano, que se manifestaba en ideas, actitudes, gustos y costumbres al decir de Carlos Monsiváis:

las clases medias *manifestaban* terror ante la perspectiva de identificarse con el folclore y naufragar en esquemas mentales carentes de glamour o de prestigio. ¿A quién le conmoviera aceptar al charro o a la china poblana como símbolos y metas permanentes? Este desasimio de las clases medias (su rechazo de una tradición a la que juzgan inmovilizadora) se configura a través de: la norteamericanización arrasadora del país.²²

Cabe señalar que durante esta época el cine se desarrolló particularmente entre los sectores urbanos, por eso, la presencia de la ciudad en la pantalla, fue tan presente y tan rica, un ejemplo de este registro lo encontramos en una película que retrató los cambios de la ciudad cosmopolita esbozada con anterioridad:

“Una película del momento, la excelente. *Una familia de tantas*, realizada en 1948 por Alejandro Galindo, registró para la pantalla, con admirable justeza, el cambio de actitudes que se estaban

²¹ *Ibid*

²² Monsiváis. *Op. cit.*, p. 1035

observando en el México de ese entonces. La entrada de una aspiradora eléctrica en el seno de un hogar decimonónico era símbolo suficiente para establecer el desplazamiento de un modo de vida por otro”.²³



González Domínguez, Fernando, *Una familia de tantas. Una visión del cine social en México.*

En esta película no solo se manifestó la introducción de los nuevos productos que venían a revolucionar todo un estilo de vida, sino también el hermetismo y el conservadurismo de la época, la mentalidad represora y autoritaria que se respiraba en el ambiente, decía Roberto Cataño (Fernando Soler) en su papel de padre autoritario: “a los padres se les debe amor, lealtad y respeto. Primero es dios y después los padres”. En ella se sintetizaba el carácter de la familia autoritaria, que era expresión y reflejo de un estado autoritario, aquella donde el gobierno y la autoridad se sustentaban en el temor al castigo y en la obediencia ciega a los mandatos de la figura paterna. Esta película, fue parte del termómetro de las evoluciones morales que para esta época fueron cristalizadas en la ideología y en las actitudes de una familia. Ejemplo de esto lo encontramos en una secuencia en la que el hermano mayor

²³ Sánchez Francisco. ; *Crónica Antisolemne del Cine Mexicano*, México, Edit, Universidad Veracruzana, 1989, p.55

interpretado por Felipe de Alba, está en el baño con sus 3 hermanas y su hermano más pequeño, por que a ambos se les hacía tarde para llegar a sus destinos, en ese momento llega el papá (Rodrigo Cataño, un hombre enérgico y autoritario) quien interrumpe con enojo.

-Esto qué significa, qué escándalo es ese. ¿Y tú qué estás haciendo con tus hermanas?

-Es que ya voy a salir papá

-Esa no es una disculpa. Cuantas veces les he dicho que no entren al baño cuando este su hermano mayor. Y tú pareces un chiquillo, tú eres el más obligado a hacer que se respeten mis órdenes.

-Pobres si ya tumbaban la puerta papá y mientras lavaban y llenaban la tina pues...

-Entonces deberían de dejar la puerta abierta, y no cerrarla así , como si estuvieran haciendo algo malo.

Si tomamos en cuenta que el cine es un moldeador de la vida cotidiana de los individuos, podemos decir entonces que mediante esta película “se le introyectan a los individuos las obligaciones impuestas por el sistema social...incluso, llegan a ser concebidas como necesidades que con presteza el estado satisface: control y manejo de los sujetos”.²⁴ La trama de la película se va desarrollando en una serie de secuencias en donde la figura paterna tiene todas las libertades y todo el poder de decisión sobre la vida de su familia, mientras que la esposa y los hijos sólo se limitan a cumplir sus ordenes: no llegar tarde, no entrar o salir a cada habitación sin permiso, sentarse y caminar correctamente, etc. Pero al mismo tiempo en esta película se encarna la posibilidad de que los hijos pueden subvertir el orden familiar y crear otro con una perspectiva más moderna Es decir, *Una familia de*

²⁴ Raúl Martínez Merling, Francisco A. Gomezjara, *Praxis Cinematográfica. Teoría y Técnica*, México, Edit. Universidad Autónoma de Querétaro-Nueva Sociología, 1988,p.256

tantas, tiene mensajes implícitos subjetivos de una transición entre lo tradicional y lo moderno como comenta Francisco A. Gomezjara:

La función de la familia autoritaria en México, estriba en formar hijos dependientes, inseguros y tímidos; incapaces de tomar decisiones autónomas y mucho menos llegar a rebelarse. El padre –y sus sustitutos encarnados en última instancia en el Estado– es entonces el encargado de tomar las decisiones fundamentales que habrán de regir la vida de cada individuo.²⁵

La transición entre las viejas y nuevas costumbres, pero sobre todo la efervescencia de la introducción de los nuevos productos y artículos norteamericanos (electrodomésticos) que marcaban la modernidad, también se filtraron en esta película cuando Marú una de las hijas que está por cumplir 15 años y que es interpretada por Martha Roth, al oír sonar el timbre abre la puerta de su casa y se encuentra con Roberto del Hierro (David Silva) un vendedor de aspiradoras, pulidoras, enceradoras, refrigeradores y demás aparatos para el hogar; y quien es representante de la Brayton Home Machin Incorporation, quien al ser recibido por Marú le dice:

-Buenos días, me permite.
-Pero es que mi mamá no está
-Magnífico así me dará tiempo de armar la máquina y le daremos la sorpresa.
-¿Qué mi mamá le encargó esto?
-En cuanto usted vea como opera esta máquina, no va a querer utilizar usted más escobas.
-Perdóneme señor pero....
-Su mamá no va a reconocer la sala cuando regrese. ¿Ya limpiaron esta sala.?
-Ya
-Magnífico porque ahora mismo va a reconocer la eficiencia de la nueva “Brayton Home.”
-Fíjese 2 minutos y sin fatiga alguna.

²⁵ *Ibid*

Posteriormente el vendedor le dice a Maru, que también trae un producto que dejará como nuevo el sillón:

-Con unas cuantas gotas de “Shawlo home”, va usted a ver, esto prácticamente es un shampoo, un shampoo, para muebles tapizados.

Evidentemente los nuevos electrodomésticos importados principalmente de EU y que con mucha frecuencia se anunciaron en los periódicos de la época, solo podían ser adquiridos por familias que tenían los recursos suficientes. En otra secuencia de la película se observa como es llevado un refrigerador a la casa y Guadalupe (la trabajadora domestica) que era una mujer de origen campesino y humilde le dice a Rodrigo Cataño:

-Ahí esta ya la refrigeradora
-Que cosa Guadalupe
-Que hay yasta la refrigeradora o refrigeradora como ustedes quieran
-La que trajeron, les dije que la pusieran hay.

En esta película no solo se hace patente la introducción de electrodomésticos, sino también de artículos de oficina y esto se hace patente cuando Rodrigo Cataño mantiene una conversación con su amigo, el cual comenta:

-Con la nueva disposición fiscal vamos a tener que cambiar todo el sistema contable.
-Eso es lo que cree el gobierno, ya se lo dije al señor ingeniero, que debemos seguir llevando los libros como siempre, las máquinas las usaremos para cuando vengan los instructores, hace 34 años que la casa lleva el balance al centavo y hasta ahora no hemos tenido que cambiar nuestro sistema. Acaso creen que las máquinas nos van a enseñar a pensar, o van a ser las maquinas las que encuentres las diferencias, jajajaja.

La clase media se tuvo que enfrentar al proceso de adaptabilidad que generaban los nuevos cambios. Pero si bien la transición y el cambio son innegables, en mucho, por el status

económico que propicia la ilusión de progreso y modernidad, también es cierto que al mismo tiempo, la vida se desarrollaba de acuerdo con causas más tradicionales, “bebiendo de resabios más añejos, los del barrio, la vecindad, y la colonia popular. “²⁶ como lo veremos más adelante.

Los cambios que enfrentaron sobre todo las clases altas y medias en esa época, poco o nada favorecieron a las clases más humildes, sino por el contrario, contribuyeron a hacer cada vez más dura su subsistencia en una sociedad que prefería ser indiferente ante tales situaciones. Ya que la imagen sobrexplotada de progreso, que se trataba de vender en esa época, implicaba la industrialización, el mejoramiento del nivel de vida y el bienestar común. De tal manera que cualquier señal de oposición al sistema era manifestada mediante la reprobación y el desprestigio. Ejemplo de esto se manifestaba con más claridad en las reacciones que originó la película de los *Olvidados*.

Cuando en noviembre de 1950 se estrenó “Los olvidados” no pasó de la primera semana. Debieron mediar el escándalo del mexicanismo afrentado y el premio en el festival de Cannes para que se le diera una nueva oportunidad con el público.²⁷

Como una emulación del Neorrealismo italiano, Luis Buñuel, llenó de un contenido simbólico la producción de “Los olvidados”, a la cual le imprimió un sello realista en el momento de establecer una relación estrecha entre la técnica y la cotidianidad. Este planteamiento se expresa en respuesta a una pregunta que le hicieron durante una entrevista a la que respondió una pregunta de la siguiente manera:

²⁶ Tuñon. *Op.,cit.*, p.49

²⁷ García, Gustavo y Aviña Rafael (1997) “Época de Oro del cine mexicano” en *Clío*, 1997, p.46

Durante los tres años que estuve sin trabajar (1947-1949), pude recorrer de un extremo a otro la ciudad de México, y la miseria de muchos de sus habitantes me impresionó. Decidí centrar *Los olvidados* sobre la vida de los niños abandonados y para documentarme consulte pacientemente los archivos de un reformatorio. Es decir mi historia se basó en hechos reales. Traté de “denunciar” la triste conducción de los humildes sin embellecerlos, por que odio la dulcificación del carácter de los pobres.²⁸

Para Buñuel plantear como tema principal la condición de los humildes respondía a la necesidad de manifestar y denunciar las condiciones deplorables en que vivían los pobres y, fue este estilo realista, hecho de las mismas sustancias que las de sus sueños, la que provocó las reacciones de inconformidad por parte del público más conservador.

Sin embargo, fue esta propuesta cinematográfica, lo que permitió crear una cinematografía con una estética propia, ya que si bien Buñuel hizo un cine comercial, también rompió la moral tradicional cuando su producción fue testimonio de los problemas de la delincuencia infantil que existía en la ciudad de México y cuando revela las controversias y contradicciones de un sistema político que fueron creando el rezago en la calidad de vida de muchos de sus habitantes.

“Los olvidados, lejos de ser una película de tesis, es decir una película de proporción... fue una película de protesta, en el sentido mas violento de la expresión y de propuesta en el sentido que el neorrealismo y surrealismo le dio.”²⁹

²⁸ García Riera, Emilio. *Historia Documental del cine mexicano. Época sonora*, México, Edit.Era, t.II, 1970, p. 52

²⁹ García Riera, Emilio. *Op. cit.*, p.17

Con películas como estas se puso en entredicho una de las bases ideológicas del gobierno: “el bienestar común”. ¿Modernidad? ¿Progreso?. ¿De que les servía a los pobres la modernidad si no podían tener acceso a ella? La ciudad, con todo y lo que ésta implicaba, es para los pobres de lo olvidado, lo ajeno y lo extraño, como decía Octavio Paz en el poema Buñuel: “ La civilización no es para los pobres de los olvidados, sino sólo un muro que el proceso de transformación hacia la urbe moderna engendra a sus costados.” Los pobres en este sentido tuvieron que enfrentar su cada vez peor situación con resignación.

Existen muy pocas fuentes que nos ayuden a recrear la vida cotidiana de los pobres durante este periodo y esto se debe en gran medida al fuerte hermetismo al que fueron sometidos tanto los intelectuales de la época como los medios de comunicación: prueba de ello lo encontramos en la censura que se ejerció en esos años y que mostraba el clima de opinión del que fue objeto cualquier trabajo, llámese impreso o no, que hiciera referencia a temas acerca de la corrupción y la pobreza.

Algunos trabajos que se enfrentaron al rechazo y a la crítica, por mencionar algunos fueron: El libro “*Los hijos de Sánchez*” de Oscar Lewis, editado en 1965, el cual retrataba la vida cotidiana de una familia pobre que vivía en una vecindad de la ciudad de México; por este hecho el libro fue condenado como obsceno y denigrante para el país. Y tuvieron que mediar el buen juicio y la razón para que se le quitará el estigma de la censura.

En el cine fueron censuradas varias películas que tenían como tema principal a la pobreza como fue el caso de la película de Luis Buñuel “*Los Olvidados*” estrenada el 9 de noviembre de 1950, en ésta, el cineasta proyectaba la vida de los jóvenes atrapados en la pobreza, motivo por el cual la película también fue condenada y censurada.

En lo que se refiere a los foto reporteros, Nacho López, (llamado el foto reportero de los años cincuentas) fue quien a través de sus fotografías puso en tela de juicio las políticas del sistema durante este periodo de adulación nacionalista y puso al descubierto la miseria de la vida urbana con una visión más crítica, por lo tanto y en consecuencia “en 1956 retiraron varias fotos de su exposición en la Unión Panamericana, en Washington, D.C, por ser denigrantes a México.”³⁰ Es decir, la censura y el hermetismo, jugaron un papel muy importante en la mediación de la cultura durante este periodo. Sin embargo, la revisión que hice de estos y otros trabajos me han ayudado sobremanera para conocer un poco la vida cotidiana de este sector. Por lo que se refiere a otros trabajos que tocan la misma temática y que se realizaron tanto en la prensa, como en el cine, más que un papel crítico, desempeñaron un papel fundamental en el mantenimiento de la “paz social” durante el Alemanismo, manifestando un acentuado tono conservador y una persistencia en el servilismo presidencial.

Al conocer un poco las condiciones de vida de este sector me dí cuenta de que en la ciudad de México coexistían tres mundos muy diferentes. El último de ellos, el de los pobres adquirió patrones de vida totalmente ajenos a los de las clases medias y altas, sus miembros no están integrados en las instituciones nacionales y son gente marginal aún cuando vivían en el corazón de una gran ciudad al decir de Oscar Lewis:

En la ciudad de México de finales de los cuarentas y principios de los cincuentas, “los pobres tienen un muy bajo nivel de educación y de alfabetismo, no pertenecen a sindicatos, no son miembros de un partido político, no participan de la atención médica, no hacen uso de los bancos, los hospitales, los grandes almacenes, los museos, las galerías y los aeropuertos de la ciudad, tienen una lucha

³⁰ Mraz. *Op.cit.*, p.118

constante por la vida, periodos de desocupación y de subocupación, bajos salarios, una diversidad de ocupaciones no calificadas, trabajo infantil, ausencia de ahorros, una escasez crónica de dinero en efectivo, ausencia de reservas alimenticias en casa, el empeñar prendas personales, el pedir prestado, vivir incómodos y apretados, falta de vida privada, sentido gregario, una alta incidencia de alcoholismo, el recurso frecuente a la violencia al zanjar dificultades, uso frecuente de la violencia física en la formación de los niños, el golpear a la esposa, temprana iniciación en la vida sexual, uniones libres o matrimonios no legalizados, una incidencia relativamente alta de abandono de madres e hijos, una tendencia hacia las familias centradas en la madre y un conocimiento mucho más amplio de los parientes maternos. Los que viven en la pobreza tienen un fuerte sentido de marginalidad, de abandono, de dependencia, de no pertenecer a nada. Son como extranjeros en su propio país, convencidos de que las instituciones existentes, no sirven a sus intereses y necesidades.³¹

Los pobres que vivían en la ciudad en su mayoría eran emigrantes provincianos que experimentaron las consecuencias del hacinamiento, eran una mezcla de personajes urbanos y pueblerinos manifestado, en su vestimenta como comenta José Joaquín Blanco: “entre las enaguas y los rebozos, aparece la novedad del suéter, y a finales de los cincuenta aparecieron los pantalones de mezclilla (overoles) y las camisetas, lo cual liberó a la mayoría a los pobres urbanos de los harapos o calzones de manta, de las faldotas y los rebozos, que funcionaban como uniformes de la inferioridad social y racial”³²

De acuerdo a los fotorreportajes de Nacho López, los pobres tomaban pulque o tequila, brebajes mexicanos que todavía en los años cincuenta se bebían a menudo, mientras que los ricos tomaban cócteles o whisky, bebidas propias de la clase acomodada en el alemanismo.

³¹ Lewis Oscar, *Los Hijos de Sánchez*, México, Edit, Grijalbo, 1982, p. XVI

³² Blanco, José Joaquín. *Op.cit*, p. 11



John Mraz, Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta

Para los pobres la justicia no existía, ya que para Nacho, en México los ricos daban mordida en la calle para que no los llevarán a la cárcel, mientras que los pobres llegaban a caer en la cárcel por motivos como: una riña de vecindad, o por maridos borrachos y golpeadores a causa de la ignorancia, el hambre, la miseria, y las pasiones.

El estilo de vida entre las clases sociales era totalmente contradictorio, así, se podía observar “juegos con apuesta en el Frontón y medio México en la miseria”³³

La ciudad pasaba sus días en ese ir y venir y en esa atmósfera “asfixiante y deprimente, continuaba el desfile de pasiones: el odio, el rencor, la ira, el amor, la ternura. Cada noche... se escribía una amarga, breve e ignorada historia de las gentes humildes que habitaban en una bella, moderna y progresista capital.”³⁴

³³ Tuñón, *Op.cit.*, p.46

³⁴ Marz, *Op.cit.*, p.179

El cine, por supuesto, no dejó de reflejar y retratar estas circunstancias paradójicas, (algunas de manera más consciente y aún crítica que otras) dicotomías que son testimonio de nuestra evolución contrastada, de historias que se entreveran, de rezagos y vanguardias que se mezclan. Estas historias fueron impresas indeleblemente en las cintas cinematográficas, pero si bien durante esta época las condiciones socio- económicas e ideológicas de la sociedad se reflejaron en el cine, no podían faltar las que mostraron el lado oscuro del sistema, las historias menos agradables, las que denunciaban la pobreza. En este sentido, la percepción “sui generis” que los productores tienen de la realidad juega un papel determinante que se manifiesta en la realización de los filmes, cuando estos participan en la ilusión de la representatividad. De tal modo que el cine viene a ser un buen testimonio de la sociedad actual, porque éste tiene a su alrededor la realidad de los hombres con sus problemas, sus desdichas, sus esperanzas, sus alegrías, en fin todo un mundo del cual el cine elige el trozo de la realidad del que ha de servirse, como veremos en el siguiente apartado.

3.2.-El nacimiento del cine urbano y del melodrama mexicano.

Después de la llamada época de Oro del cine nacional (el cual nació y se consolidó durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho), se dio paso al cine urbano, a la época de las cabareteras y al melodrama (durante el sexenio de Miguel Alemán), que según críticas, sólo podía hablar de una crisis en la calidad cinematográfica. Al respecto se dieron al por mayor las opiniones sobre este declive, por un lado se expresaba: “La crisis del cine mexicano existe latente desde hace varios años y en los últimos meses se ha acentuado con la presencia de las rumberas y el mambo estridente”³⁵ Arturo de Córdoba también comentaba: “el cine Mexicano atraviesa por una época en que sus películas tienden a convertirse en comedias dramáticas; esta evolución, obedece a la gran aceptación que el público ha demostrado asistiendo a las salas donde se exhiben películas de este tipo”³⁶.

Sin embargo, este cambio de género obedecería a los cambios que sufría la ciudad de México al irse convirtiendo poco a poco en una ciudad urbanizada, en donde se engendrarían las condiciones de pobreza que le darían vida a un gran número de historias que el cine recogería.

Entre 1946 y 1952 el país arribó al urbanismo y a la modernidad, entonces, el cine tomó un giro diferente en cuanto a los personajes y al género de las películas producidas. Si bien, en la época sonora del cine mexicano florecieron las películas que mostraban a través de la imagen, un México esplendoroso, la paz porfiriana, los héroes de la revolución, los charros y las chinas poblanas, este tipo de cine rural, particularmente se fue haciendo obsoleto a

³⁵ “nuestro cine es una industria sin mensaje” en: *Revista de revistas* (México) Vol. VI-15-52, 15 de junio de 1952 p.28

³⁶ *Revistas de revistas. Op cit.*, p. 26

medida que la urbanización de la ciudad iba siendo cada vez mayor, pues comenzaba a chocar con la modernidad urbana y con la gran masa de obreros y desempleados que coexistían en la misma Ciudad. La creciente industrialización fue posibilitando una enorme variedad de oficios, pero también de desempleo y la división del trabajo, complicaba cada vez más la homogeneidad de las clases que se hacía cada vez más notable. No fue sino hasta 1946-1952 que Alejandro Galindo incluyó en los argumentos los problemas de la ciudad y sus personajes urbanos: boxeadores, boleros, chóferes, vendedores callejeros, etc, quienes se convirtieron en los protagonistas de las historias que reflejaron no sólo las condiciones materiales, sino también la sensibilidad, la vida íntima, la ideología, y la manera de enfrentar la vida.

Alejandro Galindo es nuestro cineasta Urbano. El que mejor ha sabido ver el drama social de la Ciudad de México. Con su película *Campeón sin Corona*, introdujo el espíritu urbano de la capital. Y no fue hasta 1945 y con 15 años de retraso que el cine sonoro se dignó a aceptar como uno de sus protagonistas a el pelado, el naco, al del barrio, al de la raza, al olvidado del destino³⁷

Su película *Campeón sin corona* producida en 1945, nos muestra el ascenso y caída de un boxeador, que lucha por cambiar sus condiciones de vida, sin embargo, su propia idiosincrasia, su espíritu derrotista y su temor al fracaso, lo llevaron a una renuncia de su propio éxito, debido al peso que tenía sobre sí mismo: su condición humilde. Es decir “Galindo llevó a sus personajes a los barrios populares como la Lagunilla, la Candelaria, Anillo de Circunvalación etc, y relata en esta película una historia sobre el complejo de inferioridad del mexicano”³⁸ Otra película que retrató la vida de la clase obrera fue

³⁷Sánchez, Francisco, *Op.cit.*, p.47

³⁸González Domínguez, Fernando *Op. cit.*, p.14

¡Esquina , bajan! (1948) de el mismo director. Esta película trata sobre la vida de un chofer de autobús, y en ella Alejandro Galindo juega entre la realidad y la ficción .

La introducción de los temas urbanos y de su problemática en la producción cinematográfica dieron paso a una gran polémica (tal vez porque la clase en el poder encontraba mucho más amenazador para el sistema, que se retratara la miseria urbana que la rural) y así como podían desacreditar a una película, también la podía poner en una posición privilegiada.

Los temas urbanos no siempre fueron bien recibidos, pero algunos como: María Elena Márquez (actriz) opinaba que: “el cine debe salir a la calle, al campo, a la fábrica... ofrecer temas cotidianos ¿Porqué no hacer películas sobre los problemas... que sufre nuestro país.”³⁹

Por su parte Celestino Gorostiza, autor y director de teatro expresaba: “Los productores no han tomado en cuenta el hecho de que el público como masa, como multitud, necesita ser dirigido, reconocer a una autoridad en el mensaje que se transmita- en el caso de que se trata, a través de las películas que le ofrecen.”⁴⁰

La necesidad de identificación con la clase popular, que ya se dejaba ver en las producciones de Alejandro Galindo, apuntaban hacia la recreación de las costumbres del habitante de los barrios bajos y hacia la liberación de las temáticas “rosas” las cuales estaban custodiadas por los que estaban en pro de la complacencia idealista de la industria, es decir, la parte moderada y conservadora del público cinematográfico continuaba considerando vulgar propaganda, todo mensaje que implicará una reflexión social y política.⁴¹

³⁹ “Nuestro cine es una industria sin mensaje” en: *Revista de revistas* (México) Vol.15-52, 15 de junio de 1952, p.28

⁴⁰ *Ibid.*,p.32

⁴¹ Pecorí, Franco. *Op.cit.*, p. 97

Lo mejor del cine estaba en su vena urbana. La Ciudad era un ambiente monumental, lleno de colectividades sorprendidas, el cual podía ser explotado en sus diferentes temáticas como lo hicieron Ismael Rodríguez, Luis Buñuel, Alejandro Galindo y Roberto Gavaldón.

La entrada del pueblo a la escena se traduce en el nacimiento del melodrama, expresa sus sentimientos, sus gozos, sus penas y sus angustias, su manera de vivir y de apropiarse del espacio urbano⁴²

En este sentido el género del melodrama urbano se convirtió en el género que definió la época y su público estaría compuesto en una mayor medida por una nueva y masiva clase urbana del sector popular. El aumento en la producción de las películas urbanas de melodrama nos hablan de este fenómeno.

Producción de Películas Urbanas y Rurales 1945

	1946	1947	1948	1949	1950
Cintas Urbanas(71% en 1945)	71%	63%	54%	68%	84%
Cintas Rurales(29% en 1945)	29%	37%	46%	32%	16%

Fuente: Historia del Cine Mexicano. México, SEP, 198, p.161

	1946	1947	1948	1949	1950
Dramas (66% en 1945)	67%	61%	72%	72%	73%
Comedias (34% en 1945)	33%	39%	28%	28%	27%

Fuente: Historia del Cine Mexicano. México, SEP, 1985, p.161

⁴² De la Peza, Carmen. *Cine ,melodrama y cultura de masas: estética de la antiestética..* México, Edit, CONACULTA,1998. p.12

Se ve por lo anterior el marcado descenso de la producción de cintas rurales frente al ascenso del cine urbano y el aumento del género dramático, pero más notorio aún, fue la temática que les fue impregnada a dichas producciones, ya que la pobreza y las condiciones deplorables de este sector de la población fue un tema recurrente, producto de un fenómeno histórico socioeconómico que se vio reflejado en el cine en películas como: “*Los olvidados*” de Luis Buñuel (1952); “*Nosotros los pobres*” de Ismael Rodríguez (1948); “*Ustedes los ricos*” de Ismael Rodríguez (1948); “*Campeón sin corona*” de Alejandro Galindo (1945); “*Salón México*” del Indio Fernández (1948); “*Un rincón cerca del cielo*” de Ismael Rodríguez (1952); “*Casa de vecindad*” de Juan Bustillo Oro (1950); “*El suavecito*” de Fernando Méndez (1950); “*El papelerito*” de Agustín P. Delgado (1950), entre muchas otras que fueron delineando lo que pretendía ser una expresión “realista” de la vida de un sector de la sociedad “los pobres” en el marco de la vida urbana.

El aumento de las producciones urbanas, (sobre todo las melodramáticas) durante este periodo, nos hace referencia a una necesidad de manifestar y expresar, la vida cotidiana del sector más humilde, de retratar a la pobreza, la miseria y el deseo frustrado de ascenso social, cuyos elementos fueron secuelas de los cambios y transformaciones que se fueron generando a costa de la clase media trabajadora, haciendo aún más bajo su nivel de vida.

Sin embargo, cabría preguntarnos ante el desarrollo de esta cinematografía ¿Cuál fue la imagen que los cineastas presentaron de los pobres? ¿Cuáles fueron los simbolismos que de ellos se rescataron? ¿Y cuales fueron los mensajes que se pretendían enviar al realizar estas producciones? No es fácil responder a estos cuestionamientos, sin embargo trataré de contestarlas en el siguiente apartado. Debido a que las películas del cine mexicano tienen

dos elementos: las formas y los contenidos. Los primeros y de acuerdo a Francisco Gomezjara se dividen en año, director, actores y título, los cuales son datos explícitos y claros, los segundos se dividen en características temáticas siendo estos elementos implícitos y subjetivos. No tan fáciles de ser captados como los primeros.

3.3.-Los materiales fílmicos. Los pobres a través de la pantalla grande.

Antes de entrar en el análisis de los materiales fílmicos, es importante señalar que para la realización de una película se toman en cuenta distintos factores que un espectador a simple vista no podría percibir, pero que sin embargo me parece conveniente mencionar, por la carga de contenido que implícitamente tiene. El director en la realización manifiesta explícitamente mucho de lo que desea expresar y estas manifestaciones pueden ser de carácter artístico, personal o social y en este sentido el tipo de público a quien va dirigida la película toma menos importancia cuando lo que se está imponiendo en la pantalla son los puntos de vista (políticos, económicos, culturales, etc.) de los productores ya sean privados o estatales.

En la realización de una película la investigación sociocultural representa y es para el cine un apoyo primordial, pero eso depende del compromiso que el director tenga con el cine y los objetivos que éste persiga; es decir el director puede o no hacer valer la consigna de que: el cine es un concientizador que modifica las actitudes de la sociedad, al hacer un tipo de cine crítico o de denuncia, que reflexione sobre los aspectos de la sociedad. Pero también contrariamente a este tipo de cine, el director puede hacer un cine panfletario como lo llama Gomezjara, el cual desvirtúa la esencia de los hechos sociales. Ante tal planteamiento podríamos citar dos películas: cine crítico: *Casa de vecindad* (1950) de Juan Bustillo Oro. Cine panfletario: *El ratero de la vecindad*, con Alfonso Sayas, es decir, la cámara puede retratar lo mismo, pero detrás de ésta se encuentra la sensibilidad del

realizador y la manera de abordar el tema, lo cual origina que muchas películas se consideren buenas o malas.

La estructuración del guión cinematográfico debe sustentarse en informes rigurosos sobre posibles antecedentes fílmicos del tema, carácter de los personajes, escenarios, contextos socioeconómicos, “espíritu de la época”, fruto de una rigurosa observación, manejo de datos estadísticos, obtención crítica de material gráfico, entrevistas, revisión documental, diarios de campo, etc. Convenientemente sistematizados. Quiérase o no, todo filme es un espejo, el espejo de una sociedad de la cual el cineasta acepta o rechaza, de buena o mala fe, los valores, pero de la cual, de todas maneras testifica. De no hacerlo se corre el riesgo de elaborar un filme inverosímil y hueco”⁴³

Para el director la observación de lo que sucede en su entorno es muy importante, aunque la interpretación de esto y la manera de abordarlo puede variar de director a director, es decir, “durante el proceso de redacción del guión el director traduce las abstracciones en instrucciones, convierte los *quién, qué y por qué, en como*” y hace todo un guión construido y estructurado sacado de sus imaginarios culturales, aunque también en estas construcción pueden interferir factores externos como la censura.

Por otro lado, y puesto que el cine es un medio de expresión y difusor de ideas, es por lo que éste a su vez transmite significados ideológicos desde el momento en que surge de una sociedad concreta, en este sentido la semiótica⁴⁴ es fundamental para la concepción del cine como construcción simbólica, pues permite eliminar la idea de que las películas son

⁴³ Raúl Martínez Merling, Francisco A. Gomezjara, *Praxis Cinematográfica. Teoría y Técnica*, México, UAQ-Nueva Sociología, 1988, p.43

⁴⁴ La corriente semiótica establece su crítica cinematográfica a partir de la transmisión de significados, por medio de signos y códigos, encontrados en una película. En otras palabras, los semióticos buscan, siempre, el sentido de la película. Dentro de este contexto, la película es para los semióticos un sintagma que debe ser explicada por medio de paradigmas, esto es relaciones ideales (representaciones). La película envía mensajes a través de códigos, los cuales tiene significados. Todo movimiento corporal, toda palabra, toda forma de vestir, etc, tendrán un sentido, un significado, un concepto. Véase *Praxis cinematográfica* p.218

una representación ingenua o que están fuera de la idea en cuanto a la reconstrucción de la realidad, es decir, mediante la utilización de los elementos semióticos se pueden analizar aquellas secuencias en las cuales se presentan códigos y símbolos que a simple vista no pueden ser percibidos al momento de ver una película.

Las películas tienen un relato que es la forma de contar la trama y, esto implica, lo que se muestra o dice mediante las imágenes, no necesariamente apegado a la historia, por lo que podemos decir que las películas aparte de tener un relato sonoro, también tienen implícitamente un relato visual.

La trama visual está basada en la manera en que las imágenes se reúnen o asocian, dando como resultado imágenes con un lenguaje propio e implícito y que sugieren en muchas ocasiones aspectos vetados del contexto en que surgen. Cabe señalar que estos contenidos no tienen importancia explícita para la historia, pero pueden ser importantes como un elemento de identificación con el público.⁴⁵

Así por ejemplo la representación de la vestimenta de los pobres, en la película de Ismael Rodríguez *Nosotros los pobres* es un elemento visual importante, ya que marca de manera fehaciente la clase social de los actores, lo cual permite al espectador ubicar rápidamente tales situaciones.

El cine tiene un lenguaje particular y parte de este lenguaje son los estereotipos⁴⁶, los cuales cubren una función esencial en el cine, porque permiten el reconocimiento con el público y permite que se transmita a través de las películas, ideas, prácticas sociales,

⁴⁵ Julia Tuñón. *Op.cit.*, p. 74

⁴⁶ El estereotipo es un recurso fílmico que implica la simplificación de las características de los roles representados, sea por omisión, por reducción o por medio de la simple deformación, y una vez introyectado tiende a fortalecerse, repetirse o transformarse. El estereotipo no implica ninguna lucha, sino que reduce el universo a una perspectiva lineal. Véase *Mujeres de Luz y Sombra* (Julia Tuñón)

actitudes y conceptos que en el proceso de la recepción se transforman y/o refuerzan. Estos elementos pueden ayudar en la transmisión de una ideología dominante, pero como dice Julia Tuñón, es poco probable que esto se deba a una estrategia fríamente calculada desde las cúpulas de poder, más bien se trata de que el cine muestra la ideología dominante de una manera natural, pero también de la misma manera muestra la mentalidad de una sociedad, por eso, es bien recibida por los espectadores ya que estos entienden los supuestos que sostienen la trama.

En este sentido podríamos pensar entonces, que las películas de pobres que se produjeron en esa época, fueron bien recibidas, por que en ellas se filtró la mentalidad social por lo que tuvieron identificación popular. Es decir, el éxito que tuvieron o no en taquilla, dependió de qué tan identificado se sentía el espectador con la trama. Películas como *Campeón sin corona*, o la trilogía de Ismael Rodríguez tuvieron un éxito impresionante aunque este éxito no fue el mismo entre los intelectuales y no fueron nominadas para ningún premio, paradójicamente fueron reconocidas y muy bien aceptadas por el público. Carmen de la Peza argumenta: “El secreto del éxito del melodrama en el gusto popular estriba en el juego que se establece entre el “espacio ficticio” en el interior de la pantalla y el “espacio real” en el que se encuentra el espectador.”⁴⁷ Es decir para de la Peza, el melodrama cinematográfico rompe la distancia entre el espectador y el espectáculo, porque permite la identificación con esos deseos y sentimientos del “espíritu vulgar”, como los celos, el machismo, la violencia, que son sentimientos y deseos reprimidos. De la misma forma Carlos Monsiváis argumenta que esta necesidad de identificación, se da por una

⁴⁷ De la Peza. *Op. cit.*, p. 17

especie de catarsis que el espectador experimenta al entrar en contacto con el filme y su propio yo, ya que en estas películas se ofrecen identidades (definiciones internas, estructuras morales instantáneas y permanentes), es decir, el melodrama es una escapatoria contrariada para el espectador ya que al adueñarse de los sufrimientos de los personajes protege sus propios padecimientos de las amenazas externas. “Y la gente vive así, la prosa de su existencia, su propia vida sentimental, familiar o pública de acuerdo con estos modelos.”⁴⁸ Los estereotipos por lo tanto, como lenguaje del cine, son un elemento del drama, pero estos a su vez se caracterizan por la exageración y la expresividad de los sentimientos, para lograr la comprensión y el contacto más íntimo con los espectadores.

...es la mirada del espectador la que habrá de construir el proceso de identificación con el estereotipo, ese que simplifica el carácter humano pero que paradójicamente, permite la identificación, por que en el proceso de recepción se reconocen algunos de sus atributos, algunos elementos, lo que forma parte de la propia vida, real o imaginada.⁴⁹

Hecho el anterior planteamiento y antes de analizar de manera más específica las películas que abordan la temática de la pobreza y que se produjeron durante 1946-1952, cabe mencionar que durante el proceso de análisis que hice de las mismas, me di cuenta de que existen varias tendencias generales en las tramas de las películas: Unas tienden a romantizar la pobreza, teniendo como base fuertes dosis de resignación, abnegación, y dignidad por la vida que les tocó vivir, con un exceso de elementos y simbolismos pintorescos los cuales sustituyen el conocimiento real del pueblo, es decir, el uso y abuso de ciertos estereotipos fue una de las características de películas como: *Nosotros los pobres* (1948) de Ismael Rodríguez; *Pepe el Toro* (1950) de Ismael Rodríguez; *Ustedes los ricos*

⁴⁸ De la Peza. *Op.cit.*, p.59

⁴⁹ Tuñón, Julia. *Op.cit.*, p.75

(1948) de Ismael Rodríguez; *Un rincón cerca del cielo* (1952) de Ismael Rodríguez; y *Ahora soy rico* de Ismael Rodríguez.

Otras tienen como característica e intentan tener conocimiento del pueblo, pero siguen teniendo, elementos de estereotipos marcados, a través de las tramas como es el caso de: *Los Fernández de Peralvillo* (1953) de Alejandro Galindo, *Campeón sin Corona* (1945) de Alejandro Galindo ; y *El billeteo* (1951) de Rafael J. Sevilla.

Otras más nos dan la imagen de que entre los pobres no siempre están presentes los valores, los estereotipos en el imaginario de superación siguen presentes, pero el final no siempre es feliz, como es el caso de: *El suavecito* (1950) de Fernando Méndez

Y finalmente otras tienden a mostrar la pobreza con todo lo que esta implica, con crudeza y sin piedad, dejando de lado los estereotipos, mostrando sus secuelas como es el caso de *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel.

Las películas: “*Nosotros los pobres*”; “*Ustedes los ricos*”; “*Pepe el toro*” ; “*Un rincón cerca del cielo*” y “*Ahora soy rico*” presentan una fórmula muy similar en su realización , éstas introducen el melodrama popular y son películas cuyo producto “es dirigido al público analfabeto de las ciudades latinoamericanas en proceso de modernización.”⁵⁰ En ellas aparece marcadamente la división de clases sociales, los pobres: bondadosos y solidarios, los ricos: frívolos, solitarios y banales. La pobreza en estas películas es vista como un condición en la que a pesar de los problemas que la misma conlleva, es vivida con orgullo por aquellos quienes “Dios” quiso que fueran pobres, ya que los valores como el amor, la honradez, etc, que se viven entre los pobres no son compartidos por los ricos. En

⁵⁰ De la Peza. *Op.cit.*, p.57

una secuencias de *Nosotros los pobres*, Celia (Blanca Estela Pavón) mantiene una conversación con un licenciado (Rafael Alcayde).

-Celia (pobre): Ni modo yo quiero a mi novio a toda ley, si pa verlo libre, he de perderlo no me importa, sálvelo licenciado.

-Licenciado (rico): No muchacha, te equivocas te hice el amor como hombre, no como funcionario, el amor, nunca he creído en el, yo siempre he tenido que pagar por el, pero ahora veo que es algo real, sincero, si una mujer como tu es capaz de renunciar al amor, por el amor mismo, entonces si existe y ustedes los pobres son felices porque tienen amor.



González Domínguez, Fernando, *Una familia de tantas. Una visión del cine social en México.*

Son los años cincuenta, son años de cambio, de crisis, de industrialización y urbanización, pero mientras los cinturones de pobreza proliferaban en el centro y en la periferia de la ciudad de México, el cine observaba las ilusiones, las frustraciones, la miseria y el desengaño de una clase social que era invisible a los ojos del gobierno y ante la desesperanza, la angustia y la rabia de los pobres, Ismael Rodríguez planteó con esta serie de películas curiosas soluciones: presenta en la pantalla una imagen de los pobres, conformes, sumisos y felices con su condición de clase.

Curiosamente el director en sus películas presenta en una primera instancia escenas, en las que los pobres reniegan de su condición, en las cuales se ven desesperados por su miseria y su infelicidad; pero acto seguido se presentan escenas que implícitamente son un calmante psicológico a sus angustias, un autoconvencimiento de que las cosas podrían ser peores y un alivio al ver que los ricos no tienen la fortuna que ellos tienen; “ser felices”.

Secuencia de *Un rincón cerca del cielo*: en la que Pedro, interpretado por Pedro Infante, mantiene una conversación con su esposa Marga interpretada por Marga López.

-Pedro: Yo quisiera darte muchas cosas, tantas, y ya vez, sólo te he dado hambre, miseria y frío.

-Marga: Y felicidad y amor, que nos importa lo demás.

-Pedro: Mucho, fracasado y humillado no se puede ser feliz, ya vez otros tienen tanto y nosotros nada, que Dios me hunda en el infierno pero que me haga rico...mientras haya miseria, hambre, no me des más hijos (le reprocha a Dios), dáselos a los ricos, a los poderosos, a los pobres mátalos que no quede uno solo en el mundo, el mundo es de los ricos no les echés a perder su felicidad haciéndoles ver nuestra miseria, compadécete señor, márame de una vez.

Marga comienza a hablarle a su esposo acerca del origen de Jesús y de sus condiciones al nacer, haciendo una comparación y diciendo:

-Marga: el niño Dios vino al mundo y ahí lo tienes, pudo haber nacido en un palacio, rodeado de lujos y riquezas y sin embargo escogió un establo, porque sabía que los ricos tenían un rey, mientras que los pobres no tenían a nadie, por eso el quiso ser como nosotros, porque para poder cumplir con su destino que era el de amar, necesitaba ser pobre, porque sólo entre los pobres se encuentra el amor que es la felicidad, por eso hay que escoger, riqueza o felicidad.

Al final de la película hay una secuencia en la cual se hace ver a la pobreza como una virtud, por medio de la cual se puede encontrar la paz interior.

-Pedro: Señor, Bendito seas, te ofrezco mi dolor, gracias te doy por haberme hecho pobre, por haberme hecho desdichado, porque a través de mis lágrimas te he encontrado, la miseria no era esta (se refiere a la material) sino la que traía en el corazón.

El uso de símbolos religiosos, fue un recurso frecuente en las películas de este director, es claro que sabía el impacto que la religión causaba sobre las conciencias de las personas, la religión como un símbolo aglutinador, toma el papel de depositario de las penas y las angustias, pero al mismo tiempo de proveedor de la confianza y las ilusiones de los pobres. En este sentido, la religión es un elemento que mediatiza entre las fuerzas de las clases sociales.

La película *Un rincón cerca del cielo* también plantea la coexistencia pacífica entre las clases sociales, (mientras el pobre no sea agredido por el rico); el recelo hacia los ricos por parte de los pobres, no es planteado, es decir la película apaga el ánimo de antagonizar (fuera de lo moral), ya que para los pobres, los ricos muy a pesar del dinero y los negocios no tienen la felicidad de los pobres, como se nos muestra en dos secuencias de las películas: *Ustedes los ricos* y *Ahora soy rico*: “por favor déjenme entrar. Estoy muy sola con todos mis millones y vengo a pedirles por caridad, un rinconcito en su corazón”. “Nuestras mujeres son abnegación, amor, sacrificio. Si me hubiera comprendido mi esposa no me encontraría como ahora rico, pero fracasado.” Dichas secuencias fueron excelentes imágenes para evitar cualquier manifestación o convulsión social. No obstante que en éstas películas no existe una cordial convivencia entre ricos y pobres, lo cual se muestra en una secuencia de *Un rincón cerca del cielo*, cuando Pedro le dice a Silvia, interpretada por Silvia Pinal, que su padre esta en la cárcel porque se volvió ladrón y por consecuencia rico, pero al final de cuentas no presenta un antagonismo de clases que lleve al conflicto.

-Pedro: ahora que lo sabes volverás a su lado.

-Silvia: Ahora sí, rico no, pues ahora que me necesita que puedo devolverle algo de su cariño, dedicare mi vida a hacerlo feliz.

La vida de los ricos vista por los pobres en estas películas, presenta imágenes de violencia, prostitución, cabarets, derroche, infelicidad. Un ejemplo lo encontramos en las secuencias de Ahora soy rico:

-Marga: Yo no sabía como duermen los ricos, pero si es con camas separadas, ahora se porque no se quieren como nosotros.

El Estado, permitió la exhibición de este tipo de películas al no ser censuradas, y admitió que se contarán este tipo de historias, éstas evitaban el resentimiento de una clase que cargaba con los costos de un sistema de corrupción, frenando de manera sutil todo acto de rebeldía y de crítica al sistema, mismo que solo mostraba contradicciones: el despegue industrial decía el gobierno, generaría una ciudad equilibrada cuyos habitantes con un poco de mayor esfuerzo, pronto gozarían de los beneficios del progreso. No pongo en duda la expresión artística y cultural de la película pero ¿A caso funcionaba como una cortina de humo? La respuesta es afirmativa ya que “ todas las aristas subversivas y críticas de la realidad de la pobreza nacional quedan borradas, mostrando sólo el espectáculo estereotipado y folclórico de la miseria urbana, y la exaltación de los conflictos familiares borra los conflictos y las contradicciones sociales”⁵¹

⁵¹ De la Peza. *Op.cit.*, p.58



González Domínguez, Fernando, Una familia de tantas.
Una visión del cine social en México.



González Domínguez, Fernando, Una familia de tantas.
Una visión del cine social en México.

Los personajes estereotipados de éstas películas son: el carpintero, la prostituta, el vendedor de periódico, el cargador, etc, personajes, que carecían de ahorros y reservas, pero que a pesar de esto mantenían implícita la idea de que no podían ni querían aspirar a otra clase de vida.

Secuencia de *Nosotros los pobres*:

Nosotros los pobres no tenemos dinero pero a pesar de todo somos mas felices que ustedes los ricos.

La “Guayaba y la Tostada”, interpretadas por Amelia Wilhelmy y Delia Magaña personalizaban a dos mujeres del campo, que dejaron su pueblo para encontrar mejor fortuna, su vestimenta característicamente rural, sucia y desgastada, nos da la idea de que vivían en extrema pobreza, sin embargo también la idea que se nos da sobre estas, es de dos mujeres tiradas al alcoholismo que de todo hacen broma y que nada les preocupa de la vida,

es decir, son personajes torpes, grotescos y con un lenguaje lleno de refranes y juegos de palabras que cumplían uno de los papeles cómicos de la película.



González Domínguez, Fernando, *Una familia de tantas. Una visión del cine social en México.*

La percepción de la realidad del director y su manifestación, se hicieron presentes en estas películas, que aunque no fueron premiadas como “*Los Olvidados*”, su objetivo giró en torno de presentar una estampa de los personajes que habitaban en los barrios populares que coexistieron en un sector de la sociedad: “los pobres”, en el marco de la vida urbana. Pero tocará a los interesados de estos temas dar una respuesta con respecto al objetivo que se quiso cubrir.

La identificación que de sus obras hizo el director con los barrios populares se dio debido a la intención de retratar a ese pueblo que se vio constreñido a causa de las condiciones socioeconómicas de la época.

Los pobres de Ismael Rodríguez tienen esa primera calidad: son ajenos al más elemental sentido de clase y, por lo tanto, están perfectamente indefensos frente a un mecanismo social con el que no quieren tener nada que ver.⁵²

Aunque Ismael Rodríguez le dio un tinte diferente a su producción, emanada de la percepción que tenía de la realidad, no por ello deja de mostrar mediante un conjunto de simbolismos a la pobreza. Mientras que para Luis Buñuel sus películas eran una reflexión social de la pobreza reflejo de una autoconciencia que pudiera cambiar la miseria; para Ismael Rodríguez, “la pobreza encontraba fuerza únicamente en sus propias habilidades para enfrentar y eludir una fatalidad que actuaba sin relación con los avatares de la lucha de clases: la fatalidad era la vida misma, que el pobre debía sortear con la única conciencia de que tuvo la desgracia de nacer pobre”⁵³, lo que muestra este planteamiento es que la pobreza, para Ismael Rodríguez, era una condición inevitable. Este último director sustituyó el conocimiento real del pueblo con el uso y abuso de ciertos estereotipos, elementos y simbolismos pintorescos (no en todos los casos) y el pueblo gustaba de identificarse con los personajes creados, ya que el melodrama cinematográfico rompía la distancia entre el espectáculo y el espectador.

Sin embargo, los autores opinan que Ismael Rodríguez se dejó inspirar en el ambiente que imperaba en esa época, aunque su manera de transmitirlo no fue bien recibida por los intelectuales y causó revuelo entre el público moderado y conservador que era totalmente ajeno a la realidad de los pobres, ejemplo de esto lo encontramos en una declaración que estos hicieron, y que García Riera publicó:

⁵² García Riera, Emilio. *Op.cit.*, p.17

⁵³ *Ibid*

En conjunto puede titularse una porquería, ya que es una apología de los más bajos instintos, apreciable sólo en personas degeneradas.⁶⁶

Lo cierto es que ello no demerita la estructura dramática de la obra, pero también es cierto, que este tipo de películas frenaba el autoconocimiento de un pueblo y la esperanza de resolver sus propias problemáticas, ya que este tipo de cine no hacía una reflexión al cambio, sino más bien a una autocompasión, a la resignación y al conformismo.

En contraste con las películas de Ismael Rodríguez, las películas de Alejandro Galindo intentaban un verdadero conocimiento del pueblo y, aunque, no por eso dejaron de tener marcados estereotipos, sus películas nos introducen hacia los estilos de vida del sector de los pobres que tienen trabajos marginales.

Los Fernández de Peralvillo (1953); *Campeón sin Corona* (1945) ; *Esquina Bajan* (1948) entre otras, nos dan un panorama más amplio de la vida urbana y de las condiciones, formas y estilos de vida de los pobres que coexistían en la ciudad de México: obreros, chóferes, panaderos, boxeadores, vendedores ambulantes, etc. En estas películas la trama giró alrededor de las dificultades que tenía que pasar un hombre humilde para llegar a cumplir sus sueños de riqueza, es decir las dificultades para lograr el ascenso social fueron las tónicas principales de estas películas, quedándose fuera las historias de amor a través de las cuales se lograba superar el azaroso camino que conlleva la vida de los pobres. Alejandro Galindo fue más allá, irrumpió en las historias de vida de estos personajes de una manera menos folklórica, (pero sin dejar su tono conservador) a través de las distintas

⁶⁶ García Riera Emilio. *Op . cit.* p.222

tramas nos fue mostrando el espíritu de lucha con el que día a día estos personajes enfrentaban la vida, pero también las limitaciones que les daba su condición y que les impedía convivir con los ricos. Alejandro Galindo no mostró la vida de los pordioseros, de los mendigos, de los que vivían en las barrancas o laderas abruptas, más bien mostró las historias que se originaban en el centro de la ciudad, las de la vecindad, aquellas en donde la marginalidad ocupacional tuvo un lugar importante en sus historias.

En *Los Fernández de Peralvillo* (1953) la transición a la modernidad por medio de los nuevos productos que cambiarían los estilos de vida se hacía nuevamente presente, ya que la película se inicia, cuando un vendedor de artículos electrodomesticos, toca de puerta en puerta para ver si logra vender aunque sea un solo producto, pero sus esfuerzos eran en vano y comenzaba a lamentarse por lo pesado de su rutina, Mario interpretado por Víctor Parra, (El vendedor de electrodomesticos) uno de los hijos mayores integrante de la familia Fernández que no terminó sus estudios y habitante de la Colonia Peralvillo, se sentía frustrado al ser “mantenido” por su hermana Cristina (quien trabajaba de secretaria y quien sufría el acoso sexual de su jefe) y convencido de que la vida nunca le daría la oportunidad para probarse a sí mismo y a su familia que podían salir de la pobreza, sin embargo, por asares del destino se encontró con un amigo de la infancia interpretado por David Silva que había sido su compañero de banca, este con una buena posición y con un mejor trabajo, decide ayudar a su amigo para sacarlo de la pobreza en la que se encuentra, pero al momento de conocerlo y ya estando de frente con él, Mario experimenta un complejo de inferioridad, que lo hace reaccionar tímidamente ante las actitudes de su

amigo, sin embargo y mientras esto sucede, la familia de Mario se lamenta de la miseria en la que viven:

-¿Otra vez chilaquiles?

--Ni modo

-¡Válgame Dios pues ya siéntense o hay que recalentarlos!

-Cristina: no quiero nada, tengo asco, asco de esta vida tan mezquina, de esta miseria, no puedo mas.

-Ten fe hijita, Dios nos ayudará

-Cristina: Dios nos ha olvidado

-No blasfemes hijita

-Dios, no abandona nunca a sus criaturas y los pobres somos sus preferidos.

Pero Mario con la ayuda de su amigo logra obtener un empleo que le permite ir ascendiendo de puesto hasta ocupar un lugar muy importante que lo hace cambiarse de casa y de zona de la colonia Peralvillo a las Lomas.

En esta película a diferencia de las producciones de Ismael Rodríguez, los pobres si tienen la oportunidad de cruzar el umbral de la pobreza a una vida de lujos y comodidades, es decir, el deseo de superación está presente por que para los personajes, la pobreza es sinónimo de pecado pero la frustración de no poder encajar en ese mundo, se canaliza a través de la descalificación hacia los ricos, ejemplo de esto lo encontramos en una escena en donde la novia de Mario, asiste con él a una fiesta muy elegante, pero ante los invitados, la novia que es una mujer humilde, pobre y sencilla se siente vulnerable ante las actitudes de los ricos.

- El rato que estuve en la fiesta me lo hizo ver, me asome a un mundo en el que yo nunca podría vivir. Los ricos son muy amables, pero no con las personas, sino con el dinero.

Los ricos eran insensibles y los nuevos ricos también, cuando Mario desprecia al hijo de su hermana, misma que ha sido abandonada por su marido:

Mario: Lo mejor es que el hijo de mi hermana nazca muerto, que van a decir de mi mis amistades y los negocios que tengo los va a afectar.

El nuevo rico, no agradece los favores, no sabe de generosidad, de lealtad, de cooperación, es egoísta y malo, no sabe de humanidad, ya que para el rico la humanidad es sinónimo de infelicidad. Los nuevos ricos que traicionan los valores que sólo entre los pobres se tienen, lo pagan muy caro con la soledad y con el abandono de los suyos. Esto lo vemos cuando la mamá de Mario, quien es interpretada por Sara García, había ido a vivir con el y se había dado cuenta de la vida tan banal que llevaban los ricos, por eso decide regresar a la vecindad, dejándole una carta a su hijo:

-Hijo mío, escribo estas líneas con la esperanza de que Dios nuestro Señor me de fuerzas para asistir a la única hija que necesita de mí, creo mi deber estar a lado de tu hermana Cristi (mujer abandonada por su marido) ya que tanto ella como mi nieto están solos y desamparados, a su lado espero formar un nuevo hogar, donde vuelva a gozar del calor, del cariño de los míos, ya que tu pareces haber olvidado todo lo que tu padre te enseñó, me voy rogando a Dios por ti.

El nuevo rico está en medio de la soledad, algo que no tendrá entre los suyos. Según el director, con el dinero el rico compra cosas materiales pero no el cariño de las personas.

Para Alejandro Galindo, el pobre, por mas esfuerzos que haga por salir de su condición,(y aunque lo logre) siempre regresara con los suyos, porque la riqueza que ha conseguido sólo le ha dado soledad, egoísmo, desdicha y al final del camino prefiere regresar con quienes vivió la mayor parte de su vida, con quienes pudo compartir muchas de sus ideas, con quien tenía una identificación implícita de clase, con ellos se regeneraría, retomaría los rumbos del buen camino, y de los valores (que no pudo encontrar en la vida de rico), para encontrar la felicidad. Es decir se prefiere renunciar a la riqueza para encontrar la paz interior y la

felicidad, que solo se encuentra entre los pobres. La pobreza llevada con estoicismo y resignación es el mensaje final. Ejemplo de esto lo encontramos en una secuencia en la que Mario regresa a la vecindad:

-Puedo pasar.

-Pasa hijo estás entre los tuyos, en tus manos esta corregir todos tus errores.

-Todo a mi alrededor es soledad, pensé que con el dinero lo podría tener todo y ahora veo que lo que verdaderamente vale, es la amistad, el respeto de los demás, el cariño de una mujer leal, el calor de un hogar, nada de eso se compra con dinero, no tengo nada, nada.

-Pobre hijo mío, pero ahora todo cambiará, un hombre sin fortuna, pero al que nadie tenga nada que reprocharle como lo fue tu padre, volveremos a ser pobres, los Fernández de Peralvillo, pero felices con nuestra tranquilidad y conciencia.

-Tienes razón madre, esa es la verdadera riqueza, no debí haber olvidado nunca tus consejos.

Finalmente el mensaje implícito es: que cada quien se debe mantener en su sector social, porque si se mueven pueden perder la felicidad que solo entre los pobres se encuentra.

El complejo de inferioridad, el miedo al triunfo, a la superación y los límites que se imponen a los pobres por su condición de clase, se refleja en otra película de Alejandro Galindo: "*Campeón sin corona*" (1945), en esta película se cuenta la historia de un boxeador Roberto "Kid Terranova" interpretado por David Silva, salido de una vecindad que no supo y no pudo asumir el éxito, por lo que Fernando Domínguez llamaría el espíritu derrotista que tienen los pobres. Alejandro Galindo nos muestra como la condición humilde puede ser un obstáculo para salir adelante en la vida, ya que su propia idiosincrasia no lo deja encajar en un mundo ante el cual se siente vulnerable. El Kid Terranova es para Francisco Sánchez,

...un macehual que carga aún el trauma de la conquista. No nació para triunfar, sino para hacer eternamente méritos. Tiene su propio código por su puesto, pero cuando sale de su medio se "chivea", le hablan en inglés y se acompleja, el perfume de las damas mundanas lo marea y si triunfa no sabe que hacer con su corona. Sueña con una mujer

elegante, pero a la postre se deja sacar del fango (del alcoholismo) por su mamacita y su noviecita santas.⁵⁴



González Domínguez, Fernando, *Una familia de tantas. Una visión del cine social en México.*

“El Kid Terranova” era el del barrio, el pelado, el de la raza, el que vendía nieves y luego fue boxeador debido a su facultades, sus primeros triunfos lo convirtieron en el boxeador del momento y rápidamente comenzó a ganar dinero, el cual derrochó a manos llenas. Pero su suerte cambió el día que enfrentó a Joe Ronda, interpretado por Víctor Parra, un norteamericano que despertó en Roberto un profundo complejo de inferioridad.



González Domínguez, Fernando, *Una familia de tantas. Una visión del cine social en México.*

⁵⁴ Sánchez, Francisco, *Crónica Antisolemne del cine Mexicano*, México, Edit, Universidad Veracruzana, 1989, p. 47

El sueño de ascender socialmente se cristalizaba en la prueba que tenía que pasar al derrotar a Joe Ronda y al conquistar a Susana interpretada por Nelly Montiel, una dama elegante, pero el miedo que tenía de renunciar a sus raíces y costumbres populares, le impidieron desarrollarse en ese mundo que era nuevo para él, Susana: era rubia, vestía ropa extravagante, brillante, abrigos de pieles, fumaba, bebía y vivía sola, es decir tenía un estilo de vida muy diferente al del Roberto, y aunque en su vida imaginaria desearía tener una mujer como esa, en su vida real no podría compartir la vida con ella, por que esas mismas características que le llamaban tanto la atención eran las que le impedían unirse a ella.

El director nos introduce en la imagen de que el conformismo a una vida de humilde se asume también por voluntad, cuando el pobre ve en sí mismo sus propias limitaciones. En *Campeón sin corona* no siempre los habitantes de la ciudad tiene un papel tan positivo en la trama, pero si encarnan el papel de la resignación y la sumisión.

En otra película de Agustín Delgado, *El papelerito* (1950), vemos que el director nos introdujo en el tema de los niños de la calle, pero sobre todo es muy interesante la imagen que el director tenía de estos niños y la imagen que éste le quiso dar a los espectadores.

El mensaje implícito en esta película era que sólo aquellas almas caritativas como la de Doña Dominga (Sara García): una mujer sola que no pudo tener hijos, que vestía faldas largas y un gran mandil, que enfrentaba la vida con valentía. Se hará cargo de esos niños que vivían en la calle, que vendían periódicos para subsistir y que no tenían a nadie. Pero al mismo tiempo e implícitamente se hace evidente que en una sociedad compleja, un Estado fuerte y autoritario, no fue capaz de dar soluciones a esta problemática social.

En esta película, el director apela a la sensibilidad del espectador, para provocar en él, la compasión, y juega con las emociones que se transforman en bondad, cooperación, solidaridad. El director plantea que sólo la ternura y el cariño hace de los hombres, hombres de bien, hombres buenos y las carencias materiales no son tan importantes cuando son sustituidas por el amor.

Los personajes de esta película saben sus limitaciones y así lo aceptan, en la trama los personajes no luchan más allá de lo que su condición les permite, no se ven frustrados, no reniegan, al contrario lo aceptan, por que saben que al final siempre habrá una recompensa o satisfacción que se traduce en el agradecimiento de quienes los rodean. En esta película los pobres no antagonizan con los ricos, no los cuestionan, ese mundo es muy lejano para ellos, no lo resienten, sólo tienen conciencia de que esa es la vida que les tocó vivir.

En una secuencia doña Dominga llega a la delegación con sus protegidos (interpretados por Ismael Pérez (Pirrín) y Jaime Calpe (Toñito)) por que los involucran en un robo que sufrió el periódico, sin embargo, el encargado al darse cuenta de que no tuvieron nada que ver comenta:

-Es usted la que ha hechos de estos muchachos lo que ahora han demostrado y todo lo que lleguen a hacer en la vida se lo deberán a usted.

- No diga eso, señor –responde doña Dominga- Yo sólo puedo darles un poco de cariño y un techo para que no pasen frío.

-Agrega él: Y una ternura, que es lo que hace a los hombres aptos para la sociedad y éste se construye en la crianza.

Si existe un culpable de las penurias que pasan esos niños de la calle, no es el gobierno, ni la falta de educación, ni la falta de empleos u oportunidades, son las madres, son mujeres interpretando el papel de prostitutas, vistiendo ropa brillante y ajustada y un arreglo

extravagante, es esa mujer la que por querer tener una vida sin responsabilidades, por tomar el camino “fácil” origina los problemas. Es decir, en esta película no se aborda con conocimiento de causa, la disfunción familiar y sus causas reales, sino el director sólo toma una parte de esta problemática para plantearla sin un análisis real y sin más complicaciones.

Es significativo observar que, Doña Dominga (Sara García) la madre adoptiva, no se desespera, ante sus situación no manifiesta sentimientos de enojo. En esta película, no está presente el recurso frecuente a la violencia para zanjar las dificultades. En la educación de los niños se alternan bromas con regaños, órdenes y reproches con cariños y juegos, las duras jornadas de trabajo de Doña Dominga, no le quitan el sentido positivo al enfrentar día a día los abatares de la vida. Esto es algo curioso ya que en este sentido Oscar Lewis argumenta que: esa anhelada solidaridad familiar que caracteriza a las familias pobres, raras veces se alcanza y más aún cuando los lazos que unen a esa familia son lazos de amor y no filiales.

Por otro lado y significativamente, la película presenta el problema, pero también su solución con un final feliz, es decir el fatalismo basado en las realidades de la difícil situación de la vida no se deja en la idea del espectador como un algo que le toque resolver a la sociedad, sino como algo que se resuelve con una serie actitudes imaginadas, que no pasan de la buena voluntad:

“Pobrecito Toño, tiene vida de perro callejero: mal tratado y mal comido.”



González Domínguez, Fernando, Una familia de tantas.

Una visión del cine social en México

Al final de la película la pareja de la madre de la madre de Toñito interpretada por Gloria Alonso, y que tenía negocios turbios era perseguido por la policía. La balacera se inició y el niño cayó herido. Después de esto la madre reacciona y le llora a su hijo, Dominga pide a los policías que dejen acercar a la madre. El niño malherido le dice a su mamá que no llore, que el se quedará con la abuela Dominga, mientras la madre estaba en la cárcel, Toñito la visita aún con lo grave que estaba, la madre al verlo reacciona y le dice: “por mi culpa; ¿por qué tuvo que pasar esto para que me diera cuenta de lo que eres para mí?; ¿lo que habrás sufrido!, y yo sin poder cuidarte. Te prometo que ahora que salga todo será distinto: me dedicaré a tí.”

Pero Toñito muere feliz diciendo: “Que bonito es tener madre, ¿verdad? Al saber su madre que Toñito murió dice: “¡Yo lo mate!;Perdóname!...y para expiar mis culpas, me dedicaré a hacer el bien, cuidaré enfermos, haré obras de caridad, todo para que algún día Dios y mi hijo me perdonen.” Es decir la imagen que el director nos da de esta problema es que esto tiene una causa que es la desintegración familiar, pero sólo lo ve como algo aislado, es decir el director no hace una metáfora de la complejidad social que genera esta problemática, no hace cuestionamientos sobre la falta de oportunidades que hay en la ciudad y sobre las condiciones de vida que los niños deberían de tener, en una sociedad en donde el gobierno promete el cuidado y la atención para los más desamparados.

Otras Películas nos dan la imagen de que entre los pobres no siempre están presentes los valores, los estereotipos en el imaginario de superación siguen presentes, pero el final no siempre es feliz, como es el caso de: *El Suavecito* (1950) de Fernando Méndez. En esta película, Roberto interpretado por Víctor Parra, y apodado *El Suavecito* por sus amigos y conocidos, es un hombre que vive en una vecindad, con actitud altanera frente a sus cuates más pobres, vividor de las mujeres, que explota una imagen de galán frente a todos. En una secuencia el amigo del suavecito le informa que una de sus mujeres se quejaba:

-Dice que desde que le sacaste para el tacuche, no te has vuelto a parar.

-A poco cree, que por ese mendigo tacuche, se va a comprar a su rorro, vieja zorra, ni con lana, además yo conozco el negocio, ora ando volando más alto, ahí nos vimos.

El Suavecito habla cantadito y presume con sus amigos de conocer algunas palabras en inglés. Únicamente tiene como familia a su mamá, una viejecita que a pesar de que sabe que su hijo anda en malos pasos, lo procura y se preocupa por él.



González Domínguez, Fernando, *Una familia de tantas. Una visión del cine social en México*

Los personajes de esta película no tenían lujos, pero el Suavecito no renunciaba a los placeres de la vida (tener buena ropa, diversiones, etc.) así tuviera que explotar a las mujeres y hacer negocios turbios. Su mamá festejaba su cumpleaños con una comida, a la cual asistían algunos invitados de la vecindad, eso quiere decir que su situación no era totalmente precaria.

La posición económica del Suavecito no era muy buena, sólo se mantenía con lo que ganaba al hacer negocios sucios y con lo que les sacaba a sus mujeres. En la vecindad había una mujer que encarnaba el personaje de Lupita, interpretado por Aurora Segura, humilde, sencilla, con los valores que muchas de las mujeres que conocía el suavecito no tenían, pero su sencillez le recordaba al suavecito su condición de clase ya que por más que el quería

evadir esta realidad, el amor que sentía por esa mujer se lo recordaba. Sin embargo y aunque esta mujer también estaba enamorada del Suavecito, ella reconocía que tenía vicios, que era mujeriego, que no tenía valores y que escapaba constantemente de su realidad. En una secuencia el papá de Lupita, interpretado por Eduardo Arozamena, platica con ella con respecto a Roberto:

Papá: Qué tienes, ¿es Roberto otra vez? En cuanto llega empiezan las dificultades, no te he dicho que es bandido, no merece ni que lo mires, si no es más que un....,

Lupita: No papa, Roberto es bueno, lo que pasa es que....,

Papá: Lo que pasa es que Roberto es un mequetrefe almidonado, que se pasa la vida buscando el modo de no hacer nada, eso no es un hombre, es un muestrario de peluquería, lo que tu necesitas es un muchacho honrado, trabajador, no importa que sea pobre, el dinero va y viene, pero que sea honrado y que te quiera, lo demás lo da el cielo y donde hay cariño siempre hay manteca y si le apuras hasta bistec con papas.

En esta secuencia el estereotipo que se manejaba, es que no importaba que el hombre fuera pobre, mientras que fuera honrado y sincero, la pobreza no causaba ningún estrago, por el contrario era bien aceptada y se llevaba con resignación.

Sin embargo, se veía a los hombres de negocios, de política y de buena posición dándose una vida con lujos y diversiones, pero desordenada y deshonestas, ya que la casa de citas, la cual era visitada muy a menudo por el suavecito, está llena de hombres vestidos de traje y corbata. En esta película se presenta una zona de la ciudad, en donde las prostitutas se ofrecían en las calles, la corrupción se respiraba en el aire y los grupos de narcotraficantes desfilaban libremente por las calles. Esta película fue prohibida y el motivo de la prohibición se debió, según la censura, a la mala imagen que daba del país. En esta película la justicia se encarnaba en la imagen de un policía, misma que fue vulnerada cuando en una secuencia una prostituta le dice:

- Invítame un café.
- No puedo dejar sólo.
- No nos tardamos.
- Bueno vamos

En definitiva, en esta película se manifiesta ese frustrado deseo de ser aceptado en un círculo, que es contrario al de la clase popular. El rechazo que el Suavecito manifiesta por sus raíces y ese imaginario que se manifiesta en su altanería para con los de su barrio, hace de Roberto un hombre que es capaz de vivir de las mujeres, de estafarlas, de avergonzarse de su madre y de llevar a la cárcel a un inocente, aunque al final reacciona y experimenta ese sentido de pertenencia a su clase social, esto no fue por mucho tiempo ya que la muerte fue el precio que tuvo que pagar por esta actitud.

En el análisis sobre películas anteriores, llama mucho la atención que algunos elementos salen a relucir constantemente como: el folclorismo, el romanticismo y la mitificación, sobre todo, cuando el director nos pretende dar una imagen de los pobres. Sin embargo, existen también algunas películas en las que estos elementos están ausentes y muy al contrario pretenden desmitificar la imagen de la pobreza. Me refiero a la película de "*Los Olvidados*" de Luis Buñuel (1950), en esta película quedó establecido que, lo que le dio a Buñuel el marco necesario para poder denunciar a la pobreza con este trabajo, fue el ambiente particularizado, la doble moral y la descripción de tantos y tantos detalles de la realidad concreta. Es decir, a diferencia de muchos directores, Buñuel hizo primero un estudio sociocultural penetrante sobre algunas realidades del país, dedicó mucho de su tiempo a observar, estudiar y analizar cómo era enfrentada la vida de aquellas personas que serían los protagonistas de su película, para que al final todo esto se cristalizara en un

trabajo que mostró de una manera más real y perturbadora un fragmento de la vida de los pobres. Aunque esta película contó con poco presupuesto, es significativo observar que logró sacudir conciencias y traspasar muchos límites y fronteras.

En la película *Los Olvidados*, el director no pretende sacarle a los espectadores, una risa, una lagrime o un suspiro. El director, pretende lograr una reflexión, para que en el imaginario colectivo se origine una idea en común. Ya que en esta película no se dan soluciones, sólo se plantea el problema y el director deja las posibles soluciones a las fuerzas progresivas de la sociedad. Es decir, el director mantiene implícito un compromiso moral con la sociedad que se manifiesta en su trabajo, al hacer un tipo de cine crítico y de denuncia, que hacen reflexionar sobre los problemas reales de la sociedad.

La película se desarrolla en los barrios miserables de Romita y Nonoalco, lugares que no eran desconocidos para el habitante de la ciudad de México. “En ella, Gabriel Figueroa fue el encargado de pintar con luces y sombras, esa zona límite de la miseria y el esplendor de un mismo país. El fotógrafo descubrirá un Nonoalco árido y castigado por un sol calcinante en medio de edificios de construcción.”⁵⁵ La autenticidad del ambiente reflejaba la influencia del neorrealismo italiano, el cual había demostrado que los ambientes más reconocibles en la vida real resultaban impresionantes en la pantalla. Sin embargo, este retrato de la ciudad, fue causa en el exterior de premios, mientras que en el interior, fue causa de censura por parte del gobierno, al observar que estas fotografías cristalizaban las contradicciones de una sociedad, el argumento para tal censura fue, que esta película al igual que la del *Suavecito*, daba una muy mala imagen de la ciudad.

⁵⁵ Gonzáles, Domínguez, Fernando. *Op.cit.*, p77

La preocupación de Buñuel fue la de tocar el fondo de la realidad. “El gran mérito, el valor revolucionario de *Los Olvidados*, es que no parte de la pobreza como tema, si no como situación propicia a la explotación del hombre”⁵⁶ Cabe mencionar que a diferencia de las películas de Ismael Rodríguez, el melodrama que se manifiesta no corre a cargo de problemas inventados por el director, como: una casa quemada, un hijo quemado, un jorobado cercenado por un tranvía, un electrocutado, un amigo muerto en el ring, etc. de los cuales , la película, se nutre para contar el drama de un hombre y de su clase social. El drama de *Los Olvidados* son circunstancias salidas de una vida de pobreza, es decir, su tragedia de vida nace de sus propias condiciones, sus tragedias nacen a partir de su analfabetismo, de su escasez crónica de dinero, de su alcoholismo, de su violencia, es decir, a partir de la difícil situación de su vida.

Por otro lado, en otras películas la madre juega un papel determinante en los roles de madre abnegada, amorosa, comprensiva y consoladora que acepta y convence a los demás de que la pobreza es un bendición.



González Domínguez, Fernando,
Una familia de tantas. Una visión del cine social en México.



González Domínguez, Fernando,
Una familia de tantas. Una visión del cine social en México.

⁵⁶ García Riera, Emilio. *Op.cit.* p.162.

En la película *Los Olvidados*, el director nos recuerda que en la realidad, la pobreza transforma la actitud, que las madres no siempre tienen un papel tan positivo, que existen madres que rechazan, maltratan y golpean a sus hijos, aunque esto no haya sido bien visto, por aquellos que veían al mundo con una visión homogénea, o por aquellos que se aferraban a dar una imagen falsa de México. Ahora recuerdo la anécdota que vivió Luis Buñuel cuando una peinadora decía que se negaba a colaborar mientras se presentara la imagen en la cual, la madre de Pedro lo despreciaba, ella argumentaba que las madres de México nunca podrían tratar así a sus hijos.

La trama de la película se desarrolla alrededor de un grupo de jóvenes que vivían en extrema pobreza y de las historias de vida que se van desencadenando alrededor de ellos, los protagonistas son dos muchachos que personifican la ironía de la vida: el Jaibo interpretado por Roberto Cobos, quien escapó de la correccional y Pedro interpretado por Alfonso Mejía, un niño de aproximadamente 12 años que sufría por el desamor de su madre. En una secuencia la madre de Pedro interpretada por Stella Inda, lo reprime, después de que no durmió en casa:

- Qué milagro señor, por dónde salió el sol.
- Por ahí buscando trabajo.
- Toda la noche verdad.
- Mamá, tengo hambre.
- Ya te dije que mientras anduvieras de vago en las calles, aquí no vuelves a comer.
- Pero yo tengo hambre.
- Pues que te den de comer los vagos esos con los que andas, descarado.
- ¿Por qué me pega? ¿Porque tengo hambre?
- Lo voy a matar sinvergüenza.
- Usted no me quiere.
- Por qué te voy a querer, por lo bien que te portas ¿verdad?.

En esta secuencia el director asocia la violencia con la condición de pobreza y aunque no es así en todos los casos como lo diría Oscar Lewis, si se presentaba en la mayoría de ellos. En otra imagen se hace notar que la madre de Pedro es una mujer abandonada con tres hijos, es decir se hace evidente de que entre los pobres hay una alta incidencia de abandono de madres e hijos.

Los personajes de *Los Olvidados* se ven arrastrados por lo absurdo e irracional de la vida misma, por las secuelas de la aparente modernización y por la fatalidad del destino que se manifiesta en la frustrada idea de tener un mejor nivel de vida.

Las desventajas sociales de los personajes de *Los Olvidados* responde a lo que Buñuel vió en la Ciudad de México, es decir “los olvidados es, entre otras cosas una crítica profunda de la sociedad burguesa y su acción no puede desligarse de un contexto social perfectamente definido, el de la vida, en los barrios miserables.”⁵⁷

El escenario, en el cual se generaron estas historias, no fue la clásica vecindad, sino las barrancas, los tiraderos de basura, alrededor de los cuales se daban los asentamientos. Las casas de los personajes no eran de construcciones de concreto o adobe, eran construcciones de madera y láminas de cartón que en coincidencia con Oscar Lewis describían su vivienda: un cuarto típico media tres por cuatro metros y contenía una o dos camas para el uso de todos los miembros de la familia. “Es justo aquí donde puede encontrarse al Figueroa de la mirada citadina, que descubre el opaco brillo de unas camas de bronce, en un cuartucho miserable” ,⁵⁸ también podía existir una mesa, una silla y una estufa de petróleo. No había alcantarillado o drenaje No existían instalaciones eléctricas, calles pavimentadas,

⁵⁷ Riera, García Emilio. *Op.cit.*, p170.

⁵⁸ Gonzáles Domínguez, Fernando. *Op.cit.*, p.77

alumbrado público, ni transporte. Y fue en estos lugares en los cuales se generaban las historias de vida que eran invisibles para el gobierno.



González Domínguez, Fernando, *Una familia de tantas. Una visión del cine social en México*

Los pobres de los olvidados no recurren a los símbolos religiosos, han perdido la esperanza, y el director no permite que la pobreza se vea como una bendición a través de la cual se puede encontrar la felicidad. Y si bien, los pobres, manifiestan sus anhelos ocultos mediante el uso del surrealismo, los personajes nunca manifiestan una conformidad con su condición de vida.

Una de las mayores metáforas fílmicas sobre la sobre vivencia social y la delincuencias de la urbe se encuentra en los *Olvidados*, en ella Luis Buñuel consiguió una especie de documento sociológico sobre el crimen, la violencia, y la falta de oportunidades para los jóvenes ya que sus personajes se desenvolvían en una sociedad hostil, creadora de delincuentes, que parecían vivir en un mundo ajeno al del llamado “progreso.” Al presentar esta película con escenarios reales que se ahogaban de aire vivo y se asfixiaban de podredumbre, quedaba al descubierto lo que nunca pudo ser resuelto por el gobierno. Esta especie de recordatorio que Buñuel hacía al pueblo de México y a sus autoridades fue

totalmente rechazado, por mostrar a través del cine, una imagen que pretendía ir en contra de los supuestos del gobierno, lo cual dio origen a polémicas acerca de la función social que este tenía. Sin embargo, la calidad narrativa y descriptiva del filme lo han llevado a ser declarado por la UNESCO como parte de la “Memoria del Mundo”, lo cual resalta su importancia como documento fílmico histórico.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos observado que la materia prima del cine es el contexto sociocultural, del cual se nutre para convertirse en un medio de expresión, pero éste a su vez también puede convertirse en un aparato ideológico y reforzar (mediante los estereotipos) algunos elementos culturales, conceptos, costumbres e ideas, de las cuales el espectador se adueña y las hace suyas para reproducirlas en su vida cotidiana. Es decir, el cine lleva de la mano al espectador hacia un sistema de ideas y conductas. El cine transmite elementos de la mentalidad de ese mundo de ideas y representaciones, en gran medida inconscientes que atañen a los sentimientos, valores, afectos, emociones y que se traducen en comportamientos, prácticas, hábitos, actitudes, rechazos y aceptaciones que se tienden a practicar al salir de una sala de cine. Pareciera que esto a simple vista pudiera ser imposible, pero los mensajes actúan y hacen su trabajo implícito al convertirse en una fuente para acceder a la mentalidad.

La importancia del cine como medio de transmisión cultural, empieza desde las características propias de proyección que este tiene. El cine es imponente frente al espectador, juega con las emociones y puede mover y remover conciencias. Esto lo saben muchos, los que participan en el desarrollo de esta industria, pero también los dirigentes del Estado, quienes se empeñaron durante muchos años en manipular los medios de comunicación y lo que de ellos salía, todo aquello que cuestionará o pusiera en tela de juicio los presupuestos políticos y dominantes, era castigado mediante la censura pues la importancia del cine como creador de cultura, era bien sabido y también las dimensiones impredecibles que los códigos que toma del imaginario colectivo, por eso, los gobiernos

siempre estuvieron dispuestos a montar escenografías sociales y a destacar, la diversión y el relajamiento, dejando de lado infinidad de historias y géneros que se creaban en la ciudad de México y que mostraban el devenir de una sociedad, en la cual apenas podían sobrevivir “*los olvidados*” del sistema.

El alza de la vida que se hizo sentir desde el periodo de Ávila Camacho, fue registrada por el cine, pero no de una manera real y justa, porque si bien se dejaban entrever los problemas, también se daban soluciones rápidas y manipuladas, que impedían hacer cualquier tipo de crítica al gobierno. El engaño y la corrupción que se generó en el sistema político de Miguel Alemán también daban al traste con las promesas que se hacían: el enriquecimiento del gobierno, la lucha contra la pobreza y la abolición de la miseria. De estas promesas poco o nada se cumplieron y la salida se vio configurada en las imágenes que de la pobreza se dieron a través del cine.

Los mensajes, la enseñanza o la moraleja de la mayoría de las películas que tratan sobre la pobreza plantean a la honradez, al amor y a la resignación como el antídoto contra las dificultades de la pobreza y, ésta, a su vez, es manejada como una etapa necesaria y dolorosa por la que se tiene que pasar para encontrar la verdadera felicidad.

Se asume que la vida de lujos y comodidades trae consigo una serie de desgracias, y que por el contrario la vida de pobreza trae consigo recompensas. La problemática de la miseria a excepción de Buñuel, no fue abordada en su justa dimensión y aunque se plantea escuetamente la vida del barrio y de la vecindad, se dejan de lado una serie de realidades sociales y conductas reales que por naturaleza asumen los hombres en condiciones de pobreza. Es decir, mediante los mensajes que se dan a través de las películas se borran las

aristas del desarrollo histórico del hombre y se enajena a los espectadores de su realidad social, pero esto no se hace con ventaja alguna, sino que es algo que se filtra de manera natural, por cuanto refleja las condiciones de su propio ambiente, claro que sin dejar de lado que la manipulación de apariencias para cubrir realidades fue también una característica del gobierno de Miguel Alemán.

Para Julia Tuñón, las omisiones de elementos que se hacen en una película, se hacen de acuerdo al sistema de ideas y conductas que son prioridad para el director destacar. Es decir se puede plantear la pobreza como un problema, pero no se plantea qué la origina, como podría ser la falta de oportunidades, el desempleo, etc.

En el cine se filtra el avance tecnológico pero también la resistencia al cambio ideológico, y esto es importante cuando de cultura se habla ya que estas diacronías atañen a la realidad social y al imaginario.

Observé que en las películas a excepción de *los Olvidados*, se pretende dar la imagen de los pobres conformes con su condición de clase, dispuestos a sacrificarse, con una capacidad impresionante para aguantar las desgracias y con un orgullo tan grande que permite sacar con dignidad el sufrimiento de cada día. Pero estos elementos están invariablemente ligados a la ideología moral y política dominante.

Las representaciones que de la pobreza se hicieron a través del cine en aquella época, me permitieron observar la cortina de humo que conformaron sus imágenes, al recrear algunos símbolos fundamentales de la cultura y al “estereotiparlos”, convirtiéndolos en

personajes, en acciones, y en actitudes que cumplieron una función. “Se quieren borrar las diferencias de clase, las diferencias históricas, las diferencias psicológicas, de generación, los estilos y personajes. Es decir se construye un mito”⁵⁹

De esta manera y finalmente, considero haber comprobado la hipótesis de que el cine pueden ser una fuente para la historia ya que recoge simbolismos, representaciones y valores que caracterizan a los diferentes sectores de la sociedad y que al estar insertas en un contexto socioeconómico “real” da como resultado, la confrontación entre la perspectiva que el cineasta tiene de la realidad (o la propia manera de captar la realidad) y que transpone en la pantalla, con otras formas de expresión llámese económicas, políticas y sociales propias del periodo y de la sociedad de interés.

Esta visión a su vez revela implícitamente y subjetivamente los mecanismos de una sociedad y abre las perspectivas al historiador para rebuscar y analizar en estas manifestaciones, lo que una sociedad niega y confiesa de sí misma.

⁵⁹ Tuñón, Julia. *Op.cit.*, p.287

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.

1.-FUENTES

1.1.-AUDIOVISUALES (FILMOGRAFIA)

1.-*El papelerito*, dir. Agustín P. Delgado, con Sara García, Jaime Jiménez Pons e Ismael Pérez, Churubusco-Azteca, (1950) Arg. José G. Cruz.

2.-*El suavecito*, dir. Fernando Méndez, con Víctor Paria, Aurora Segura y Dagoberto Rodríguez, Cinematografía Intercontinental, (1950) Arg. Gabriel Ramírez.

3.-*Campeón sin corona*, dir. Alejandro Galindo, con David Silva, Amanda del Llano, Carlos López y Fernando Soto “Mantequilla”, Raúl de Anda, (1945) Arg. Alejandro Galindo.

4.-*Nosotros los pobres*, dir. Ismael Rodríguez, con Pedro Infante, Evita Muñoz, Carmen Montejo y Estela Pavón, Rodríguez Hermanos, (1947) Arg. Ismael Rodríguez.

5.-*Pepe el toro*, dir. Ismael Rodríguez, con Pedro Infante, Evita Muñoz, Joaquín Cordero e Irma Dorantes, Rodríguez Hermanos, (1952) Arg. Ismael Rodríguez

6.-*Ustedes los ricos*, dir. Ismael Rodríguez, con Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, Evita Muñoz y Fernando Soto “Mantequilla”, Rodríguez Hermanos, (1948) Arg. Pedro de Urdimalas.

7.-*Una familia de tantas*, dir. Alejandro Galindo, con Fernando Soler, David Silva, Martha Roth y Eugenia Galindo, Producciones Azteca, (1948) Arg. Alejandro Galindo.

8.- *Un rincón cerca del cielo*, dir. Ismael Rodríguez, con Pedro Infante, Marga López y Sivia Pinal, Rodríguez Hermanos, (1952) Arg. Pedro de Urdimalas.

9.- *Los Olvidados*, dir. Luis Buñuel, con Roberto Cobos, Jesús García Navarro y Francisco Jambrina, (1950) Arg. Luis Buñuel y Luis Alcoriza.

10.- *Los Fernández de peralvillo*, dir. Alejandro Galindo, con Sara García, David Silva, Alianza Cinematográfica S.A, (1953) Arg. Alejandro Galindo.

11.-*La ilusión viaja en tranvía*, dir. Luis Buñuel, con Lilia Prado y Carlos Navarro, CLASA FILMS, (

12.- *Subida al cielo*, dir. Luis Buñuel, 1951.

13.- *Cuarto de hotel*, dir. Adolfo Méndez, con Lilia Prado y Roberto Cañedo, 1952.

1.2.-FUENTES HEMEROGRÁFICAS

Periódico: El Nacional.

Se consultó todo el mes de septiembre de 1950. Año XXI-Tomo XXVI.

Periódico: Novedades

Se consultó todo el mes de marzo de 1946 y el mes de noviembre de 1950.

De la Torre, Gerardo (1996) “Cien años de cine en México” en *Casa del Tiempo*, México, Vol. XIV, No. 56, octubre de 1996.

Dávalos Orozco, Federico (1996) “Albores del cine mexicano” en *Clío*, única edición.

Estudios de Comunicación y Política (1999) “El cine y la memoria. Ficción e Historia” en *Versión 8*, UAM-X, No.8.

García, Gustavo, Aviña, Rafael (1997) “Época de Oro del cine mexicano” en *Clío*, única edición.

Revista de Revistas. El semanario Nacional.

Se consultaron todos los meses del año 1952.

1.3.-FUENTES ESTADÍSTICAS

INEGI. *Estadísticas Históricas de México*. México, INEGI-SSP, Tomo II, 1985

INEGI. *Estadísticas Históricas de México*. México, INEGI, Tomo I, 1999.

Dirección general de estadística. *Anuario estadístico de los Estados Unidos Mexicanos 1951-1952*. México, 1954.

INEGI. *Estados Unidos Mexicanos. Cien años de Censos de Población* , México, 1996.

INEGI. Dirección General de Estadística. *VII Censo General de Población*, México,1950.

INEGI; Dirección General de Estadística. *VI Censo General de Población*, México,1940.

Departamento del Distrito Federal. *Realizaciones del Gobierno del Señor presidente de la República Miguel Alemán. 1946-1952*

2.-BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Camín, Héctor, Meyer, Lorenzo, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Edit. Cal y Arena, 1993.

Agustín, José, *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*, México, edit. Planeta, Vol. I, 1999.

Andrew, J.Dudley, *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, edit. Gustavo Gili, Trad, Homero Alsina, 1978.

Anduiza Valdemar, Virgilio, *Legislación Cinematográfica Mexicana*, México, edit Filmoteca de la UNAM, 1984.

Arizpe Lourdes, “Mujeres migrantes y economía campesina: análisis de una cohorte migratoria a la ciudad de México, 1940-1970. en *América Indígena*, México, Instituto Indigenista Interamericano, Vol. III, 1978.

Benítez Centeno, Raúl, “La construcción de vivienda y el empleo en México” en *Demografía y economía*, México, edit. COLMEX, Vol. VII, 1972.

Blanco, José Joaquín, *Ciudad de México. Espejos del siglo XX*, edit. ERA-CONACULTA-INAH, México, 1999.

Bettetini, *Cine: lengua y escritura*, México, edit. Fondo de Cultura Económica, 1975.

Cesare Castello, Giulio, *El cine Neorrealista Italiano*, Argentina, edit. EUDEBA, 1962.

Corona Sánchez, Gerardo, *Antecedentes históricos legislativos y marco jurídico de la Ley Federal de cinematografía y su reglamento*. Tesis de Licenciatura en Derecho, México, UNAM-ACATLAN, 1994.

De la Colina, José, *Miradas al cine*, México, SEPSETENTAS, 1972.

De los Reyes , Aurelio, Amador, Maria Luisa, et.al, *80 años de Cine en México*, México, edit. UNAM, 1977.

_____ Los orígenes del cine en México (1896-1900), México, UNAM, Col. Cuadernos de cine, 1973.

De la Peza, Carmen, *Cine, Melodrama y Cultura de Masas: estética de la antiestética*, México, edit. CONACULTA, 1998.

Farre-Escofet, Emili, *La inflación en la fase actual del capitalismo*, Barcelona, edit. Ariel, 1976.

- Fuentes, Carlos, *La región más transparente*, México, edit. F.C.E., 1972.
- Galindo, Alejandro, *Una radiografía histórica del cine mexicano*, México, edit. F.C.E., 1968.
- García Riera, Emilio, Tello, Jaime, *et.al. hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, México, edit. SEP-UAM, Col. Cultura Universitaria, Vol. II, 1988.
- García Canclini, Néstor, *La Ciudad de los viajeros*, México, edit. UAM-Grijalbo, 1996.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, México, edit. ERA, Tomo II, 1970.
- _____ *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, México, edit. ERA, Tomo IV, 1972.
- Gomezjara A., Francisco, *Sociología del cine mexicano*, México, edit. SEP SETENTAS, 1973
- Gomezjara, Francisco, Martínez, Raúl, *Praxis Cinematográfica. Teoría y técnica*, México, edit. Nueva Sociología-UAQ, 1988.
- González Domínguez, Fernando (Coord.) *Una familia de tantas. Una visión del cine social en México*, México, edit. CONACULTA-IMCINE, 2000.
- Guarner Alonso, José Luis, “Introducción” en *Enciclopedia Ilustrada del cine. Técnica e industria cinematográfica*, Barcelona, edit. Labor, 1974.
- Hever, Federico, *La industria Cinematográfica Mexicana*, México, edit. Policromía, 1964.
- Lewis, Oscar, *Los hijos de Sánchez*, México, edit. Grijalbo, 1982.
- Lomnitz, Larissa, *Supervivencia en una barriada en la ciudad de México*, México, edit. UNAM.
- Loyola, Rafael, (coord.) *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, edit. CNCA-Grijalbo, 1990.
- Mraz John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, edit. Océano, 1999.
- Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia General de México*, edit. COLMEX, Tomo II, 1977.
- Moreno Toscano, Alejandra (coord.) *Ciudad de México. Ensayo de Construcción de una historia*, México, edit. SEP-INAH, Col. Científica, 1978.
- Muñoz, Humberto, “ Migración, educación y marginalidad” en *Migración y Desigualdad social en la ciudad de México*, México, edit. COLMEX-UNAM, 1981.

Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, INAH-CONACULTA, 1994.

Pacheco, José Emilio, *Las batallas en el desierto*, México, edit. ERA, 1981.

Pecorí, Franco, *Cine, forma y método*, Barcelona, edit. Gustavo Gili, col. Punto y línea, 1977.

Rosete Ramírez, Francisco, *Compilación Nacional de legislación y administración de la industria cinematográfica*, México, edit. IMCINE, 1988.

Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, México, edit. Siglo XXI, 1982.

Salvador Marañón, Alicia, *Cine, literatura e historia. Novela y cine: recursos para la aproximación a la historia contemporánea*, Madrid, edit. De la Torre, 1997.

Sánchez Ruiz, Gerardo, *La ciudad de México en el periodo de las regencias 1929-1997*, México, edit. UAMA, 1999.

Sánchez, Francisco, “¿La época de oro?” en *Crónica Antisolemne del cine mexicano*, México, edit. Universidad Veracruzana, 1989.

Secretaría de la Presidencia “Los mensajes políticos” en *México a través de los informes Presidenciales*, México, Tomo I, 1976.

Sorlin, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, edit. F.C.E., 1992.

Torres, Blanca, “Hacia la utopía industrial” en *Historia de la revolución mexicana 1940-1952*, México, edit. COLMEX, Vol. I, 1984.

Torres Gaytán, Ricardo, *Un siglo de devaluaciones. El peso mexicano*, México, edit. Siglo XXI, 1990.

Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano, La construcción de una imagen*, México, edit. COLMEX-IMCINE, 1998.

Unikel, Luis. “La dinámica del crecimiento de la ciudad de México” en *Ensayos sobre el desarrollo urbano de México*, México, edit. SEPSETENTAS, 1974.

Wionczek, Miguel, “Antecedentes e instrumentos de la planeación” en *México, base para la planeación económica y social de México*, México, edit. Siglo XXI, 1974

Zabludousky, Gina (coord.) *El sexenio de Miguel Alemán. Gobierno, Obreros y Empresarios*, México, edit. UNAM, 1985.

ANEXO:

Art.62.- *Autorización obligatoria para la exhibición de películas.*
Ninguna película cinematográfica, ya sea producida en el país o en el extranjero y ninguna publicidad, hechas para exhibirse en las salas cinematográficas, podrán ser exhibidas públicamente sin que medie autorización de la Secretaría de Gobernación por conducto de la Dirección General de Cinematografía.

Art. 65.-*Término para solicitar la autorización.*

La autorización deberá solicitarse cuando menos ocho días antes de la fecha fijada para su exhibición y para este efecto, las películas deberán ser sometidas a examen y supervisión con la anticipación que se señala. En casos excepcionales y previa solicitud del interesado, el Director podrá autorizar la supervisión de una película fuera del término que se fije en este artículo, o de las horas laborales y turno reglamentario, así como fuera de la sala oficial de proyección.

Art. 69. *Autorización.*

La autorización para exhibir públicamente películas cinematográficas en la República ya sean producidas en el país o en el extranjero, se otorgará siempre que el espíritu y contenido de las películas en figuras y palabras no infrinjan los límites que para la manifestación de las ideas y la libertad de escribir y publicar escritos sobre cualquier materia establecen los artículos 6º y 7º. De la Constitución política de Los Estados Unidos Mexicanos.

Se considerará que existe infracción a los artículos 6º Y 7º de la Constitución, y la autorización será denegada, en los siguientes casos:

- I.- Cuando se ataque o falte al respeto a la vida privada.
- II.- Cuando se ataque a la moral
- III.- Cuando se provoque algún delito o haga la apología de algún vicio.
- IV.- Cuando se ataque al orden o a la paz pública.

Art. 71. *Ataques a la Moral.*

Se considera que hay ataques a la moral:

- I.- Cuando se ofenda al pudor, a la decencia o a las buenas costumbres, o se excite a la prostitución a la práctica de actos licenciosos o impúdicos, teniéndose como tales todos aquellos que, en el concepto público, están calificados como contrarios al pudor.
- II.- Cuando se contengan escenas de carácter obsceno o que representen actos lúbricos.
- III.- Cuando se profieran expresiones obscenas o notoriamente indecorosas.

Art.72.- Provocación o apología de delitos o vicios.

Se considera que se provoca o hace la apología de algún delito o vicio, en los siguientes casos:

I.-Cuando se excite a la anarquía, cuando se aconseje o incite al robo, al asesinato, a la destrucción de los inmuebles o se haga la apología de estos delitos o de sus autores.

II.- Cuando se defiendan, disculpen o aconsejen los vicios, faltas o delitos o que se haga la apología de ellos o de sus autores.

III.- Cuando se enseñe o muestre la forma o método de realizar estos delitos o practicar los vicios, siempre y cuando el que practique los vicios o cometa los delitos no sea castigado.

Art. 73.- Ataques al orden y a la paz públicos.

Se considera que se ataca al orden y a la paz públicos:

I .-Cuando se desprestigie, ridiculice o se propague la destrucción de las instituciones fundamentales del país.

II.- Cuando se injurie a la Nación Mexicana o a las entidades políticas que la forman.

III.- Cuando se excite o provoque directa o indirectamente al Ejército o la desobediencia, a la rebelión, a la dispersión de sus miembros o a la falta de otro u otros de sus deberes, o se aconseje, provoque o excite directamente al público en general a la anarquía, al motín, sedición o rebelión, o a la desobediencia de las leyes o de los mandatos legítimos de la autoridad.

IV.- Cuando se injurie a las autoridades del país con el objeto de atraer sobre ellas el odio, desprecio o con el mismo objeto se ataque a los cuerpos públicos colegiados, al Ejército o Guardia Nacional o a los miembros de aquellos y ésta con motivo de sus funciones.

V.-Cuando se injurie a las naciones amigas, a los soberanos o jefes de ellas o a sus legítimos representantes en el país, o cuando se aconseje, excite o provoque a la comisión de un delito determinado.

VI.- Cuando se contengan noticias falsas o adulteradas sobre acontecimientos de actualidad capaces de perturbar la paz o la tranquilidad en la República o en alguna parte de ella, o de encauzar el alza o baja de precios de las mercancías o de lastimar el crédito de la Nación o de algún Estado o Municipio o de los bancos legalmente constituidos.

VIII.- Cuando se trate de manifestaciones o informes prohibidos por la ley o por la autoridad por causa de interés público, o se hagan antes de que la ley permita darlos a conocer al público.